

Université d'Ottawa • University of Ottawa

Université d'Ottawa · University of Ottawa

FACULTÉ DE ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

Changshun LI

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Pour la modernité de la littérature chinoise :
du rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin

M. Couillard

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

A. Ghiglione

R. Grutman

P. Imbert

R. Rheault

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

Pour la modernité de la littérature chinoise:
du rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin

Changshun Li

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
et postdoctorales de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat en Lettres françaises (Ph.D)

Département des lettres françaises
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Changshun Li, Ottawa, Canada, 2003

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisisitons et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-612-90002-9
Our file Notre référence
ISBN: 0-612-90002-9

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou aturement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Pour la modernité de la littérature chinoise :

du rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin

(Résumé)

En Chine, le Mouvement du 4 mai 1919 entraîne une métamorphose de la littérature classique chinoise qui acquiert, alors, sa forme moderne sous l'impulsion de ses contacts avec la littérature occidentale. Mao Dun et Ba Jin, écrivains issus de ce mouvement, contribuent à cette transformation par leurs théories et leurs œuvres littéraires influencées par leurs rencontres avec la littérature occidentale représentée, ici, surtout par le naturalisme d'Emile Zola. Aussi, est-ce avec les parutions, entre autres, des romans *Minuit* et *L'Arc-en-ciel* de Mao Dun et *Famille* de Ba Jin que le roman chinois s'inscrit dans la modernité.

Le naturalisme, en tant que courant littéraire international du XIXème siècle, a connu une grande diffusion en Chine au début des années vingt du XXe siècle, grâce aux essais de Mao Dun visant à présenter le naturalisme de Zola. La propagation du naturalisme constitue une partie importante de la théorie de Mao Dun en vue de construire une nouvelle littérature chinoise. Quant à Ba Jin, sa lecture systématique des *Rougon-Macquart* de Zola, lors de ses études en France, constitue une composante importante de sa formation littéraire. La présente étude porte sur la représentation des idéologies et des réalités sociales de deux époques en France et en Chine par Zola, Mao Dun et Ba Jin à travers une analyse théorique, esthétique, textuelle et narratologique. C'est en nous référant au naturalisme, en particulier les *Rougon-Macquart* de Zola, que nous

réfléchissons sur la littérature chinoise moderne, à savoir comment Mao Dun et Ba Jin lisent Zola, l'acceptent, le rejettent et le reconstruisent pour faire accéder la littérature chinoise à la modernité. Ainsi avons-nous mis en lumière les progrès, les détours et les limites du développement de la littérature chinoise moderne née au carrefour de sa rencontre avec les littératures française et occidentale dans les 80 premières années du XXe siècle.

Remerciements

Je tiens ici à remercier Mme Couillard. Sans son appui, son aide et sa patience, cette thèse aurait été impossible. Je tiens surtout à la remercier pour m`avoir inculqué le goût de la connaissance et de la recherche en littérature.

Je remercie M. Pierre Berthiaume de ses suggestions qui m`ont aidé à réaliser ce travail.

Toute ma gratitude également à M. Claude Simard de son appui généreux.

Table des matières

Remerciements.....2

Table des matières.....3

Introduction.....6

Première partie: Les théories de Zola, de Mao Dun, de Ba Jin

Chapitre I--- Le naturalisme de Zola et le réalisme de Mao Dun.....38

1, La lecture de Zola par Mao Dun.....38

2, Le naturalisme de Zola et ses *Rougon-Macquart* selon Mao Dun.....40

3, Les visions esthétiques et littéraires de Zola et de Mao Dun :

influences, rencontres et écarts.....48

3.1, Dévoiler la vérité par la documentation, l'observation, l'expérimentation, la scientificité et l'objectivité.....48

3.2, Zola et Mao Dun : deux disciples de Taine..... 58

3.3, Zola et Mao Dun : passion et obsession pour les descriptions du milieu, du corps et de la psychologie..... 71

4, Pourquoi et comment Mao Dun diffuse-t-il le naturalisme en Chine : les deux combats littéraires et la diffusion du naturalisme.....78

4.1, Le combat entre la Société de recherches littéraires et l'Ecole des canailles mandarins et des papillons 79

4.2, Le combat entre la Société de recherches littéraires et la Société Création..... 90

5, Réalisme ou naturalisme: confusion de Mao Dun.....95

6, Pour quoi Mao Dun refuse-il lui-même l'étiquette naturaliste?..... 98

7, Une mise en rapport des idéologies :

ambiguïté de Zola et transparence de Mao Dun 106

7.1, Idéologies sociales de Mao Dun et de Zola.....106

7.2, Idéologie et textes : ambiguïté de Zola et transparence de Mao Dun.....111

8, La charpente scientifique des *Rougon-Macquart* de Zola et la structure dialectique marxiste de Mao Dun.....121

Chapitre II --- Le naturalisme de Zola et le réalisme de Ba Jin.....133

1, Ba Jin et l'œuvre de Zola.....133

2, L'anarchisme de Ba Jin et le socialisme de Zola.....142

2.1, Anarchisme de Ba Jin.....142

2.2, Anarchisme de Ba Jin et socialisme de Zola.....146

3, L'homme et la société dans les univers romanesques de Zola et de Ba Jin.....151

4, La fonction de la littérature selon Zola et Ba Jin.....158

5, La vision tragique de Zola et de Ba Jin.....165

6, Deux représentations objectives de la réalité :

l'importance du tempérament chez Zola et du sentimentalisme chez Ba Jin.....172

7, L'effet-vérité chez Zola et Ba Jin.....179

8, L'effet-personnage chez Zola et chez Ba Jin.....183

9, La famille comme charpente romanesque chez Zola et chez Ba Jin.....195

Deuxième partie : Les romans de Mao Dun, de Ba Jin et de Zola

Chapitre I ---l'importance du capital et du travail dans *Minuit* de Mao Dun et *Germinal* de Zola.....204

1, Le rôle du capital.....204

2, Le monde bourgeois.....213

3, Le monde du prolétariat.....225

4, Le conflit social dans *Germinal* et *Minuit*.....245

Chapitre II: Les discours sur la femme dans *La Joie de vivre* et *Nana* de Zola, dans *Famille* de Ba Jin et *L'arc-en-ciel* de Mao Dun.....262

1, Représentations des femmes dans les univers romanesques de Zola, Mao Dun et Ba Jin: 262

2, Nana et Mei face au monde des hommes.....273

3, L'amour et le mariage pour les femmes dans *La Joie de vivre* et *Famille*.....284

4, Nana, Chant de Phénix et Mei : se venger de la société.....292

5, Corps de Nana et Mei.....303

6, La mise en cause de la maternité.....309

7, Femme et espace.....321

Conclusion.....333

Bibliographie (A).....347

Bibliographie (B).....354

Annexes :.....370

Introduction

Mao Dun[1] (1896-1981) et Ba Jin[2] (1904--) sont deux grands témoins[3] des transformations de la société, de la culture et de la littérature de la Chine du XXe siècle, à travers leur vie, leurs œuvres et leurs théories littéraires. Une mise en rapport de leur esthétique et de leur création littéraire avec celles de Zola nous permettra de comprendre les tentatives de la Chine pour atteindre la modernité, le rôle de la littérature française et occidentale (représentée ici surtout par le naturalisme de Zola) dans ce processus, tout en mettant en lumière l'écriture de ces trois écrivains destinée à représenter la réalité dans deux sociétés et cultures différentes.

1, Le Mouvement de la réforme littéraire dit de Wuxu[4]

---

[1] Mao Dun (茅盾), de son vrai nom Shen Yanbing (沈雁冰). Mao Dun prend ce nom de plume à partir de la publication de *L'Eclipse* en 1927. Avant cette date, il est surtout connu comme critique littéraire sous le nom de Shen Yanbing.

[2] Ba Jin (巴金) s'appelle aussi Li Yaotang (李尧棠) et Li Peigan (李芾甘). Ba Jin est son nom de plume.

[3] En mai 1983, lors de sa visite en Chine, le président français François Mitterrand fait escale à Shanghai pour rencontrer Ba Jin. Il prononce un discours lors de la remise de la Cravate de commandeur de la Légion d'honneur à Ba Jin, le qualifiant de témoin du XXe siècle de la Chine: « Notre pays distingue, en votre personne, l'un des plus grands écrivains de la Chine moderne, l'auteur immortel de *Famille*, de *La Nuit glacée* et du *Jardin du repos*, le créateur infatigable, dont l'esprit ouvert et généreux a fait l'un des grands témoins de ce siècle ». En plus, Ba Jin a obtenu « Le Prix International Dante » décerné par l'Institut italien de la Littérature et de l'Art. Il est maintenant le président de la Fédération des Ecrivains chinois (中国作家协会).

[4] "戊戌文学革新运动"。La Guerre d'opium se déclenche en 1840. Après la défaite des Chinois par les Anglais dans la Guerre d'opium en 1842, la Chine subit une série d'invasions impérialistes qui l'ont forcée à signer des traités inégaux, à ouvrir des ports au commerce et à laisser les missionnaires pénétrer librement en Chine. Ces invasions précipitent la Chine dans un état de semi-colonisation. Ses traditions et sa culture millénaires entrent alors dans une crise sans précédent. Ce faisant, les intellectuels chinois sont obligés, à la fois de remettre en question la civilisation traditionnelle tout en confrontant la culture occidentale. Ce conflit culturel pousse les intellectuels chinois à apprendre la géographie, l'art militaire, la culture, l'économie de l'Occident, en vue de travailler à la modernisation de la Chine. Cette rencontre entre les cultures chinoise et occidentale s'est faite de façon tragique, c'est à dire les invasions occidentales entraînent des douleurs et des traumatismes chez les Chinois. En revanche, elles apportent une civilisation moderne, tout en forçant les chinois à apprendre la science et la culture occidentales. Les Chinois

Dans les premières 40 années du XIXe siècle, désireux de lancer une réforme sociale, des intellectuels comme Gong Zizhen[5] et Kang Youwei[6], développent leur pensée qui a été progressivement mise en application dans des activités politiques organisées. Après la défaite de la Chine par les Japonais dans la Guerre dite de Jiawu[7] en 1895, qui coïncide avec les troubles sociaux de la dynastie des Qing, les idées de réforme débouchent sur un mouvement de réforme sociale. Aux moments de cette défaite, Kang réunit plus de mille Juren[8] qui soumettent leurs demandes de réforme au gouvernement de la dynastie des Qing. En outre, afin de populariser leurs idées de réforme, ces intellectuels établissent des écoles et des journaux, et transmettent ainsi au peuple le désir d'obtenir des changements et des lois en vue de métamorphoser la Chine en un état moderne.

Après l'échec de la Réforme dite des Cent Jours[9] en 1898, Kang, Liang et d'autres intellectuels jugent indispensable de guider le peuple chinois vers la réussite de la réforme sociale. «Un nouveau peuple est la première grande nécessité de la Chine d'aujourd'hui »[10], déclare Liang Qichao. « Et le roman est le premier moyen de forger ce

---

commencent ainsi à connaître Platon, Aristote, la physique et la chimie, Shakespeare, Goethe, Dumas fils et beaucoup d'autres. Aussi le contact entre les littératures chinoise et occidentale est inévitable.

[5] Gong Zizhen (龚自贞) (1792-1841), penseur et poète.

[6] Kang Youwei (康有为), (1858-1927), penseur et écrivain. En 1898, lui et Liang Qichao lancent le Mouvement de la réforme dite de Wuxu. Après l'échec de ce dernier, il s'enfuit à l'étranger.

[7] 甲午战争

[8] 举人 : candidats reçus aux examens impériaux à l'échelon de la province.

[9] "百日维新"。

[10] "新民为今日中国第一急需" 。

peuple »[11]. Le roman est ainsi promu à un rôle de sauveur de la Chine. Dès le départ, le roman moderne se voue à des fins utilitaires étroitement liées à une réforme sociale.

En 1899, Liang appelle à « la révolution de la poésie » [12] et à « la révolution littéraire »[13]. En 1902, il publie un article monumental intitulé « Sur les relations entre le roman et le gouvernement des masses »[14], qui lance « la révolution du roman »[15]. Il y insiste sur le rôle social du roman et confère, pour la première fois, au roman chinois marginalisé depuis très longtemps pour favoriser le poème et la prose, sa place orthodoxe dans la littérature. Ce mouvement littéraire, axé sur un apprentissage de la culture occidentale, a pour objectif de faire sortir la Chine de son enfermement millénaire dans une civilisation agricole, de l'industrialiser, et de lui apprendre la pensée occidentale sur les droits de l'homme, la liberté, l'égalité et la démocratie. Ce mouvement ne dure pas longtemps et il ne produit pas non plus de grandes œuvres littéraires ni de grands penseurs comme Rousseau ou Diderot au Siècle des lumières en Europe. Cependant, il met en avant une nouvelle conception de la littérature, et prépare déjà le terrain pour le Mouvement de la nouvelle culture issu du Mouvement du 4 mai.

2, Le Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai[16]

---

[11] "欲新民必自小说始"。
[12] "诗界革命"。
[13] "文界革命"。
[14] « 论小说与群治之关系 »
[15] "小说界革命"。
[16] "五四新文化运动"。

La Révolution républicaine dite de Xinhai (en 1911)[17] renverse la dynastie des Qing et sonne le glas du régime impérial millénaire en Chine. A sa suite, la Chine est marquée par une succession de gouvernements militaires. Il y règne, néanmoins, une atmosphère de liberté sans précédent dans son histoire. Le désordre social met fin à la monarchie absolue des Qing sur le plan de la pensée sociale, tout en favorisant l'émergence de pensées indépendantes, de l'assimilation des idées occidentales et d'une révision audacieuse de la tradition.

Ce Mouvement est en réalité une initiation aux pensées nouvelles et une quête de modernisation. Sous l'influence des idées modernes à la fois chinoises et occidentales, des intellectuels remettent en question les réformes et les révolutions sociales de la fin de la dynastie des Qing et ressentent la nécessité d'établir une république démocratique. Aussi trouvent-ils indispensable de combattre l'éthique et la morale féodales, et, sur le plan de l'idéologie, de lutter contre la tendance de revenir au passé et de respecter uniquement le confucianisme. A la différence des réformateurs précédents, la nouvelle génération d'intellectuels a pour mission historique l'initiation à la pensée. Ils sont convaincus que le progrès et les réformes sociales passent obligatoirement par une libération de la pensée et de l'esprit. Pour ce faire, il est urgent, à leurs yeux, de disséquer les défauts de la culture traditionnelle en vue de mettre fin à son joug centré sur « les trois

[17] "辛亥革命"。

relations cardinales du 'souverain-sujet, père-fils, époux-épouse' et les cinq vertus fondamentales, 'humanité, justice, bienséance, sagesse, sincérité' »[18].

Ce Mouvement s'amorce au mois de septembre 1915 à Shanghai, avec la création de *La Revue de la Jeunesse*,[19] rebaptisée *Nouvelle Jeunesse* [20] dès son deuxième numéro. Plus spécifiquement, après son déménagement à Beijing en 1917 et désormais porte-parole de ce Mouvement, la *Nouvelle Jeunesse* rassemble un certain nombre d'intellectuels qui, ensemble, la poussent à son sommet sous l'impulsion du Mouvement du 4 mai 1919. Chen Duxiu[21], son rédacteur en chef, exprime, dans l'avant-propos du premier numéro intitulé « Avis aux jeunes »[22], sa pensée sur « les droits de l'homme, l'égalité, la liberté »[23], tout en préconisant le développement parallèle des droits de l'homme et de la science, deux facteurs fondamentaux, selon lui, de l'évolution d'une société moderne. La revue défend la « Démocratie »[24] et la « Science »[25], les surnommant respectivement « Monsieur De (Démocratie) »[26] et « Monsieur Sai (Science) »[27]. Les intellectuels cherchent à introduire ces notions occidentales en Chine, dans le but de remédier à toutes les faiblesses de la politique, de la morale, de la science et de la pensée chinoise. Les

---

[18] "三纲五常" 。Ce sont les principes essentiels de la morale confucianiste.
三纲为：父为子纲，君为臣纲，夫为妻纲。五常为：仁、义、礼、智、信。
[19] «青年杂志»。
[20] «新青年»。
[21] Chen Duxiu (陈独秀) (1879-1942) étudie la pensée occidentale pendant son séjour en France et au Japon et est l'un des directeurs principaux du Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai, il est également l'un des grands fondateurs et premier secrétaire général du Parti communiste chinois. Comme Chen, beaucoup d'intellectuels chinois font aussi leurs études au Japon en vue de moderniser la Chine.
[22] «敬告青年» 。
[23] "人权、平等、自由"。
[24] "民主" 。
[25] "科学" 。
[26] "德先生" 。
[27] "赛先生" 。

radicaux rassemblés sous le drapeau de cette revue déclenchent ce mouvement sur un double plan : d'une part, pour remettre en question le confucianisme, attaquer la dictature de la culture et préconiser la liberté de pensée et d'autre part, pour faire connaître et diffuser la culture occidentale.

Chen Duxiu, Li Dazhao[28], Wu Yu[29] entre autres, attaquent les dynasties impériales qui appliquent un confucianisme strict pour asseoir leur contrôle et leur pouvoir marqués du sceau de la dictature et du monopole. Ils voient dans le confucianisme, caractérisé par une éthique axée sur la hiérarchie des classes sociales, un obstacle au développement et à la métamorphose de la Chine en une république démocratique. Cependant, pour eux, s'opposer au confucianisme signifie vitupérer contre l'âme de la dictature, au lieu de rejeter sa pensée elle-même. Leur offensive a pour mission de faire avancer, de combattre le féodalisme et la tradition, et de déboucher sur une liberté totale de l'esprit, chassant l'éthique et la morale féodales qui répriment les humains et les transforment en sujets dociles. Cependant, les intellectuels de ce Mouvement n'ont pas le temps de valoriser les éléments de cette tradition capables de contribuer à la modernisation. Leur action se limite à la briser et à ouvrir une nouvelle voie vers un changement radical de l'idéologie et des valeurs sociales en place.

[28]Li Dazhao (李大钊) (1889-1972). Théoricien marxiste chinois et poète, il est aussi un des fondateurs du Parti communiste chinois.
[29]Wu Yu (吴虞) (1872-1949), savant et poète. Il fait ses études au Japon en 1905. En 1917, il participe au Mouvement de la nouvelle culture et son opposition au confucianisme a un grand retentissement.

Aussi ces intellectuels cherchent-ils à faire connaître et à diffuser la culture occidentale au maximum pour que la Chine entre dans le courant de la modernisation mondiale. Sous l'impulsion de la revue *Nouvelle Jeunesse* pénètrent en Chine tous les courants de pensée et théories occidentales développés depuis la Renaissance, parmi lesquels figurent surtout l'humanisme, l'évolutionnisme et le socialisme. En les prenant comme armes contre la dictature de la culture féodale, les intellectuels renouvellent la pensée et l'idéologie chinoises et apportent vraiment un soutien à ce mouvement, qui n'est pas sans subir les attaques des intellectuels conservateurs, dans le but de briser la culture traditionnelle et établir, en fin de compte, une nouvelle culture.

3, La Révolution littéraire du 4 mai[30] :

Le Mouvement de la nouvelle culture enfante directement la Révolution littéraire chinoise.

Au début de 1917, Chen Duxiu devient le président de l'Institut des sciences humaines de l'Université de Beijing et la revue *Nouvelle Jeunesse*[31] est déménagée à Beijing. Dès sa première édition en 1918, Chen Duxiu, Li Dazhao, Hu Shi[32], Liu Bannong[33], Shen

---

[30]"五四文学革命"。

[31] Le nom de cette revue apparaît plusieurs fois dans *Famille* et *L'arc-en-ciel* et ses idées influencent beaucoup leurs personnages.

[32]Hu Shi(胡适) (1891-1962), savant, écrivain et poète. Il fait ses études philosophiques à l'Université de Cornell aux Etats-Unis. Après son retour en Chine, il devient une figure importante du Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai.

[33] Liu Bannong (刘半农) (1891-1934), poète et linguiste.

Yinmo[34], Qian Xuantong[35], se succèdent comme rédacteurs en chef et en même temps, Zhou Zuoren[36] et Lu Xun[37] écrivent aussi des articles pour elle. A cette époque, Cai Yuanpei[38], président de l'Université de Beijing, adopte une politique préconisant « la liberté de pensée pour tout inclure dans les champs d'études »[39]. Les nouvelles idées entrent directement en conflit avec la pensée traditionnelle qui a cours à l'Université de Beijing, ce qui favorise donc le développement « des nouvelles pensées et des nouvelles sciences »[40]. Sous l'impulsion de la liberté académique à cette Université, le Mouvement de la nouvelle culture conduit au Mouvement du 4 mai 1919, qui lutte contre l'attribution au Japon des anciennes possessions allemandes de la province du Shandong, à l'issue du traité de Versailles. Dans le cadre du Mouvement de la nouvelle littérature du 4 mai, les intellectuels ambitionnent une liquidation à la fois de « la littérature classique »[41] et de « la langue classique »[42], qui fonctionnent comme « vecteur de la Voie »[43] représenté surtout par la morale suprême du confucianisme. A cette fin, ils lancent une révolution littéraire qui vise à s'opposer à la langue classique et à préconiser la Baihua[44], c'est-à-dire la langue parlée, dans le but de remplacer la littérature classique.

---

[34] Shen Yinmo (沈尹默) (1883-1971), calligraphe et poète.
[35] Qian Xuantong (钱玄同) (1887-1939), écrivain et linguiste.
[36]Zhou Zuoren (周作人) (1885-1967). Traducteur, théoricien et écrivain, il est une figure représentative du Mouvement de la nouvelle culture.
[37]Lu Xun (鲁迅) (1881-1936), écrivain et penseur. Ses deux recueils des contes *Cris de combat* (呐喊) et *Errances* (彷徨) en font le fondateur de la littérature chinoise moderne.
[38]Cai Yuanpei (蔡元培) (1868-1940). Il est une figure importante du Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai.
[39]"思想自由、兼容并包"。
[40]"新思想、新学术"。
[41]旧文学。
[42]文言。
[43] 文以载道。
[44]白话。

Au mois de janvier 1917, Hu Shi publie, dans *Nouvelle Jeunesse*, un article intitulé « Modestes propositions pour une réforme littéraire »[45]. Il y avance la théorie évolutionniste que « chaque époque possède sa propre littérature »[46]. Il pense que la langue classique en tant qu'instrument de la littérature classique perd déjà sa vitalité et n'est plus adaptée au développement de la société moderne. Il faut donc réformer la littérature, c'est-à-dire remplacer la langue classique par la langue parlée. Marquant son opposition au style sur-orné, cet article plaide en faveur d'un style substantiel plutôt que décoratif, tout en résumant ses propositions en « huit points »[47] : « parler seulement quand on a quelque chose à dire; ne plus imiter les anciens; soigner la construction grammaticale; ne pas feindre des sentiments que l'on n'éprouve pas ; renoncer aux phrases toutes faites ; ne plus recourir aux allusions classiques; ne pas rechercher le parallélisme; ne pas écarter les mots et expressions populaires »[48]. Ces attaques contre la littérature en langue classique, entièrement tournée vers le passé, illustrent en même temps les exigences de la nouvelle littérature. A son avis, la littérature en langue parlée occupera une place dominante et remplacera définitivement la littérature en langue classique.

---

[45]« 文学改良诌议 »。

[46]"一时代有一时代文学" 。

[47] "八事"。

[48] Cf., Hu Shi 胡适, *Œuvres choisies de Hu Shi* (胡适选集), Tianjin: Maison d'édition du peuple de Tianjin, 1991, p.20. Le texte en chinois: "一曰须言之有物，一曰不模仿古人，一曰须讲求文法，一曰不作无病之呻吟，一曰务去滥调套语，一曰不用典，一曰不讲对仗，一曰不避俗字俗语。" Cette traduction est de Paul Bady dans *La littérature chinoise moderne*, Paris : PUF, 1993, p.8

A l'issue de l'article de Hu, Chen Duxiu publie, dans *Nouvelle Jeunesse* de février 1917, un article intitulé « Sur la révolution littéraire »[49] où il avance trois principes plus radicaux comme objectifs de « la révolution littéraire » : « primo, jeter à bas la littérature d'une élite au style précieux et obséquieux, et constituer une littérature où le peuple puisse exprimer simplement ses sentiments. Secundo, renverser une littérature classique surannée et grandiloquente pour établir à sa place une littérature réaliste, pleine de fraîcheur et de sincérité. Tertio, rejeter une littérature de reculs, tarabiscotée et hermétique, et créer, au sein de la société, une littérature claire et accessible à tous »[50]. Cette déclaration critique et renie la littérature classique dans sa forme et dans son contenu, pour que « révolutionner la littérature » mène à transformer la politique et la société. L'initiative de Hu et de Chen obtient le soutien de nombreux intellectuels, et surtout du philologue Qian Xuantong et du linguiste Liu Bannong dans leurs correspondances publiées dans *Nouvelle Jeunesse*[51].

---

[49] «文学革命论»。

[50] Chen, Duxiu, tiré de *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne* (中国现代文学思潮), éd. par Ma Liangchun et Zhang Daming, Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, p.112-113. Le texte en chinois: "日推倒雕琢的铺张的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的平民文学；日推倒陈腐的艰涩的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；日推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学"。Cette traduction est de Paul Bady dans *La littérature chinoise moderne*, Paris : PUF, 1993, p.8

[51] Après que Hu et Chen aient avancé leurs principes de Révolution littéraire, Qian Xuantong et Liu Bannong répondent à leur appel. Qian est un linguiste. Dans sa lettre publiée dans la revue *Nouvelle Jeunesse*, il illustre une tendance certaine à remplacer la langue classique par la langue parlée à partir de l'évolution linguistique. Pour sa part, Liu, dans « Mes opinions sur la réforme de la littérature » (我之文学改良观), s'exprime sur les réformes de la prose et l'utilisation de la ponctuation. Cependant, l'appel à la Révolution littéraire eut un faible écho dans une Chine étant encore sous le joug d'une pensée traditionnelle et les préconisateurs étaient isolés. Aussi Qian, surnommé Wang Jingxuan (王敬轩), écrit-t-il des lettres à la revue *Nouvelle Jeunesse*, en langue classique pour prétendre s'opposer à la Révolution littéraire et à l'écriture en langue parlée. Liu lui répond dans la même revue, afin de le réfuter point par point, ce qui soulève une grande controverse et étend l'influence de cette Révolution..

Au mois d'avril 1918, Hu Shi publie « Sur la littérature révolutionnaire en construction »[52], qui synthétise, par « la littérature en langue parlée nationale et la langue parlée nationale de la littérature »[53], les principes de cette révolution. En décembre de la même année, Zhou Zuoren publie « la littérature de l'Homme »[54] qui tente d'intégrer l'humanisme de la littérature européenne à la littérature chinoise. En 1918, Chen Duxiu et Li Dazhao créent la « Critique hebdomadaire »[55] destinée à prôner l'écriture en langue parlée et en une littérature pour représenter la vie moderne, à traduire les œuvres étrangères, et à présenter la pensée artistique et littéraire étrangère. C'est à partir de ce moment que la Révolution littéraire gagne en influence.

Afin de populariser et de construire une nouvelle littérature, les intellectuels déclenchent un combat contre la littérature en langue classique représentée surtout par « l'Ecole des dessous de complot »[56], « l'Ecole des canailles mandarins et papillons »[57] et les vieux opéras[58]. Dans son article intitulé « Sur les Dessous de complot »[59], Zhou Zuoren dissèque les ressorts des romans de « l'Ecole des dessous de complot »[60] qui consistent à mettre au jour la vie privée. Shen Yanbing (Mao Dun) montre, dans son article intitulé « Le naturalisme et le roman chinois moderne »[61], que les failles de « l'Ecole des canailles mandarins et des papillons » se ramènent au divertissement et à l'argent. Le naturalisme

---

[52]«建设的革命文学论»。
[53] "国语的文学，文学的国语"。
[54] «人的文学»。
[55] «每周评论»。Le nom de cette revue apparaît plusieurs fois dans *Famille* et *L'arc-en-ciel.*
[56] "黑幕派"。
[57] "鸳鸯蝴蝶派"。
[58] 旧戏曲。
[59]«论黑幕»。
[60] "黑幕小说"。
[61] «自然主义与中国现代小说»。

de Zola lui fournit de nouvelles conceptions de la littérature pour attaquer son adversaire et pour édifier une nouvelle littérature. Les vieux opéras, qui préconisent la morale féodale avec leurs doctrines et leur modèle littéraire de fins heureuses, avaient été aussi sévèrement critiqués. Ces actions dénoncent la littérature traditionnelle comme véhicule de divertissement et de la doctrine morale de Confucius, et elles ouvrent ainsi la voie à une nouvelle littérature et à de nouveaux schémas théoriques. Le déclenchement de la Révolution littéraire popularise grandement l'écriture en langue parlée[62].

Avec cette Révolution, la pensée occidentale inspire une nouvelle conception de la littérature chinoise. En quelques années à l'issue du Mouvement du 4 mai, tous les courants de pensées littéraire et philosophique occidentales développés depuis la Renaissance arrivent en Chine. Parmi eux figurent le réalisme, le naturalisme, le romantisme, l'esthétisme, le symbolisme, l'impressionnisme, la psychanalyse, le cubisme, le futurisme, l'humanisme, l'évolutionnisme, le positivisme, les philosophies de Nietzsche, de Schopenhauer, de Freud et de Tolstoï, le socialisme, l'anarchisme et le marxisme entre autres. Ils avivent ainsi un désir de démocratie et de libération chez l'individu. Toutes ces transformations sociales, philosophiques et littéraires sont exactement reproduites dans les univers romanesques de *Famille* de Ba Jin et de *L'arc-en-ciel* de Mao Dun que nous traiterons. C'est ainsi que le conflit entre la tradition

[62] Après la Révolution littéraire, un grand nombre de magazines en langue parlée sont établis en suivant l'exemple de la revue *Nouvelle Jeunesse* et de la *Critique hebdomadaire*. Dans la seule année 1919, plus de 400 magazines paraissent et en 1920, des magazines renommés tels que *Magazine d'orient* (东方杂志), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报) ont tous adopté la langue parlée. Le gouvernement d'alors statue, au mois de janvier 1920, que les cours de chinois de l'école primaire devront être donnés en langue parlée. La Révolution littéraire enfante le Mouvement de la langue parlée, ce qui étend encore le champ de la réforme de la nouvelle littérature.

chinoise et la pensée occidentale traverse tout le texte de *Famille*. L'anarchisme et l'humanisme deviennent les idéologies de Ba Jin tout comme le matérialisme dialectique et historique l'est pour Mao Dun. L'introduction d'Ibsen et son rôle dans les œuvres de Mao Dun et Ba Jin et la littérature chinoise sont un exemple de cette présence de la littérature occidentale dans la Chine d'alors[63].

En plus, Chen Duxiu, Hu Shi et Zhou Zuoren s'inspirent directement de ces littératures occidentales afin de mettre en cause et de renier la littérature traditionnelle chinoise, et de construire une nouvelle littérature chinoise. Hu s'inspire de « l'imagisme américain »[64] du poète américain Ezra Pound pour s'exprimer sur la nouvelle littérature chinoise dans « Modestes propositions pour une réforme littéraire ». Dans « Sur la révolution littéraire », Chen Duxiu appelle au déclenchement de la révolution littéraire en retraçant les mouvements littéraires qu'a connus l'Occident depuis la Renaissance. Aussi, dans le but de réformer la littérature chinoise traditionnelle, il propose trois doctrines ou zhuyi[65], soit la littérature nationale, la littérature réaliste et la littérature sociale, basées directement sur les théories des littératures occidentales du XIXe siècle. L'évolutionnisme de l'histoire

---

[63] En 1918, la revue *Nouvelle Jeunesse* publie un numéro spécial (dans son IVe numéro) consacré uniquement à la présentation d'Ibsen et à ses pièces de théâtre comme *Nora* et *Ennemi national*, textes qui lançaient un défi à la tradition et à la dictature pour préconiser la liberté, l'individualité et la libération des femmes et qui ont eu un grand retentissement dans la Chine d'alors. Les jeunes Chinois adoraient Ibsen et son nom était très à la mode dans tous les journaux chinois. Ce phénomène Ibsen a été fidèlement représenté par Mao Dun et Ba Jin dans *L'arc-en-ciel* et *Famille*. Mei joue le rôle de Nora dans l'école et elle est en quelque sorte une Nora chinoise à la recherche d'une libération de l'individu. Il en est de même pour Cithare dans *Famille*. Les écrivains de la nouvelle littérature chinoise imitent Ibsen et écrivent « les romans en réponse aux questions » (问题小说) et « les pièces de théâtre en réponse aux questions » (问题剧). Ils commencent ainsi à se tourner vers la vie et la société, afin de les représenter dans leurs œuvres. Ce faisant, les pensées et œuvres littéraires occidentales donnent une possibilité à la littérature chinoise de se moderniser elle-même en peu de temps, tout en insérant de nouvelles conceptions sociales et littéraires à elle.

[64] L'expression est de Zhang Yinde dns *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Paris : PUF, 1992, p.5

[65] 主义

littéraire en tant que théorie fondamentale de la Révolution avancée par Hu, Chen et autres découle directement de l'évolutionnisme scientifique occidental du XIXe siècle. La littérature pour l'Homme de Zhou Zuoren vient théoriquement de l'humanisme occidental. Li Dazhao donne, dans « Qu'est-ce que la nouvelle littérature? »[66], une explication élémentaire du matérialisme historique inspiré du marxisme et du réalisme russe. Les essais littéraires de Mao Dun sur les théories et pensées étrangères (surtout sur le naturalisme de Zola) en constituent une partie importante que nous verrons plus loin. Tout cela constitue la base théorique de la littérature chinoise moderne.

La Révolution littéraire renouvelle aussi la création littéraire. Marquée par la publication d'un conte de Lu Xun « Journal d'un fou »[67] en 1918, la littérature chinoise se rallie à la modernité. Paraissent aussi les premiers contes et nouvelles de la littérature moderne créés par Ye Shaojun[68], Yu Dafu[69], Bing Xin[70] et de nouveaux poèmes[71] en langue parlée comme *Essais*[72] de Hu Shi et *Les Déesses*[73] de Guo Moruo.[74] Ils modernisent la littérature dans ses théories, son contenu et sa forme, et la représentation de la vie et de l'époque devient la préoccupation de la plupart des écrivains. C'est exactement le but que se donnent Mao Dun et Ba Jin. Sur les plans de la langue et de la forme, la langue

---

[66]«什么是新文学» 。
[67]«狂人日记»。
[68]Ye Shaojun (叶绍钧) (1894-1988), romancier et pédagogue et plus connu sous le nom de Ye Shengtao (叶圣陶) . *Ni Huanzhi* (倪焕之) est son roman le plus renommé.
[69]Yu Dafu (郁达夫) (1896-1945), écrivain et romancier.
[70]Bing Xin (冰心), (1900-1999), écrivaine et poète.
[71] 新诗。
[72]«尝试集»。
[73]«女神»。
[74]Guo Moruo (郭沫若) (1892-1978), poète, dramaturge, historien et linguiste de la langue classique. Il est une figure représentative de la littérature chinoise moderne.

classique et la forme désuète de la littérature classique sont remplacées par la langue parlée et la forme moderne, plus conformes à la modernisation de la littérature et plus accessibles aux masses populaires. La nouvelle littérature née de cette Révolution intimement liée à la littérature mondiale, crée une langue pour la littérature moderne caractérisée à la fois par les esthétiques traditionnelles chinoises et occidentales. Les œuvres littéraires de Mao Dun et Ba Jin sont les produits directs de cette révolution et leurs romans en sont des romans fondateurs mûris en langue parlée. Les parutions de *Minuit*[75] et de *Famille*[76], de *Printemps* et d'*Automne* de Ba Jin, entre autres, marquent la naissance du roman moderne en Chine.

4, Pourquoi une étude sur une mise en rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin?

Au cours de la Révolution littéraire, Mao Dun et Ba Jin participent directement à ce processus par leurs théories et leurs oeuvres littéraires. Avant d'être romanciers, ils sont des lecteurs et des traducteurs d'œuvres occidentales à portée sociale et littéraire. Mao Dun surtout traduit et présente la pensée occidentale en vue de construire une théorie de la nouvelle littérature. C'est au cours de ses activités littéraires, entre 1925 et 1926, qu'il écrit des essais pour préconiser le naturalisme de Zola. Quant à Ba Jin, bien qu'il soit un lecteur systématique de Zola, il n'a jamais étudié son naturalisme. Mais les œuvres littéraires de Zola constituent une partie importante de sa formation en littérature étrangère sur les plans de la pensée sociale, philosophique et littéraire. Qu'est-ce qui lie

[75]《子夜》。
[76]《家》。

intimement ces trois écrivains? Pourquoi les deux écrivains chinois acceptent-ils, refusent-ils et reconstruisent-ils Zola? Comment ces trois écrivains se rencontrent-ils et s'écartent-ils les uns des autres ? Comment Mao Dun diffuse-t-il le naturalisme de Zola en Chine? Quel rôle jouent Zola et son naturalisme dans le processus de modernisation de la littérature chinoise ? Dans la première partie de notre travail, une mise en rapport de leurs visions esthétiques nous permettra de mieux saisir les relations qui existent entre eux.

Le courant principal de la littérature chinoise du XXe siècle est le réalisme, et Mao Dun et Ba Jin en sont deux des figures représentatives de cette modernité chinoise. Leurs romans constituent deux des trois sommets du roman chinois moderne. Par leur théorie et leur œuvre littéraire, ils ouvrent deux voies au réalisme chinois avec des écritures croisées à la fois des esthétiques chinoise et occidentale. Leur univers romanesque représente une réalité, illustre les transformations sociales de la Chine du XXe siècle et les conflits entre les cultures chinoise et occidentale. Enfants du 4 Mai, en révolte contre l'ordre établi, ils expriment tous deux un fort désir de réformer une société. Pour eux, le destin de la nation chinoise est toujours étroitement lié à leur propre bonheur. Ils sont les traîtres d'une société établie en se lançant à la recherche de la démocratie et de la modernité. L'ensemble de leurs romans brosse une fresque de la modernisation d'une Chine aux prises avec ses espoirs et ses désespoirs, ses douleurs, ses cris, ses contradictions et ses luttes. Les personnages incarnés par les deux écrivains chinois tels que Wou Souen-fou, Tchao Po-tao[77], Mei, Eveil du Nouveau, Eveil de l'Intelligence et

[77] Dans le présent travail, nous respectons les transcriptions des noms des personages dans *Minuit*. En pinyin, Wou Souen-fou et Tchao Po-tao doivent être écrits comme Wu Sunfu et Zhao Botao.

autres, deviennent déjà des personnages classiques de la littérature moderne, qui véhiculent les vicissitudes sociales chinoises du XXe siècle. L'Homme qu'ils dévoilent dans leurs romans a des liens étroits avec l'humanisme occidental.

Dans *Le Naturalisme*, Yves Chevrel étudie le naturalisme en tant que phénomène européen. Selon lui, Zola, Maupassant, Flaubert, Tolstoï, Tourgueniev, Tchekhov, Ibsen, Hauptmann entre autres constituent tous ensemble ce courant international. Mao Dun et Ba Jin sont les lecteurs et diffuseurs de ces écrivains étrangers; et en les étudiant, ils établissent leurs propres méthodes de représentation de la réalité. Il n'est pas exagéré de dire que les réalismes de Mao Dun et Ba Jin constituent une extension du naturalisme en Chine. Les textes de *Famille* et de *L'arc-en-ciel* montrent déjà cette tendance vers le naturalisme. Les noms de Tourgueniev, Tolstoï, Ibsen, entre autres, y apparaissent bien des fois. Mais est-ce que les méthodes de représentation de la réalité chinoise sont les mêmes que celles de l'Occident (ici représentées surtout par Zola)? Etant donné que Chevrel ne mentionne pas le naturalisme en Chine et que peu de travaux y sont consacrés, notre étude ambitionne de combler cette lacune du côté chinois. Comme Mao Dun et Ba Jin sont étroitement liés à Zola, notre étude désire apporter de nouvelles connaissances sur le rapport entre les littératures chinoise, française et occidentale, par une mise en rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin.

5, Objectifs et originalité de notre travail:

Selon nos recherches, deux thèses seulement ont été consacrées à la fois à Zola et Ba Jin et une autre à Zola et Mao Dun.

La première thèse qui se porte sur Ba Jin et Zola s'intitule « Rousseau, Zola et Ba Jin : confluence et influence pour un comparatisme sino-français » de Fu Xianjun achevée en 1990 à Paris. Elle se divise en deux parties : la première traite des relations entre Rousseau et Ba Jin; la deuxième se consacre à Zola et Ba Jin. Dans son travail, Fu trouve que Zola est l'écrivain français qui a le plus influencé Ba Jin. C'est surtout à partir d'une comparaison entre *Germinal* de Zola et *Germinal* et *Le Mineur du Silice* de Ba Jin que Fu découpe les influences de Zola sur Ba Jin. Cette thèse se concentre sur les ressemblances entre les deux écrivains sur les plans thématique, idéologique et poétique. Elle traite aussi de leurs différences.

La deuxième, « Ba Jin et la France » de Liu Bingwen, présentée en 1993 à Paris, traite, en général, des relations entre Ba Jin et la société et la littérature françaises. Elle se consacre au rapport entre Zola et Ba Jin à partir d'une étude comparée entre le *Germinal* de Zola et le *Germinal* de Ba Jin. Cette thèse se divise en quatre parties : la première donne une biographie intellectuelle de Ba Jin; la deuxième est intitulée « les Images de Français dans l'œuvre de Ba Jin ». Elle analyse les incarnations des Français dans les contes et les nouvelles de Ba Jin, du peuple ordinaire comme victime de la Première Guerre mondiale jusqu'à Robespierre, Danton et Marat, trois dirigeants de la Grande Révolution française de 1789. La troisième partie intitulée « La comparaison entre *Germinal* de Zola et celui de Ba Jin » montre tout d'abord comment Ba Jin nourrit son projet d'écrire un *Germinal*

chinois en s'inspirant de *Germinal* de Zola. Ensuite, en donnant le fond historique des deux *Germinal*, la thèse souligne qu'à l'instar de Zola, Ba Jin se rend en personne dans une mine chinoise pour observer la vie réelle et que la préparation de ses romans ressemble à celle de Zola. A la fin de cette troisième partie, Liu compare les thématiques, les structures et les personnages principaux et le sens du titre dans ces deux romans.

La quatrième partie de cette thèse s'intitule « La pensée de Ba Jin et ses rapports avec la France : la réception et l'assimilation ». Liu traite ici de l'anarchisme du jeune Ba Jin, des contradictions de sa pensée; il établit une comparaison des conceptions de l'inégalité et de la morale entre Ba Jin et Rousseau.

La troisième thèse porte sur Zola et Mao Dun et elle s'intitule « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire ». Lin Zhiwei, son auteur, y traite systématiquement des ressemblances théoriques et esthétiques entre ces deux écrivains. Il divise son ouvrage en cinq chapitres : le premier chapitre « Le naturalisme et le réalisme : départ du roman moderne chinois » donne une idée générale du roman classique chinois, des relations entre la révolution du roman chinois et le mouvement occidentaliste, tout en soulignant l'importance de *La Revue mensuelle des Nouvelles* et la confusion entre naturalisme et réalisme pour les Chinois. L'auteur conclut que Mao Dun se situe entre le néo-romantisme et le naturalisme. Lin consacre les deuxième, troisième et quatrième chapitres à l'étude de l'influence de Zola sur Mao Dun. Il analyse aussi leurs rôles et leurs missions comme écrivains naturalistes et leurs ressemblances esthétiques. Le cinquième chapitre établit une mise en rapport entre *L'Argent* de Zola et *Minuit* de Mao Dun. L'auteur montre que Zola et Mao Dun se servent d'une même méthode de

documentation pour préparer la genèse de leur roman. Afin d'élaborer le système de personnages de ces deux romans, il illustre son analyse par une mise en parallèle des rivalités absolues entre Saccard et Gundermann et Wou Souen-fou et Tchao Po-tao, de diverses figures de spéculateurs, des portraits de femmes et des idéologies marxistes de Sigismond et des tisseuses chinoises. Cette thèse vise à étudier les influences de Zola sur Mao Dun.

Entre notre étude et les thèses de nos trois prédécesseurs, il existe déjà un intervalle de plus de 10 ans. Durant cette période, la Chine a connu un développement social, économique et culturel vertigineux, permettant aux critiques de réévaluer la littérature chinoise moderne.

Après la Grande Révolution culturelle de 1966 à 1976, surtout après 1978, la Chine connaît un mouvement de rétrospection sur tout le passé dans chaque domaine de la pensée sociale, culturelle et économique. L'ouverture de la Chine vers l'Occident lancée par Deng Xiaoping[78] a redémarré le processus de modernisation, rêve poursuivi par les Chinois depuis une centaine d'années. Cette rétrospection a permis la continuation de la reconstruction de la société et de la culture chinoises dans tous leurs aspects amorcée avec les intellectuels du Mouvement de la nouvelle culture dans la première moitié du XXe siècle. La réévaluation de la littérature moderne en constitue une partie importante. A cet effet, l'œuvre de Mao Dun fut parmi les premières à être réévaluées, à cause de son importance spéciale dans l'histoire de la littérature chinoise moderne. Ses idées sur le

[78]Deng Xiaoping (邓小平)。

naturalisme se présentent comme un point important de cette réévaluation. Nos recherches sur Mao Dun tiennent surtout compte de cette réévaluation réalisée après 1995 par les critiques chinois qui me sont accessibles, parmi lesquels figurent Liu Zaifu(刘再复), Li Zehou (李泽厚), Yang Yang (杨扬), Lin Gang (林岗), Qian Liqun (钱理群), Wen Rumin (温儒敏), Wu Fuhui (吴福辉), Huang Houxing (黄候兴), Ma Liangchun (马良春), Zhang Daming (张大明) et autres. Ce faisant, nous sommes convaincus que notre travail apporte de nouvelles connaissances sur le rapport entre Zola et Mao Dun, sur le rôle du naturalisme dans la construction de la nouvelle littérature chinoise et sur la méthode de représentation de la réalité de Mao Dun.

La thèse de Lin nous fournit une excellente étude de l'influence de Zola sur Mao Dun et des ressemblances entre leur écriture. « C'est donc aussi afin d'honorer Zola du titre qu'on lui doit, d'ajouter un chapitre aux connaissances sur le rayonnement de Zola en Chine que nous entreprenons cette comparaison. En comparant Mao Dun à Zola, nous voulons surtout retourner à Zola, et reconnaître de nouveau, sa puissante influence, ici son influence sur Mao Dun et sa présence en Chine. C'est par là que nous commençons »[79], écrit Lin dans son introduction. En se concentrant sur la problématique des influences de Zola sur Mao Dun, Lin prend aussi conscience de les divergences entre eux sans les étudier. « Certes, entre Zola et Mao Dun, il y a des divergences. En particulier, la psychologie pousse l'écrivain chinois à refuser l'hérédité, 'pesanteur' pour l'écrivain français. A cet égard, nous n'avons pas approfondi notre étude, étant donné que cette

[79] Lin Zhiwei, « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : Thèse, 1989, p.13

divergence ne nuit pas à la cohérence de l'affinité entre les deux écrivains»[80], affirme Lin dans sa conclusion.

Bai Yuegui (白月桂) résume dans un article intitulé « Les études sur Mao Dun en France»[81], les quatre thèses portant sur Mao Dun réalisées, jusqu'à 1997, en France. L'une écrite par Bissat Violette est introuvable maintenant. Les trois autres sont toutes écrites par des Chinois ou des Français d'origine chinoise tels que Yang Guangzhen, Ke Qinghua et Lin Zhiwei. La thèse de Yang porte sur *La vibration* de Mao Dun (un volume de *L'Eclipse*), et elle a été publiée en 1979; celle de Ke, publiée en 1980, traite de *L'Eclipse* de Mao Dun. La troisième est celle de Lin, publiée en 1989. Bai Yuegui trouve la thèse de Lin « très convaincante »[82] et remarque aussi qu'elle passe sous silence toutes les divergences entre les deux écrivains. « Le livre montre qu'en s'inspirant de Zola, Mao Dun représente la société multicolore chinoise. *Minuit* a été écrit sur le modèle de *L'Argent* et s'en inspire, car Mao Dun est un disciple spirituel de Zola. Cette thèse [...] se base sur des matériaux d'envergure, malheureusement, elle ne montre aucune différence entre les deux écrivains à travers ses 405 pages »[83]. Aussi notre thèse pourra-t-elle être considérée comme un complément au travail de Lin, en montrant que Mao Dun est aussi différent de Zola sur les plans de la théorie et de l'écriture. Ce faisant, nous illustrerons en même temps les rapports et les relations entre les littératures chinoise et occidentale.

---

[80] Ibid., p.362

[81] «法国有关茅盾的研究»。

[82] Bai Yuegui, *Mao Dun et le XXe siècle* (茅盾和二十世纪), éd. par L'Association d'études sur Mao Dun, Beijing : Maison d'édition de Huaxia, 1997, p. 476. Le texte en chinois : "非常有说服力"。

[83] Ibid., pp.475-476. Le texte en chinois : " 书中指出茅盾的写作灵感来自左拉，他用左拉的手法写出中国社会的五光十色，«子夜»是以左拉的«金钱»脱胎来的并说左拉是茅盾的文明弟子。...整个说来这本论著采用的资料很充足，可惜长达 405 页, 竟然没有一个章节比较两位作家的不同点"。

Nous ne nous arrêterons pas longtemps sur les ressemblances théoriques entre Zola et Mao Dun, étant donné que ce travail a déjà été très bien fait par Lin.

Quant à notre étude sur une mise en parallèle entre Zola et Ba Jin, elle visera aussi à compléter les études précédentes effectuées par Fu et Liu. Ces deux derniers traitent de l'influence de Zola sur Ba Jin principalement par une mise en rapport entre leur *Germinal* respectif. Dans notre étude, nous viserons surtout à présenter une mise en parallèle de leurs visions esthétiques, de leurs méthodes respectives de les réaliser, à partir de leurs théories et des caractéristiques de l'ensemble de leur œuvre littéraire. Notre travail actuel s'ajoutant à ceux de Fu et de Liu permettra d'avoir une vue plus large et étendue sur le rapport entre Zola et Ba Jin.

L'originalité de notre travail consiste à trouver un angle différent de celui adopté par les travaux déjà réalisés pour illustrer le rapport entre Zola et les deux courants principaux du réalisme chinois, en vue d'élaborer nos réflexions et nos analyses sur la littérature chinoise dans le cadre de son développement par rapport à la littérature française et occidentale. Si l'on étudie Mao Dun et Ba Jin seulement au sein du développement de la littélittérature chinoise, certains phénomènes sont difficiles à déchiffrer, par exemple, d'où viennent leurs esthétiques et leurs méthodes de représentation? Comment les développent-ils pour construire leur propre monde romanesque? Dans l'histoire de la littérature chinoise moderne, Mao Dun est l'écrivain le plus rationnel, tandis que Ba Jin est le romancier le plus lyrique (comme romancier-poète qui fusionne à la fois le réalisme et le romantisme), pourquoi et comment se tournent-ils tous deux vers Zola pour puiser

leur inspiration? Aussi, dans ce travail, ce que nous essayerons de faire, c'est de montrer ces pourquoi et ces comment et ainsi développer nos propres analyses. Ainsi notre thèse nous permettra de mettre en lumière, à partir du rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin tant sur le plan théorique que textuel, la réception et la transmission d'un même code d'écriture de Zola chez les deux auteurs différents chinois en vue de dégager les progrès, les détours et les limites du développement de la littérature chinoise moderne née au carrefour de sa rencontre avec les littératures française et occidentale dans les 80 premières années du XXe siècle.

6, Justification de notre corpus

Les Rougon-Macquart brossent un portrait de la société française du Second Empire en plein essor et transformation, tandis que Mao Dun écrit une histoire du développement du capitalisme chinois en tourmente dans une série de romans. *Germinal* est un des premiers romans au monde à mettre en scène la classe prolétaire et *Minuit* est le premier roman chinois à présenter un capitaliste comme personnage principal. On voit donc que Zola et Mao Dun se préoccupent bien de leur société en expansion capitaliste et la représentent par une « analyse cruelle »[84].

La publication de *Minuit* constitue un événement important dans l'histoire de la littérature chinoise moderne. Ce roman et *La soie de vers au printemps*[85] marquent le mûrissement

[84] Chevrel, Yves, *Le naturalisme,* Paris : PUF, 1982, p.90
[85] «春蚕» 。

de l'écriture de la Littérature de la Gauche[86]. Déclarant par là le fondement d'une écriture de la transparence en Chine, Mao Dun établit ainsi « l'Ecole de l'analyse sociale »[87] et en devient la figure la plus représentative. Une mise en rapport entre *Germinal* et *Minuit* permettra de mieux montrer les deux univers romanesques régis respectivement par le scientisme, le libéralisme et l'imaginaire chez Zola, et par le marxisme et les visions esthétiques chinoises chez Mao Dun, à partir de thématiques semblables. Comment ces textes véhiculent-ils leurs idéologies sociales et littéraires? Quelles sont les divergences entre la représentation du prolétariat et du bourgeois chez eux? Comment traitent-ils du conflit social à partir de leurs convictions sociales et politiques, leurs idéologies et leurs méthodes littéraires? Cette mise en rapport dans la première partie se présente comme une prolongation des études sur le naturalisme de Zola et le réalisme de Mao Dun et espérera les appuyer.

Dans les univers romanesques de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin, la femme est assujettie à un rôle de victime dans des sociétés patriarcales redevables tant à la tradition judéo-chrétienne qu'à celle du confucianisme chinois. A ce sujet, les trois auteurs nous livrent trois représentations romanesques de femmes bien ressemblantes dans leur rôle de victime mais bien différentes du point de vue de l'attitude des trois auteurs envers la femme ainsi que des techniques littéraires de la représentation de sa réalité. La femme s'offre ici comme révélatrice privilégiée de leurs idéologies et leurs théories littéraires à partir d'une mise en rapport entre *La Joie de vivre* et *Nana* et *L'arc-en-ciel* et *Famille*. Dans la deuxième partie, nous explorerons, entre autres, les discours sur l'amour, le

[86] 左翼文学。
[87] 社会分析派。

mariage, le corps féminin, la maternité, les femmes défiant l'ordre établi, et les rapports entre femme et homme, sur les plans de l'analyse textuelle, narratologique et socio-thématique.

Comme nous l'avons déjà dit[88], les thèses de Fu et de Liu s'appuient toutes sur une mise en rapport entre les deux *Germinal* de Zola et de Ba Jin, afin d'illustrer l'influence du premier sur le second. Pour élargir les deux études déjà faites, nous tenterons d'inclure ici *Famille* de Ba Jin, roman qui occupe une place considérable dans l'histoire de la littérature chinoise moderne, afin d'étudier le rapport entre Zola et Ba Jin. *Famille* est recensé par Sima Changfeng comme « le premier best-seller de la nouvelle littérature chinoise »[89]. Ba Jin est, avant tout, un écrivain de la famille chinoise et un romancier lyrique, et les femmes constituent une de ses préoccupations romanesques les plus importantes et émouvantes.

Quant au personnage de Mei dans *L'arc-en-ciel*, il est peut-être l'incarnation la plus réussie de tous les personnages féminins dans les romans de Mao Dun. «*Rainbow*, Mao Tun's next novel, is in many respects his finest [...] he demonstrates here an even surer skill in his rendition of psychological reality [...] she is, in fact, the author's most ambitious and fascinating creation»[90], écrit C.T. Hsia, dans *A History of Modern Chinese Fiction*. Par le biais d'une quête d'une idéologie idéale, Mao Dun nous offre un monde de femmes étroitement lié à celui des turbulences de la vie sociale. Chez lui, la femme qui

---

[88] Voir les pages 23-24 du présent travail.

[89] Sima, Changfeng (司马长风), *A propos de la nouvelle littérature chinoise* (新文学丛谈), Maison d'édition Zhaoming, 1975, p.117. Le texte chinois "新文学第一部最畅销小说。"

[90] Hsia, C.T. (夏志清), *A History of Modern Chinese Fiction* (third edition), Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1999, p.148

plonge directement dans la vie tourmentée de la politique et de la révolution représente non seulement l'esprit d'émancipation de la femme, mais aussi celui de toute la société qui se débat pour acquérir une libération individuelle, chercher son identité et sa valeur sociale. Le personnage de Mei agit non seulement au nom des femmes, mais aussi au nom de toute la société qui s'oriente vers un engagement politique et vers une action révolutionnaire.

Zola, pour sa part, développe un monde de femmes plus large et plus diversifié sous le Second Empire et au début de la IIIe République, allant des ouvrières et courtisanes jusqu'aux bourgeoises. La femme est la victime de la société et de la religion comme du féodalisme et du confucianisme dans la tradition chinoise. Mitterrand résume bien le discours sur la femme de Zola :

> Au moment même où il assigne à l'homme la mission primordiale de rendre à la femme une dignité que la société moderne lui dénie, et aussi de l'émanciper de l'influence religieuse, Zola affirme donc néanmoins, dans l'implicite de ses configurations romanesques, la malignité originelle du sexe féminin, l'inégalité de l'homme et de la femme, la nécessité impérieuse de limiter son désir aux exigences de la procréation, et la mission de service de la femme auprès de l'homme, auquel elle donne la vie, qu'elle materne, qu'elle fortifie, qu'elle exalte, et qui, en retour, la modèle à son image, tel un moderne Pygmalion[91].

A ce sujet, Nana et Pauline, deux figures féminines antithétiques, englobent bien un tel discours sur la femme de Zola. Aussi Nana est-elle une image féminine complexe qui réunit les traits multiples de la femme zolienne: victimisée, indomptée, vengeresse, maléfique, érotique, animale, pitoyable et mythique. Ce faisant, Zola s'interroge sur la fatalité féminine, le milieu social, la destinée sociale et humaine. Dans *La Joie de vivre*, à

[91] Mitterrand, Henri *Zola et le naturalisme*, Paris : PUF, 1986, p.99

travers Pauline, femme idéale et femme d'espérance, Zola élabore un rêve de bonheur, appelle la fécondité et aspire à une harmonie entre femme et homme.

Trois écrivains, trois univers romanesques de femmes. Les mondes différents de la femme de Mao Dun et de Ba Jin font écho à celui de Zola dans un désir d'exprimer l'énorme préoccupation de la destinée féminine. Une étude en parallèle entre *Nana, La joie de vivre, L'arc-en-ciel, Famille* offrira l'occasion de dévoiler les relations entre les écritures de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin ainsi que leurs théories littéraires.

7, Méthodologie pour réaliser ces objectifs

A la lumière de quelle méthodologie réaliserons-nous nos objectifs déjà définis? Une mise en rapport de ces trois écrivains ne saurait se réaliser sans faire appel aux textes théoriques et esthétiques de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin. Les propos d'Yves Chevrel sur le naturalisme comme mouvement littéraire, méthode et esthétique analysé dans son ouvrage *Le Naturalisme* nous permettront de mettre en parallèle l'écriture et les visions esthétiques naturalistes et réalistes de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin. Les lectures sociocritiques de Zola par Henri Mitterrand dans *Zola et le naturalisme*, par André Vial dans *Germinal et le "socialisme" de Zola*, par Roger Ripoll dans *Réalité et mythes chez Zola* entre autres, nous aideront à élaborer une mise en rapport des socio-thémathiques dans les œuvres de ces trois écrivains. Les méthodes d'analyses textuelle et narratologique de Philippe Hamon dans *Le personnel du roman---Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola* et dans *Texte et idéologie*, nous

serviront spécifiquement à développer une mise au jour entre textes et idéologies régis par les fonctions du personnage, du narrateur entre autres dans les textes sino-français.

Ces écrits de ces critiques français qui se basent directement sur l'univers romanesque de Zola sont avant tout pour nous des instruments d'analyses destinés à réaliser nos objectifs, à savoir analyser les visions esthétiques et les univers romanesques des trois écrivains à l`étude, Zola, Mao Dun et Ba Jin. Ce faisant, notre travail vise, à partir de ces choix de critiques, à créer un lien entre le réalisme chinois et le naturalisme de Zola, entre les littératures chinoise et occidentale, lien qui est gouverné par le processus de modernisation de la littérature chinoise. Pour ce faire, nous élaborons notre raisonnement de façon inductive, à partir de questions posées au texte, pour arriver progressivement et méthodiquement à notre conclusion. Notre travail consiste à vous montrer pourquoi et comment le naturalisme de Zola dans ses *Rougon-Macquart* a joué un rôle important dans l`émergence d`une littérature chinoise renouvellée. Aussi, nous procèderons, tout à bord, par une mise en rapport entre le naturalisme de Zola et le réalisme chinois représenté par Mao Dun et Ba Jin, et nous pousserons ma réflexion jusqu`à la littérature chinoise récente. Nous montrerons, ensuite, comment Mao Dun et Ba Jin lisent Zola, l`acceptent, le rejettent et le reconstruisent pour éventuellement faire accéder la littérature chinoise à la modernité. A cet effet, les travaux de Chevrel, de Mitterrand et de Hamon sur l`œuvre de Zola nous avons paru les plus appropriés pour développer notre travail.

Tout à bord, le naturalisme étant un mouvement littéraire qui se situe dans un temps et un contexte précis, les travaux de Chevrel nous paraissent indispensables pour étudier les débuts du réalisme en Chine. De même, l`écrivain naturaliste étant un écrivain engagé,

l'approche socio-thémathique devient incontournable. Enfin, l'analyse textuelle de Hamon permettra de comparer de plus près des textes très différents entre eux, qui obéissent à la même théorie.

Le Naturalisme de Chevrel porte surtout sur l'histoire et la théorie du naturalisme en tant que courant littéraire en occident. Ses propos nous permettrons de situer notre projet visant à analyser les écritures et les visons esthétiques de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin à partir des points historique, esthétique et théorique. Ce faisant, nous essayerons de situer Mao Dun et Ba Jin parmi les écrivains naturaliste à partir de l'histoire du naturalisme présentée par Chevrel. De ce point de vue, nous trouvons que Mao Dun et Ba Jin, lecteurs des œuvres naturalistes, deviennent leurs héritiers.

Quant aux lectures sociocritiques de l'univers romanesque de Zola faites par Henri Mitterrand, elles nous permettront de relever les mêmes thématiques dans les univers romanesques de Mao Dun et de Ba Jin et voir comment celles-ci fonctionnent chez les écrivains chinois. En nous inspirant des critiques de Mitterrand, nous sélectionnerons des thèmes tels que : le discours sur les femmes, le fonctionnement de la charpente scientifique dans les *Rougon-Macquart* de Zola par rapport à l'imaginaire, la représentation des mondes différents chez Zola, le fonctionnement de l'imaginaire chez Zola, le conflit social dans *Germinal* de Zola, et la fonction de l'espace dans *Germinal.* Ces citations ou références de Mitterrand nous aideront à mettre en parallèle ces socio-thématiques dans les œuvres de ces trois écrivains. Une telle mise en rapport des fonctionnements de ces thèmes à la fois dans les textes chinois-français m'ont servi à

analyser les méthodes de représentation chez ces trois écrivains, à dégager leurs ressemblances et divergences, et en retour appuyer mes analyses sur leurs théories littéraires et leurs visions esthétiques.

Les travaux de Chevrel et de Mitterand nous permettrons de développer des macro-analyses, les théories de Philippe Hamon nous donneront la possibilité de faire une micro-analyse des textes dans un sens textuel et narratologique. Ses méthodes d'analyses dans *Le Personnel du roman---le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d`Emile Zola* et dans *Textes et idéologie*, nous serviront à développer une mise au jour des textes, méthodes de représentation et idéologies régies par les fonctions du personnage et du narrateur, entre autres, dans les textes de ces trois écrivains. Nous nous référerons surtout aux notions d'évaluation et de méta-évaluation pour découper l'effet-idéologie et le fonctionnement du personnage chez Zola et Mao Dun; la notion de décrire exhaustivement pour relier Zola et Ba Jin; la notion de la territorialisation , la notion du portrait et la notion des références signalétiques pour découper l'effet-personnage. Toutes ces notions définies par Hamon nous serviront d`outils analytiques pour analyser à la fois les visions esthétiques et les univers romanesques de ces trois écrivains.

A tout cela s`ajouteront les perspectives des critiques chinois que nous avons déjà mentionnés[92].

[92] Voir la page 26 du présent travail.

En bref, notre étude est de type dialogique, apportant de nouvelles connaissances sur le rapport entre les littératures chinoise, française et occidentale.

Première partie: Les théories de Mao Dun, de Ba Jin et de Zola

Chapitre I : Le naturalisme de Zola et le réalisme de Mao Dun

1, La lecture de Zola par Mao Dun :

Il est bien difficile d'établir, avec certitude, un répertoire des œuvres de Zola que Mao Dun aurait lues. Contrairement à Ba Jin, il ne lit pas le français. Sans avoir fait d'études à l'étranger, il a abordé la littérature étrangère en autodidacte. A la différence de Ba Jin qui, ouvertement, affirme avoir précisément lu Zola, il ne nous laisse pas beaucoup de traces dans tous ses écrits sur sa lecture de Zola. Dans sa thèse, Lin Zhiwei affirme :

> Il serait en effet fort intéressant de savoir [...] comment Mao Dun a lu Zola, ou plutôt comment cette lecture de Zola a formé peu à peu Mao Dun. Hélas dans tous ses écrits, Mao Dun a laissé peu de traces qui puissent nous aider à traiter à fond cette question. D'ailleurs [...] il évitait de parler de ses relations littéraires avec Zola, en particulier, s'il s'agit d'un roman qui passe pour lui avoir servi de modèle[...][1]

Lin conclut que Mao Dun a certainement lu *L'Argent* qui « lui a servi de modèle pour *Minuit* »[2]. Cependant, sa déduction va à l'encontre de l'aveu de Mao Dun lui-même. « A ce temps-là, Qu Qiubai a dit que *Minuit* avait été influencé par *L'Argent* de Zola, etc., mais je ne savais pas de quoi il parlait »[3]. Que Mao Dun ait lu ou non *L'Argent* reste

---

[1] Lin, Zhiwei, « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne): thèse, 1989, p.72

[2] Ibid., p.72

[3] Mao Dun, cité par Yang Yang dans *Les Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun* (转折时期的文学思想---茅盾早期文学思想研究), Shanghai : Maison d'édition de l'Université normale de Huadong, 1996, p.112. Le texte en chinois : "瞿秋白当年称«子夜»为受了左拉«金钱»的影响云云，我也茫然不解其所指"。 C'est ce que Mao Dun écrit dans sa lettre à Cao Guangcan (曹广灿) le 25 octobre 1963.

encore un mystère. « Bien que j'aime Zola, avoue-t-il en réfutant Qu, je n'ai pas lu les vingt volumes des *Rougon-Macquart*, mais seulement cinq ou six, parmi lesquels il n'y a pas *L'Argent* »[4]. Si c'est vrai, « on comprendrait mal comment Mao Dun a pu saisir [...] exactement le sens du naturalisme de Zola et exposer si logiquement, si clairement l'arbre généalogique, les intrigues et les dénouements des *Rougon-Macquart*, écrit Lin, à moins qu'il n'ait lu une étude très complète sur Zola et son œuvre »[5]. Selon Yang Yang dans *Les Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun*, l'écrivain chinois n'a traduit aucune œuvre de Zola de toute sa vie[6]. Ses écrits montrent qu'il a lu seulement *Nana* et *Au Bonheur des Dames* des *Rougon-Macquart*, très probablement dans une traduction anglaise abrégée[7], « car, avant 1931, aucun volume des *Rougon-Macquart* n'avait été traduit en chinois »[8]. Aussi faut-il conclure avec Lin Zhiwei que Mao Dun a lu des études critiques et théoriques pour mieux comprendre le naturalisme de Zola et des *Rougon-Macquart*[9].

---

[4] Mao Dun, *Le Chemin que j'ai parcouru* (我走过的道路), La Presse de la littérature du peuple, Bejing, vol.2, 1981, p.104, traduit par Lin Zhiwei dans « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne): thèse, 1989, p.71. Le texte en chinois : "我虽然喜欢左拉，却没有读完他的«卢贡·马卡尔家族» 全部二十卷，那时我只读过五、六卷，其中没有«金钱»"。

[5] Lin, Zhiwei, « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne): thèse, 1989, p.72

[6] Cette affirmation est faite par Yang Yang dans *Les Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun* (转折时期的文学思想---茅盾早期文学思想研究), Shanghai : Maison d'édition de l'Université normale de Huadong, 1996, p102. Le texte en chinois : "至于左拉的作品，茅盾一生从未译过..."。

[7] En 1934, Mao Dun abrège *Au bonheur des dames* de Zola sous le nom *Le grand magasin* (百货商店) et celui-ci a été publié par la Maison d'Edition de la vie nouvelle (新生命书局). La préface du *Grand magazin* est incluse dans *Recueil des préfaces de Mao Dun* (茅盾序跋集), éd. par Ding, Ergang, Editions de la librairie de Sanlian, 1994, p.296. Pour le texte intégral de ce condensé, lire *Oeuvres complètes de Mao Dun* (茅盾全集), vol.11, Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, 1984, pp.215-252. Mao Dun présente *Nana* de Zola *Essais sur les chef-d'œuvres de la littérature mondiale* (世界文学名著杂谈), Tianjin : Maison d'Edition de Baihua:, 1980, pp.371-376

[8] Lin, Zhiwei, « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne): thèse, 1989, p.72

[9] Cette présupposition peut être attestée par quelques imprécisions des traductions de Mao Dun concernant les *Rougon-Macquart* dans *Critique générale sur la littérature occidentale* (西洋文学通论), Shanghai : Maison d'édition du monde, 1930; rééd., Beijing : Maison d'édition des archives, 1985, p.101-130. Par

2, Le naturalisme de Zola et ses *Rougon-Macquart* selon Mao Dun :

C'est avec le déclenchement de la modernisation de la littérature chinoise que l'influence de Zola grandit de plus en plus en Chine. En 1915, dans « A propos de l'histoire artistique moderne en Europe »[10], Chen Duxiu considère Zola comme « le chef du naturalisme »[11]. En plus, Zhou Zuoren, Liang Qichao, Xie Liuyi,[12] Chen Wangdao,[13] Li Changzhi,[14] Huang Zhongsu[15] entre autres, font tous connaître le naturalisme de Zola en Chine[16]. Parmi eux figure aussi Mao Dun. A la différence de Ba Jin qui s'adonne à la lecture des *Rougon-Macquart*, ce qui l'intéresse le plus, c'est surtout la force théorique du naturalisme de Zola. Aussi peut-on se demander ce qu'est le naturalisme de Zola et de ses *Rougon-Macquart* pour Mao Dun. Ce n'est que dans les années 30, des années après avoir présenté et préconisé le naturalisme, que Mao Dun précise ses idées dans *Etude générale sur la littérature occidentale*[17].

---

exemple, Mao Dun traduit *Le Docteur Pascal* en «柏司卡尔博士». Pour le roman de Zola, le mot docteur désigne le « docteur en médecin » plutôt que le « titulaire d'un doctorat ». Evidemment, il ne l'a pas lu. Encore, il traduit *Germinal* en «矿工», qui signifie *Les Mineurs* au lieu de *Germinal*. Il y présente ce roman par une seule phrase: *Germinal*, écrit en 1885, est le chef-d'œuvre de Zola» («矿工» (Germinal) 也是左拉作品中最好的一，作于一八八五年。) Donc, nous faisons l'hypothèse que Mao Dun n'aurait pas lu *Germinal* intégralement jusqu'en 1930. Et il a commencé à écrire *Minuit* en octobre 1931 et l'a fini en janvier 1933.

[10] «现代欧洲文艺史谭»

[11] Chen, Duxiu, cité par Ma Liangchun et Zhang Daming, dans « Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne » (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, p.766. Le texte en chinois : "自然主义之魁杰"。

[12] 谢六逸

[13] 陈望道

[14] 李长之

[15] 黄仲苏

[16] Ma, Liangchun et Zhang Daming, éd., *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne* (中国现代文学思潮) , Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, pp.770-772.

[17] Mao Dun, *Critique générale sur la littérature occidentale* (西洋文学通论), Shanghai : Maison d'édition du monde, 1930; rééd., Beijing : Maison d'édition des archives, 1985, p.101-130. Lin Zhiwei donne une

Dans la partie intitulée « Le Naturalisme » de *Etude générale sur la littérature occidentale*, Mao Dun trouve que Flaubert est, avant tout, le précurseur du naturalisme. A ce propos, il présente et apprécie surtout *Madame Bovary*, *Salammbô* et *L'éducation sentimentale* de Flaubert. A ses yeux, *Madame Bovary*, « un éclair avant la grande tempête dans le monde littéraire »[18], « a tiré le premier coup de canon contre le romantisme »[19]. Par sa « description détaillée et ordinaire »[20] et par son manque « d'un idéal sublime, de vertu noble, des intrigues spectaculaires »[21], ce roman a « ouvert une ère 'de prose' en 1856 ».[22] Sur les pas de Flaubert[23], Zola, quant à lui, « applique complètement les méthodes scientifiques à l'art »[24], et il « établit le naturalisme »[25] en fin de compte.

étude précise à ce sujet dans sa thèse « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : Thèse, 1989, pp.84-101. Nous traiterons de la diffusion du naturalisme par Mao Dun plus loin dans notre travail.

[18] Ibid., p.102. Le texte en chinois : "是文坛上大风暴前的一闪电光"。

[19] Ibid., p.103, traduit par Lin Zhiwei dans sa thèse « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : Thèse, 1989, pp.85. Le texte en chinois: "向浪漫主义发射第一炮"。

[20] Ibid., p.101. Le texte en chinois : "琐碎平凡的记事"。

[21] Ibidem. Le texte en chinois : "没有高尚的理想，伟大的品格，轰轰烈烈的故事"。

[22] Ibid., p.103. Le texte en chinois : "1856 是'散文的'时代"。

[23] Par une mise en parallèle entre le romantisme et le naturalisme de Flaubert, Mao Dun dégage cinq différences entre eux : 1. La première réside dans l'attitude de la création. Les romantiques se penchent sur les émotions, les sentiments subjectifs et les naturalistes insistent, en revanche, sur une observation objective tout en écartant un épanchement subjectif pour une reproduction détaillée et exacte de la vie quotidienne; 2. La deuxième porte sur les sujets. Les romantiques consistent à donner une surprise, un extraordinaire et leurs héros sont idéaux. Cependant, les thématiques de Flaubert proviennent de la vie ordinaire et sombre à la faveur d'une médiocrité. 3. La troisième concerne l'attitude de la vie. Les romantiques récompensent les bons et punissent les mauvais, tandis que les écrivains naturalistes comme Flaubert se cachent dernière les actions de leurs personnages sans montrer leur prise de position tout en insistant sur le laid et le mal. 4. La quatrième est la méthode de la description. Les romantiques chérissent seulement une imagination subjective sans observer sur place. En revanche, Flaubert décrit conformément à son observation, à son analyse et aux détails des objets. 5. Le style. Les romantiques attachent une importance à la beauté de l'esprit qui aboutit en fait à une exagération et une artificialité. Pour sa part, Flaubert aime une beauté naturelle, qui revient à une sobriété, une clarté et une harmonie. Mao Dun trouve que tous ces cinq traits caractérisent le naturalisme de Flaubert. Comme Lin Zhiwei donne déjà une étude précise sur ce sujet, nous ne l'approfondissons pas plus.

[24] Ibid., p.109. Le texte en chinois : "完全把近代的科学方法应用在文艺上"。

[25] Ibidem. Le texte en chinois : "确立了'自然主义'"。

A propos des *Rougon-Macquart*, Mao Dun les considère comme « chef-d'œuvres de la littérature du naturalisme »[26].

> Dans le monde littéraire de la deuxième moitié du XIXe siècle, aucun autre roman n'a suscité plus d'attention et plus de critique que les *Rougon-Macquart*. Même les critiques du naturalisme ne peuvent pas ne pas reconnaître que les vingt volumes des *Rougon-Macquart* sont des chefs-d'œuvre sans précédent et jusqu'à maintenant, il n'existe pas d'autres œuvres qui les égalent. Ce grand ouvrage, dont le but est d'analyser la vie minutieusement et de l'exprimer sans réserve, Zola le charpente non seulement avec l'hérédité contemporaine, mais aussi le situe bien dans les circonstances empreintes de toutes les transformations sociales de la France sous le Second Empire, qui représente l'apogée du développement de son capitalisme[27].

Mao Dun voit que tout ce projet de Zola s'enchaîne et est représenté par « un arbre héréditaire »[28] avec ses branches permettant de « voir tous les personnages de la société»[29], qui sont déterminés par «le mal héréditaire»[30], malgré les différences de leurs individualités, de leurs talents et de leurs fatalités. «Si l'humanité ne s'éteint pas, le mal héréditaire des *Rougon-Macquart* ne disparaîtra certainement jamais, ce qui est la conclusion du dernier volume de cet grand ouvrage»[31]. A partir des *Rougon-Macquart*, Mao Dun dégage quatre caractéristiques importantes du naturalisme de Zola et de ses *Rougon-Macquart*:

---

[26] Ibidem. Le texte en chinois : "自然主义文学的重镇"。

[27] Ibid., p.110. Le texte en chinois : "在十九世纪后半的欧洲文坛上，没有第二部书更惹起广大的注意和嘈杂的批评如«罗贡马惹尔»了。即使是反对自然主义的批评家也不能不承认«罗贡马惹尔»这二十卷巨著是文学史上空前的'杰作'。直到现在还没有可与并论的作品出世。在这部大著作内，左拉不但应用了近代科学的遗传论的理论，作为全书的骨干，并且有恰当地挑选了'第二帝国'时代的社会方面都在转换（资本主义发展到全盛）的法国作为全书的背景，企图对人生的各面作一极精密的分析和露骨的表白"。

[28] Ibidem. Le texte en chinois : "遗传的树"。

[29] Ibidem. Le texte en chinois : "看到社会中应有尽有的一切人物"。

[30] Ibidem. Le texte en chinois : "遗传的恶根性"。

[31] Ibidem Le texte en chinois : "人类如果不灭，这罗贡马惹尔族的遗传的恶根性也一定不灭；这部大著作的最后一卷作了这样的结论"。

Premièrement, Mao Dun pense que Zola se sert de la science pour créer son naturalisme. Le romancier français « tire la conclusion scientifique avec l'aide des enregistrements sur l'humanité»[32]. Pour Mao Dun, les *Rougon-Macquart* s'appuient sur «l'hérédité»[33], afin de mettre au jour «les indignes humains»[34], ce qui est «propre à Zola»[35]. Par conséquent, «Zola adopte plus radicalement l'esprit et la méthode scientifiques que Flaubert»[36]. Deuxièmement, Mao Dun pense que le naturalisme de Zola est régi par une conception mécaniste de la vie. Les maux des « personnages dans les *Rougon-Macquart* sont tous à la fois causés par l'hérédité et déterminés par le milieu »[37]. Donc, l'hérédité et le milieu jouent des rôles primordiaux pour déterminer leurs comportements et leur psychologie. «Le Docteur Pascal est pleinement conscient de la racine des maux de son clan familial »[38]. « Cependant, il ne peut non plus se débarrasser de ces contraintes héréditaires, tout comme les autres »[39]. En conséquence, pour Zola, « la vie est mécanique»[40]. Troisièmement, Mao Dun voit que Zola se préoccupe grandement des «problèmes sociaux»[41], ce qui « se révèle très clairement dans les *Rougon-Macquart* »[42]. « A chaque volume des *Rougon-Macquart* s'enfouit un problème social »[43]. Aux yeux de Mao Dun, Zola montre aux lecteurs les problèmes sociaux, sans prescrire de remède. A cause de «la

---

[32] Ibid., p.117. Le texte en chinois: "由归纳'人间记录'而得科学的结论"。
[33] Ibidem. Le texte en chinois : "遗传理论"。
[34] Ibidem. Le texte en chinois : "人类的贤不肖的种种行为"。
[35] Ibidem. Le texte en chinois : "左拉所独创的"。
[36] Ibidem. Le texte en chinois : "所以左拉式比佛罗贝尔更彻底地采用了自然科学的精神和方法的"。
[37] Ibidem. Le texte en chinois : "«罗贡马惹尔»内的人物都是受这遗传的束缚，环境的支配"。
[38] Ibidem. Le texte en chinois : "柏斯卡尔博士很知道自己家族的劣根性"。
[39] Ibidem. Le texte en chinois : "可是他不能摆脱这遗传的束缚，正和别人一样"。
[40] Ibidem. Le texte en chinois : "人生是机械的"。
[41] Ibidem. Le texte en chinois : "社会问题"。
[42] Ibidem. Le texte en chinois : "这在«罗贡马惹尔»中表白得异常明白"。
[43] Ibidem. Le texte en chinois : "«罗贡马惹尔»的每一卷都是藏伏着一个社会问题"。

conception de la vie mécanique»[44], les personnages sont voués à l'échec « malgré leur lutte »[45]. Ce faisant, « les ouvriers en grève dans *Germinal* se soumettent en fin du compte au vieux joug des esclaves»[46] et « ce problème de la lutte entre le travail et le capital n'est pas résolu»[47]. Mao Dun conclut que « dans les œuvres littéraires du naturalisme, aucun problème social n'a été résolu »[48]. En dernier lieu, Mao Dun trouve que les *Rougon-Macquart* sont remplis de « description de la vie charnelle et de morbidité »[49]. « Sauf *L'Œuvre* et *Le Rêve*, le reste des volumes des *Rougon-Macquart* se caractérisent tous par une représentation de la vie charnelle»[50]. « Il n'existe pas de vie spirituelle. Chacun poursuit une satisfaction matérielle et se livre ainsi aux joies charnelles. De plus, la psychologie et les pathologies des personnages sont morbides »[51]. A ses yeux, «les descriptions de la folie et de l'érotomanie existent déjà dans l'art et la littérature avant le naturalisme »[52]. « Cependant, c'est Zola qui est le premier à y appliquer l'observation scientifique, c'est-à-dire pathologique »[53]. Tout ceci «devient également, dès lors, une couleur fondamentale de la littérature naturaliste»[54]. Pour Mao Dun, à ces quatre caractéristiques de Zola s'ajoutent les cinq traits du naturalisme de Flaubert, ce qui «constitue l'ensemble de la littérature naturaliste»[55]. « Toutes les

---

[44] Ibid., p.118. Le texte en chinois : "机械的人生观"。
[45] Ibidem. Le texte en chinois : "无论怎样奋斗"。
[46] Ibidem. Le texte en chinois : "«矿工»中的罢工工人终于屈服在奴隶的老枷锁下"。
[47] Ibidem. Le texte en chinois : "这个劳资争斗的问题并没有解决"。
[48] Ibidem. Le texte en chinois : "在自然主义的文学作品中，什么社会问题都是没有解决的"。
[49] Ibidem. Le texte en chinois : "肉的人生和病态的描写"。
[50] Ibidem. Le texte en chinois : "除了«作品»和«梦»，两篇可以说是例外，其余«罗贡马惹尔»的各卷都是肉的人生的表现"。
[51] Ibidem. Le texte en chinois : "精神生活是没有的，每个人物所追求的是物质生活的满足和肉的狂欢。而且人物的心理生理方面都是病态的"。
[52] Ibidem. Le texte en chinois : "疯狂褐色情狂的描写，在自然主义以前的文艺中本来也是有的"。
[53] Ibidem. Le texte en chinois : "但把疯狂等加以科学的即病理的观察，确是左拉开始的"。
[54] Ibidem. Le texte en chinois : "后来也成为自然主义文学的基本特色"。
[55] Ibidem. Le texte en chinois : "构成了自然主义文学的全般面目"。

couleurs dégagées des oeuvres de Flaubert se retrouvent également chez Zola, ce qui fait de ce dernier un représentant du naturalisme »[56].

Cependant, pour Mao Dun, «Zola est le fondateur et praticien du naturalisme»[57], « sans pouvoir être complètement considéré comme un représentant orthodoxe du naturalisme »[58], car dans ses œuvres, «il y encore des éléments non naturalistes »[59]. Par exemple, « *L'Œuvre* et *Le Rêve* ne sont pas de style naturaliste»[60]. Encore, « les héroïnes Pauline dans *La joie de vivre* et Denise dans *Au bonheur des dames* sont toutes deux des personnages presque idéaux, surtout Denise»[61]. « Du point de vue de la vie ou de l'art, ces personnages idéaux ne sont pas mauvais, et au contraire, ils sont bienvenus. Pourtant, du point de vue du naturalisme, force est de dire que les représentations de Pauline et Denise dépassent les limites du naturalisme»[62]. De l'avis de Mao Dun, « en stricte conformité avec les règles du naturalisme, Maupassant, son contemporain, livre des pages plus succinctes (Nous devons admettre que les descriptions de Zola sont quelquefois très redondantes. Il faut avoir de la patience pour finir la lecture), plus vivantes et puissantes, plus belles et attirantes »[63]. «Dans la même année où Zola publie *Au bonheur des dames*,

---

[56] Ibidem. Le texte en chinois : "所有佛罗贝尔作品已见的特点，在左拉的作品内又都是有了的，所以左拉不愧为自然主义的代表者"。
[57] Ibidem. Le texte en chinois : "左拉是自然主义文学的建立者和实行者"。
[58] Ibidem. Le texte en chinois : "却又不能完全成为自然主义的正统的代表"。
[59] Ibidem. Le texte en chinois : "有些非'自然主义'的质素"。
[60] Ibidem. Le texte en chinois : "«梦»和«作品»便不是纯粹的自然主义的作品"。
[61] Ibidem. Le texte en chinois : "«生活是多么愉快呀»中间的女主人公宝林奎纳和«太太们的乐园»的女主人公苔尼丝，都是近于'理想的'人物，而尤其是苔尼丝"。
[62] Ibidem. Le texte en chinois : "从人生的或是文艺的立点上看，这些'理想的'人物并不坏，而且宁是欢迎的。但从自然主义的立点上看，不能不说宝林奎纳和苔尼丝出了一些自然主义的范围了"。
[63] Ibidem. Le texte en chinois : "严格地遵守着自然主义的规律，而且在表现的技术上更简洁（我们应该知道，左拉的描写有时太细腻冗长，须得有几分耐心然后看得下），更活泼有力，更美丽迷人的，是同时代的莫泊三（Guy de Maupassant)"。

paraît le premier roman de Maupassant *Une vie*. Deux ans plus tard, *Bel ami* voit le jour. Ces deux romans font de Maupassant un représentant du naturalisme non seulement français, mais aussi mondial »[64].

Pour Mao Dun, Zola est un « idéaliste »[65] dont « ses yeux se tournent vers les problèmes sociaux »[66]. « Il écrit pour assumer une mission de réformateur social. Donc, son écriture est purement et simplement 'un art pour la vie', et on peut même dire qu'il est en quelque sorte entravé par la vertu »[67]. Contrairement à Zola, sans être «un réformateur social»[68], Maupassant adopte « une attitude purement objective »[69] et «dans un certain sens»[70], il penche vers «l'art pour l'art»[71]. C'est par là que Mao Dun distingue deux méthodes différentes de représentation de l'animalité respectivement chez Zola et chez Maupassant.

> Tous les deux décrivent l'animalité humaine. Pourtant, c'est en s'appuyant sur les jugements matériels et scientifiques que Zola détermine que la vérité de la vie réside dans l'animalité, et c'est ainsi qu'il écrit. Il n'en est pas de même pour Maupassant. Celui-ci perçoit avec ses propres yeux, écoute avec ses propres oreilles, sent avec son propre nez, touche avec ses propres membres et à partir de là, il prend conscience de la complète animalité humaine. Puis, il la décrit objectivement. Par la suite, il modèle ce vécu et partout il ne voit donc rien d'autre que le mal et l'animalité. Ce faisant, il meurt de sa folie[72].

---

[64] Ibid., p.118-119. Le texte en chinois : "正当左拉发表«太太们的乐园»那一年，莫泊三的第一部小说 'Une Vie'（«一生»）也出来了。越二年，'Bal-ami'（«漂亮朋友»）也出来。这两部著作使得莫泊三不但成为法国自然主义文学的代表，且为世界的代表"。Ici, Bal-ami est dans le texte original. Nous ne savons pas si c'est une faute de Mao Dun ou de l'éditeur.

[65] Ibid., p.119. Le texte en chinois : "理想家"。

[66] Ibidem. Le texte en chinois : "他的眼光注射在社会问题上"。

[67] Ibidem. Le texte en chinois : "他以社会改革家的架子，而作小说；所以他是彻底地'为人生而艺术'，竟可说是有些受着道德观念束缚的痕迹"。Ici, Mao Dun rapproche sa théorie de celle de Zola.

[68] Ibidem. Le texte en chinois : "社会改革家"。

[69] Ibidem. Le texte en chinois : "客观态度是完全纯粹的"。

[70] Ibidem. Le texte en chinois : "在一种意味上"。

[71] Ibidem. Le texte en chinois : "为艺术而艺术"。

[72] Ibidem. Le texte en chinois : "他们两个都是描写人类的兽性的。但左拉是由科学的物质的见地而断定人生之'真实'在兽性，乃由此结论而作小说；莫泊三不然。他是用自己的眼去看，耳去听，鼻却嗅，器官去接触，由此而感触到人生的赤裸裸的兽性，然后乃赤裸裸地描写出来。后来他这体验的结论成为'定型'。他到处所见无非是丑恶和兽行，因而终于发狂而死"。

Par conséquent, aux yeux de Mao Dun, « Zola est un observateur »[73] et « Maupassant est un percepteur et son art se base sur la sensation »[74]. « La méthode de Zola est inductive, et celle de Maupassant provient de ses expériences »[75].

Sur le plan de la description, celle de Zola est très «lente et verbeuse»[76], ce qui ne s'applique certainement pas à Maupassant. « A ce propos, Maupassant a développé l'art descriptif du naturalisme jusqu'à son apogée»[77]. « Pourtant, en même temps, sa description naturaliste orthodoxe sur le mal et ses thématiques négatives font ressortir plus évidemment la morbidité du naturalisme, donc, peu de temps après, apparaît un mouvement anti-naturaliste dans le monde littéraire en Europe »[78].

Mao Dun n'accepte pas sans réserve le naturalisme de Zola. Avant tout, il remet en question l'hérédité théorique et le déterminisme absolu du milieu social, comme charpentes scientifiques du naturalisme de Zola. Selon lui, ces deux éléments dévalorisent le naturalisme zolien. Il refuse aussi les fonctions de la biologie et de la physiologie du naturalisme, comme explication des comportements des personnages. De plus, Mao Dun croit que l'exigence de Zola d'observer objectivement l'amène à négliger l'imagination nécessaire à la création. Il est aussi insatisfait du pessimisme de Zola qui ne voit que la misère, la mort et le malheur de l'homme sans laisser d'espoir. En dépit des injustices sociales, Mao Dun croit que la bonté et la beauté humaines et sociales existent

---

[73] Ibidem. Le texte en chinois : "左拉是观察者"。
[74] Ibidem. Le texte en chinois : "莫泊三是'感觉'者，他的艺术的根据是感觉"。
[75] Ibidem. Le texte en chinois : "左拉的方法是'归纳'，而莫泊三的方法却是'经验'"。
[76] Ibidem. Le texte en chinois : "拖沓赘累"。
[77] Ibidem. Le texte en chinois : "在这点上，莫泊三是把自然主义文学的艺术发展到顶点"。
[78] Ibidem. Le texte en chinois : "然而同时他的正统自然主义的丑恶描写和消极思想也使自然主义文学的病态更显著，因而不久以后，欧洲文坛上就有了自然主义的反对运动了"。

toujours et c'est ce qu'il soutient dans « Naturalisme et le roman moderne chinois »[79], son essai le plus important et le plus révélateur pour la nouvelle littérature chinoise moderne.

3, Les visions esthétiques et littéraires de Zola et de Mao Dun: influences, rencontres et écarts

Zola et Mao Dun sont tout à la fois théoriciens littéraires et romanciers. Lecteur, présentateur et diffuseur du naturalisme de Zola, l'écrivain chinois a certainement été influencé par ce précurseur français sur un double plan théorique et méthodologique. Tantôt ils se rencontrent, tantôt ils s'écartent l'un de l'autre. En étudiant les visions esthétiques et sociales du naturalisme de Zola, Mao Dun développe, renouvelle et modernise la conception de son réalisme pour la nouvelle littérature chinoise.

3.1, **Dévoiler la vérité par la documentation, l'observation, l'expérimentation, la scientificité et l'objectivité**:

Observer et documenter la société et l'homme, analyser et décrire la vérité objectivement et scientifiquement, tout cela se présente comme une obsession et une mission commune au naturalisme de Zola et au réalisme de Mao Dun.

---

[79] Cf., Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13, No.7, juillet,1922, p.3, tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术) , vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, pp.142-159. Nous traiterons ce point plus loin.

Zola croit que la vérité se construit au moyen de documentation sur les êtres humains et le milieu, car « l'histoire se compose de toutes les observations recueillies » et de « documents multiples »[80].

> Ce serait une curieuse étude que de dire comment travaillent nos grands romanciers contemporains. Ils établissent presque tous leurs œuvres sur des notes, prises longuement. Quand ils ont étudié avec un soin scrupuleux le terrain où ils doivent marcher, quand ils se sont renseignés à toutes les sources et qu'ils tiennent en main les documents multiples dont ils ont besoin, alors seulement ils se décident à écrire. Le plan de l'œuvre leur est apporté par ces documents eux-mêmes, car il arrive que les faits se classent logiquement, celui-ci avant celui-là; une symétrie s'établit [...][81]

Cette documentation « se compose de toutes les observations recueillies» qui sont « utile [s] » et « opportune [s] ». Les « délicatesses de l'observation » offrent « une matière excellente à l'analyse minutieuse et approfondie »[82], en vue d'étudier les événements « sous tous leurs aspects. Aussi Zola est-il persuadé que la vérité ne se constate pas, elle s'acquiert et se conquiert par l'analyse, «sans considération des dogmes ni des rhétoriques »[83].

En disséquant le corps et la nature, il trouve que la vérité peut être atteinte par la méthode scientifique. « Claude Bernard a, toute sa vie, cherché et combattu pour faire entrer la médecine dans une voie scientifique. Nous assistons aux balbutiements d'une science se dégageant peu à peu de l'empirisme pour se fixer dans la vérité, grâce à la méthode expérimentale »[84], déclare-t-il. Dans la Préface de *Thérèse Raquin*, il expose ses méthodes d'analyse : « Mon but a été un but scientifique avant tout [...] J'ai montré les

---

[80] Zola, « Le sens du réel », «Du roman », *Le Roman expérimental, O.C.*, X, 1286
[81] Ibid., p.1286
[82] Ibid., p.1286
[83] Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme,* Paris: PUF, 1986, p.26
[84] Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental, O.C.*, X, p.1175

troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres »[85]. Le romancier moderne a donc pour mission de faire « l'autopsie » d'« une maladie nouvelle » avec « la curiosité du médecin ». Il « ne recule devant aucun dégoût », en vue d'apercevoir « tout au fond une grande lueur qui sert à éclairer ...» « la vie humaine »[86]. A partir de cette scientificité, le romancier transforme le roman en une étude de « la moralisation indirecte par l'exposé logique et puissant de la vérité»[87].

En recherchant la vérité comme observateur-expérimentateur, Zola se soucie premièrement de l'objectivité qui vise à donner « la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie »[88]. « Le romancier qui fait des documents n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure [...] Il disparaît donc, il garde pour lui son émotion, il expose simplement ce qu'il a vu »[89]. « Comme un simple greffier, le romancier prend note de ce que la réalité lui fournit, il est le courageux investigateur que rien ne rebute. Et si l'on vient à mettre en doute certains aspects du tableau, il lance avec superbe: « Allez donc voir, au lieu de protester »[90]. Ce faisant, pour le romancier, il s'agit de mener à bien des études, de conduire des analyses, ou de collectionner des faits. A propos de *Thérèse Raquin*, Zola écrit : « J'en ai écrit chaque scène, même les plus fiévreuses, avec la seule curiosité du savant »[91].

> Les partisans de l'objectivité [...] évitent avec soin [...] toute explication compliquée, toutes dissertations sur les motifs et se bornent à faire passer sous

[85]Zola, « Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* », *O.C.*, I, pp.519-520
[86] Zola, « Germinie Lacerteux par MM. Edmond et Jules de Concourt », *O.C.*, X., p.62
[87] Zola, « Proudhon et Courbet », « Mes haines », *O.C.*, X, p.43
[88] Zola, « Le naturaliste au théâtre », *Le Roman expérimental*, X, p.1241
[89] Ibid., p.1240
[90] Zola, « Trois débuts », *Le Roman expérimental*, *O.C*, X, p. 1309
[91] Zola, « Préface de la deuxième édition de Thérèse Raquin », *O.C*, I.p. 520

> nos yeux les personnages et les évènements [...] Au lieu d'expliquer longtemps l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière, d'un bout à l'autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Ils cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'œuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette[92].

Aussi le romancier doit-il « posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie[...] »[93].

Du côté de l'écrivain chinois, Mao Dun rejoint Zola par sa passion de documentation, de scientificité et d'objectivité, qu'il met au service de la vérité. « Nous savons tous que le plus grand objectif des naturalistes consiste en la vérité. A leurs yeux, ce qui n'est pas vrai, n'est ni beau ni bienfaisant. Ils trouvent que la fonction de la littérature est de représenter d'une part l'universalité de vérité de toute la vie, et d'autre part, une spécificité de chaque vie»[94], affirme-t-il. Dans la première étape du développement de sa pensée littéraire, Mao Dun « s'enthousiasme le plus pour la conception de la vérité objective du naturalisme basée sur le positivisme »[95]. Il trouve que « l'esprit de la vérité

---

[92]Zola, « Le naturaliste au théâtre », *Le Roman expérimental,* X, p.1240

[93] Zola, « L'expression personnelle », *Le Roman expérimental, O.C.,* X, p.1293

[94] Mao Dun «Le Naturalisme et le roman chinois moderne » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles*(小说月报) , vol.13, No.7, juillet ,1922, p.3. Tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术) (2), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.151. Le texte en chinois : "我们都知道自然主义者最大的目标是'真', 在他们看来,不真的就不会美，不算善。他们以为文学的作用, 一方面要表现全体人生的真的普遍性, 一方也要表现各个人生的真的特殊性"。

[95] Cao, Wansheng, *Raison, société et objectivité---études sur les pensées esthétiques de Mao Dun* (理性，社会，客体---茅盾艺术美学论稿), Chengdu : Maison d'édition de sciences sociales du Sichuan, 1988, p.35. Le texte en chinois :" 把最大的热情献给自然主义以科学实证主义为基础的客观真实观。"

du naturalisme »[96] « a une valeur éternelle »[97]. Pour Mao Dun, « il faut oser fixer son regard sur la réalité, l'analyser et la mettre à nu »[98]. Comme Zola, Mao Dun considère la vérité comme la valeur fondamentale de la littérature.

A l'instar de Zola, Mao Dun préconise aussi l'objectivité de la représentation de la réalité, qui constitue le souci principal de son réalisme. Mao Dun croit que l'écrivain doit observer et décrire objectivement la vie. Il ne doit pas décrire la vie qu'il ne connaît pas avec des matériaux qu'il ne maîtrise pas, et quant aux problèmes dont il ne saisit pas l'essence, il ne doit pas les aborder. Pour créer un effet d'objectivité, Mao Dun se sert, tout comme Zola, de l'observation et de la documentation à certains moments de sa création. Il considère l'observation personnelle comme guide de l'action, il s'efforce d'aller visiter sur place, de décrire exactement les faits et les êtres humains pris sur le vif. A propos de *La Désillusion* et de *La Vibration*, il avoue qu'il les a écrits comme des souvenirs et qu'il ne s'est préoccupé que d'un seul point: ne pas faire intervenir sa subjectivité. *La Désillusion* et *La Vibration* montrent bien que Mao Dun cherche à suivre la voie de l'objectivité du naturalisme de Zola. Le personnage de Mlle Jing, les intrigues de *La Désillusion* et le chaos social qui suit la Grande Révolution de 1927 dans La *Vibration* sont des descriptions fidèles de l'histoire chinoise. Les trois héroïnes sont

---

[96] Mao Dun, cité par Cao Wansheng, *Raison, société et objectivité---études sur les pensées esthétiques de Mao Dun* (理性，社会，客体---茅盾艺术美学论稿), Chengdu : Maison d'édition de sciences sociales du Sichuan, 1988, p.35. Le texte en chinois : "自然主义的真精神。"

[97] Mao Dun «Le Naturalisme et le roman chinois moderne » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles*(小说月报) , vol.13, No.7, juillet ,1922, p.3. Tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术) (2), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.35. Le texte en chinois : "又永恒价值"。

[98] Mao Dun, « Préface pour *Les Roses sauvages* » dans *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料), éd., par Sun Zhongtian et Za Guohua, Beijing: Maison d'édition de L'Académie de sciences sociales, 1981, vol.2, p.12 . Cette traduction est de Lin Zhiwei dans « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : Thèse, 1989, p.115. Le texte en chinois : "应该凝视现实，分析现实，揭破现实" 。

créées à partir d'observations que l'auteur a faites auprès de ses vieilles connaissances. Le personnage de Mei dans *L'arc-en-ciel* a, lui aussi, été inspiré par une personne réelle, du nom de Hu Lanxi.

Cette poursuite de l'objectivité se répète dans la préparation de *Minuit*, qui suit exactement la méthode d'enquête et de documentation de Zola. Pendant cette période, Mao Dun se rend en personne à la bourse de Shanghai, visite les marchands et converse avec eux pour amasser les matériaux de son roman.

> Mes relations sociales à Shanghai étaient en fait très compliquées. Parmi mes amis, il y avait d'actifs révolutionnaires, des libéraux, des entrepreneurs, des fonctionnaires, des marchands et des banquiers. Comme j'étais moins occupé en ce temps-là, je les fréquentais. J'ai appris beaucoup d'eux, ce qui m'a aidé à approfondir davantage et éclairer la compréhension générale que j'avais de la société chinoise courante. Donc, je comptais écrire un roman en m'appuyant sur les matériaux que j'avais accumulés. Lorsque ma vue s'est améliorée et m'a permis de lire un peu, j'ai commencé à étudier des articles décrivant les caractères de la société chinoise contemporaine. J'ai confronté mes propres observations avec les théories de ces articles, ce qui m'a incité davantage à écrire un roman[99].

Ce sont cette observation et cette documentation qui lui ont permis de reconstituer la société chinoise dans son univers romanesque. Le personnage de Wou Souen-fou, qui représente les capitalistes nationaux chinois, renvoie à Lu Xuepu, oncle de Mao Dun. Il était le président du conseil d'administration de la Banque du Transport de Shanghai. Il a fourni à Mao Dun un grand nombre de renseignements utiles sur le milieu financier et le

---

[99] Mao Dun, « A propos de la réalisation de *Minuit* ---Conférence donné à l'Institut du Xinjiang » (关于《子夜》的创作---在新疆学院的演讲)dans *La Création selon Mao Dun* (茅盾论创作), Shanghai : Maison d'édition des arts de Shanghai , 1980, p.58. Le texte en chinois :" 我在上海的社会关系，本来是很复杂的。朋友中间有实际工作的革命党，也有自由主义者，同乡故旧中间有企业家，有公务员，有商人，有银行家，那时我既有闲，便和他们常常往来。从他们那里，我听了很多。向来对社会现象，仅看一个轮廓的我，现在看得更清楚一点了。当时我便打算用这些材料写一本小说。后来眼病好一点，也能看书了。看了当时一些中国社会性质的论文，把我观察的材料和他们的理论一对照，更增加了我写小说得兴趣。"Une partie de cette traduction provient de la thèse de Lin, p.86.

jeu de la bourse. Pendant la préparation du roman, Mao Dun rend visite à ses amis et à des industriels pour accumuler les matériaux nécessaires. Cette méthode de documentation lui a servi à créer non seulement le personnage de Wou, mais la plupart des personnages de *Minuit*. Elle rappelle certainement celle de Zola qui fait enquête et se documente pour chacun de ses romans. Quand on considère la structure de la dualité entre deux rivaux, le *Minuit* de Mao Dun ressemble bien à *L'Argent* de Zola. Comme nous l'avons déjà dit, Qu Qiubai a été le premier à indiquer que *Minuit* est influencé par *L'Argent* de Zola, même si Mao Dun, lui-même, l'a nié. D'autres critiques sont aussi d'avis que *Minuit* a subi l'influence de *L'Argent* de Zola et quelques études comparatives ont paru à cet effet à partir des intrigues, des thématiques, des conflits semblables dans les deux romans pour déterminer l'influence de Zola sur *Minuit*. Cependant, certains autres critiques chinois trouvent que *Minuit* de Mao Dun est différent de *L'Argent* de Zola et qu'il n'a pas été influencé par Zola. Influencé ou non par *L'Argent* de Zola, *Minuit* a certainement emprunté les méthodes de description et d'observation objectives de Zola. C'est en suivant la méthode zolienne de documentation que Mao Dun crée son univers romanesque de la société chinoise.

En outre, cette objectivité que Mao Dun poursuit depuis la première étape du développement de sa pensée littéraire, s'imprègne, tout comme chez Zola, d'un esprit scientifique. « Le naturalisme a été baptisé par la science contemporaine et ses descriptions, ses thématiques et ses pensées sont bien liées à elle. *Les Rougon-Macquart*, ouvrage monumental de Zola, consiste à décrire l'hérédité de cette famille et a pour objectif l'évolutionnisme. *Une vie* de Maupassant décrit à la fois l'hérédité et le

déterminisme du milieu régissant sur l'individu »[100], écrit Mao Dun. « Nous devons suivre l'exemple des écrivains naturalistes et appliquer les principes scientifiques à l'écriture des romans dans le but d'étudier les problèmes de la société et ceux des rapports entre hommes et femmes, ainsi que les théories telles que l'évolution de Darwin »[101]. Bien que son univers romanesque ne s'avère aucunement scientifique comme celui de Zola, l'influence de ce dernier est non négligeable dans sa poursuite de l'objectivité. A la différence de l'écrivain français qui fonde son univers romanesque sur des lois scientifiques naturelles, Mao Dun base son réalisme sur le matérialisme dialectique et historique marxiste.

> […] Sans manifester ses passions vigoureuses, il [Mao Dun] n'examine la vie que d'une façon minutieuse, calme et objective, attache une importance particulière à la description détaillée et serrée et à son analyse rationnelle. Il n'évite pas les fonctions de théories de sciences sociales qui régissent son écriture. Il pousse même trop loin son principe de création qui consiste à « commencer avant tout par une thématique tirée des sciences sociales ». Ses œuvres s'imprègnent évidemment d'une couleur d'analyse sociale et de rationalité. A partir de thématiques littéraires, il avance des sujets de grande importance pour la science sociale. En un mot, il n'écrit pas seulement des romans, mais aussi développe une large étude sur la vie sociale. Voici la caractéristique très marquée de Mao Dun […] [qui] crée un précédent parmi les écoles du réalisme du roman chinois moderne[102].

---

[100] Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne chinois » » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13, No.7, juillet ,1922, p.3, tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.153-154. Le texte en chinois: "自然主义是经过近代科学的洗礼的；他的描写法，题材以及思想，都是和近代科学有关系---曹拉的巨著«鲁孔·玛尔加»，就是描写鲁孔·玛加尔一家的遗传，是以进化论为目的。莫泊三的«一生»，则于写遗传而外又描写环境支配个人。"

[101] Ibid., p.154. Le texte en chinois : "我们应该学自然派作家，把科学上发现的原理应用到小说里，并该研究社会问题，男女问题，进化论种种学说"。

[102] Wang, Jialiang, *Etudes sur les romans de Mao Dun* (茅盾小说论), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1989, p.172. Le texte en chinois: " …没有抒发磅礴的激情。他只是冷静地，客观地谛视人生，注重于对现实人生的细密的描绘和理智的分析；他不讳言社会科学理论对创作的指导，还提出过创作是'先从一个社会科学的命题开始'的颇为出格的主张，作品明显带有理性化特点的社会分析色彩，通过文学的命题提出了重大的社会科学命题。简言之，它不只是在写小说，还展开了广泛的社会人生的研究。这就是茅盾鲜明的创作个性…在中国现代小说的现实主义流派中带有开创性。"

Ce faisant, Mao Dun dissèque la société chinoise dans son ensemble et fonde ainsi, par sa scientificité sociale au lieu de la scientificité naturelle de Zola, l'« Ecole du roman sur l'analyse sociale »[103].

L'objectivité qu'il apprend du naturalisme de Zola joue aussi un rôle important pour affaiblir l'influence du Mouvement de la Littérature du Prolétariat[104]. Au moment où Mao Dun commence sa création littéraire, la théorie de la Littérature du Prolétariat propageant une méthode dialectique est introduite en Chine après 1929. Ces théories se fondent sur une conception politique abstraite pour incarner les personnages. Elles mettent l'accent sur les points communs des classes sociales au lieu de leur particularité individuelle. Au cours de toute sa carrière, Mao Dun a été plus ou moins influencé par cette vision. Par exemple, dans ses romans des années 30, et plus particulièrement dans ses romans écrits pendant la Guerre de la Résistance contre le Japon, les points communs des personnages sont plus importants que leurs particularités et même la qualité de classe occulte les caractéristiques individuelles des personnages. Une série de représentations du monde capitaliste se transforment en illustration de conceptions politiques abstraites. Cependant, il maintient dans une certaine mesure, l'objectivité du naturalisme et réduit l'influence de la Littérature du Prolétariat. Par exemple, Mao Dun représente bien la figure de Zhao Huiming dans *La Corruption* et celle d'autres capitalistes dans ses derniers romans. S'il n'avait pas été influencé par le naturalisme et les autres courants de

---

[103] 社会分析派。 Nous montrerons, dans la suite de notre travail, comment *Minuit* sert à analyser la société chinoise des années 30, surtout par une mise en rapport entre *Germinal* de Zola et *Minuit* de Mao Dun.

[104] 拉普文学

la littérature occidentale, il est difficile de penser qu'il aurait pu produire ces représentations pleines de vitalité dans l'environnement de la Littérature du Prolétariat.

Un autre point différencie Zola de Mao Dun, c'est sa façon de traiter des relations entre la raison scientifique et le désir d'imagination, car tous deux confrontent ce même dilemme épineux.

Zola, à titre de « savant », « anatomiste », « mathématicien », « chimiste » et « chirurgien », transforme la science en « instrument » et « méthode » d'« analyse » et d'« expérimentation », dans le but de « décompos[er] les actions », de « déterminer les causes », d'« expliquer les résultats », tout en suivant des « équations fixes » en tant que rationaliste. Cependant, au lieu de strictement s'en tenir aux champs scientifiques, il préfère être « un anatomiste de l'âme et de la chair », « dissèqu[er] l'homme, étudi[er] le jeu de passions, interrog[er] chaque fibre et faire l'analyse de l'organisme entier ». Donc, la science n'est pas un but pour lui, mais une méthode pour « fouill[er] les êtres humains »[105]. « Zola est ainsi fasciné par la vie du corps, par la 'nuit des instincts' que la raison ne peut pas contrôler, il rêve autour du sang porteur de 'l'hérédité, l'effrayante hérédité' (*Le Docteur Pascal*), de la folie, du crime»[106]. En encadrant son écriture par la science, Zola la laisse se déchaîner dans la représentation des passions par son imagination mythique et fantasmagorique. Aussi, « (l)'imagination subvertissant le

[105] Zola, *Deux définitions du roman*, *O.C.*, X, p.281
[106] Becker, Colette, *Zola: le saut dans les étoiles*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.201

scientifique, libère obsessions et peurs, et dévoile les profondeurs inconnues de l'homme»[107].

Par contre, Mao Dun sacrifie en quelque sorte ses passions et son imagination dans ses romans d'analyse sociale tels que *Minuit*, *Les Vers à soie du printemps*, *L'Histoire de la première période*, *Le Chemin* et *L'Epreuve*. L'importance ici n'est pas le point de départ scientifique, mais plutôt l'utilisation qu'il en fait pour s'exprimer librement, c'est donc un choix personnel[108]. La méthode n'est pas le but, mais un moyen de dévoiler un processus en entrant dans un monde libre de sentiments, de « l'expression personnelle » et des « phrases qui sortent de (la) personnalité »[109], puisque la littérature est une affaire personnelle. Mao Dun aurait dû être conscient de ces contraintes et c'est pourquoi il libère mieux ses sentiments, ses sensations et ses passions dans son dernier roman *Les feuilles givrées sont rouges comme les fleurs en février*.

3.2, **Zola et Mao Dun : deux disciples de Taine**

Le déterminisme de Taine constitue un des fondements du naturalisme de Zola et du réalisme de Mao Dun. Les «trois forces primordiales » telles que la race, le milieu, le moment qui composent la théorie de Taine, les réunissent et les détournent l'un de

---

[107] Zola, *Deux définitions du roman*, *O.C.*, X, p.201

[108] Nous développerons deux mises en rapport dans la suite de notre travail: l'une entre la charpente scientifique chez Zola et celle du matérialisme dialectique et historique du marxisme chez Mao Dun; l'autre entre les familles de Zola et de Ba Jin comme éléments structurants de romans, afin de révéler les ressemblances et les différences de leurs fonctions. Ceci sera très utile pour découper les caractéristiques de leur écriture.

[109] Zola, « L'expression personnelle», *Le Roman expérimental*, *O.C.*, X, 1293

l'autre, et elles s'offrent comme lieu privilégié pour étudier leur vision esthétique et sociale.

Pour Zola, l'homme est dans la nature. C'est en suivant la théorie de Taine qui consiste à « faire de la physiologie en matière de morale [...] [et à]traiter des sentiments et des idées, comme on fait des fonctions et des organes »[110] que Zola amorce son enquête sur l'homme dans son roman expérimental.

> La nouvelle science, faite de physiologie et de psychologie, d'histoire et de philosophie, a eu son épanouissement en lui. Il est, dans notre époque, la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques[111].

Ceci dans le dessein d'appliquer à l'étude des sciences morales la méthode des sciences naturelles, et de ramener l'analyse des caractères à celle des tempéraments. C'est en puisant au déterminisme de Taine que Zola amorce ses études sur les phénomènes humains par les sciences de nature. Parmi les trois éléments formulés par Taine, c'est le milieu qui joue un rôle prédominant dans le naturalisme de Zola et dans son univers romanesque.

> Lorsqu'on a ainsi constaté la structure intérieure d'une race, il faut considérer *le milieu* dans lequel elle vit. Car l'homme n'est pas seul dans le monde; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent; sur le pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques ou sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré[112].

Cette action de la nature sur l'homme chez Taine se manifeste fortement chez Zola dans son manifeste sur le naturalisme---la préface de *Thérèse Raquin*. Zola admire Taine pour

---

[110] Taine, cité par Lin Zhiwei dans sa thèse « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : thèse, 1989, p.120

[111] Zola, « M.H. Taine, artiste », *Mes Haines, O.C.*, X, 155

[112] Taine, H., « Introduction », *Histoire de la littérature anglaise*, Paris : Hachette, 1873, p.26

la puissance de sa théorie : « M. Taine tient sans doute beaucoup à sa théorie, et je n'ose lui dire que j'ai non moins d'indifférence pour cette théorie que d'admiration pour son talent. S'il me croyait, il serait très fier de ses seules facultés artistiques »[113]. Aussi lui envoie-t-il ses œuvres, *Contes à Ninon*, *La Confession de Claude*, etc., dans l'espoir d'obtenir son appui.

Comme chez Zola, le réalisme de Mao Dun doit également beaucoup à la théorie tainienne[114]. « J'ai maintenant une foi inébranlable dans la critique naturelle de Taine »[115], déclare-il. Dans *La littérature et la vie*[116], l'écrivain chinois semble accepter sans hésitation les notions des « trois forces primordiales »[117] de Taine. Cependant, à la différence de Zola, Mao Dun emprunte ces trois facteurs et les interprète presque uniquement dans un sens social.

Tout comme chez Taine et Zola, Mao Dun croit aussi que la littérature est un produit de l'influence de la race, du milieu et de l'époque. « La littérature est étroitement liée à la race. Telle est la race, telle est la littérature, tout comme la peau, les cheveux et les yeux

---

[113] Zola, « M.H. Taine, artiste », *Mes Haines*, O.C, X, 151

[114] Je crois que l'influence de Taine sur Mao Dun doit être étudiée aussi à travers Zola, à cause de leurs relations intimes. Donc, les influences de Taine et de Zola sur cet écrivain sont doublées et s'enchâssent les unes dans les autres.

[115] Mao Dun, « Correspondances », *La Revue mensuelle des Nouvelles*, 4e édition, vol. 13, le 10 avril 1922, cité par Cao Wansheng dans *Raison, société et objectivité---études sur les pensées esthétiques de Mao Dun* (理性，社会，客体---茅盾艺术美学论稿): Maison d'édition de sciences sociales du Sichuan, 1988, p.35. Le texte en chinois : "我现在最信仰泰纳（ Taine ）的纯客观批评法"。

[116] Mao Dun, « La Littérature et la vie » (文学与人生), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.171-174.

[117] Taine, H., « Introduction », *Histoire de la littérature anglaise*, Paris : Hachette, 1873, p.23

qui se différencient les uns des autres »[118]. Mais ce sont surtout le milieu et le moment qui intéressent le plus Mao Dun. Pour Zola, le milieu est dans le naturel. En revanche, l'écrivain chinois pense que le milieu[119] est surtout social. Selon lui, celui-là joue un rôle crucial dans la littérature, puisque « chaque époque a son milieu, et sa littérature est déterminée par lui »[120]. « Par milieu, il ne faut pas entendre uniquement la nature; mais aussi les courants idéologiques, la situation politique et les mœurs du temps, tous les milieux de cette époque. Les écrivains qui ont été influencés par le milieu dépendent de lui à tout moment »[121]. Voilà un sens du milieu qui est différent de celui de Taine et de Zola. Mao Dun est convaincu que ce sont surtout les circonstances du milieu social qui font la valeur de la littérature. La forme embryonnaire des fins utilitaires sociales en tant que noyau de ses pensées littéraires s'annonce déjà.

Dans « Les préparations pour la création »[122] publié en novembre 1936, Mao Dun développe et pousse cette notion de milieu à un sens plus strict, restreint et politisé et loin du sens que lui donnaient Taine et Zola.

---

[118] Mao Dun, « La Littérature et la vie » (文学与人生), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.171. Le texte en chinois : " 文学与人种，很有关系。人种不同，文学的情调也不同。哪一种人，有哪一种文学和他们的皮肤，头发，眼睛等一样。"

[119] Dans sa thèse intitulée « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire » aux pages 124-125, Lin Zhiwei donne une explication de la signification du terme 'milieu' pour Mao Dun. « Notons ici que le milieu est le milieu social, car pour Mao Dun, le mot 'milieu', en chinois 'huanjing' (环境) signifie essentiellement le milieu social, (le milieu extérieur-la nature-Mao Dun l'appelle 'la description des environnements' (环境描写), laquelle a une relation étroite avec 'le milieu', mais est tout aussi indispensable pour une œuvre littéraire ».

[120] Mao Dun, « La Littérature et la vie » (文学与人生), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, pp.171-172. Le texte en chinois : " 一个时代有一个环境，就有那时代环境下的文学。"

[121] Ibid., pp.171-172. Le texte en chinois : " 环境本不是专限于物质；当代的思想潮流，政治状况，风俗习惯，都是那时代的环境。作家处处暗中受着他的影响，决不能脱离环境而独立。"

[122] Mao Dun, «Les préparations pour la création» (创作的准备), dans *La création selon Mao Dun* (茅盾论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1980, pp.451-508

> Le milieu qui gouverne les actions des personnages s'applique à un sens large. Il inclut les rapports de production, le système social, la couche privilégiée dans une position dominante et la couche sociale dans une position dominée ainsi que les organisations d'éducation et de culture fonctionnant à la fois comme armes et chaînes. C'est ce milieu au sens élargi qu'on doit absolument décrire dans une œuvre littéraire. C'est une question tout à fait indiscutable[123].

Aux yeux de Mao Dun, le milieu gouverne l'homme, et en retour, celui-ci agit sur le milieu. « Par conséquent, les rapports entre l'homme et le milieu ne sont pas unilatéraux, mais se caractérisent par action et réaction et par un développement dans une contradiction »[124]. Pour ce faire, « l'intuition subjective de l'homme ne doit absolument pas être négligée »[125], proclame-t-il, et elle agit, en même temps, sur le milieu. Chez Mao Dun, l'écrivain doit à la fois valoriser le milieu par la description des actions de l'homme et leur conférer, en retour, de la valeur par la description de l'environnement, dans le but de produire une œuvre littéraire à base d'analyses sociales et scientifiques.

Sous l'influence de Taine, Zola et Mao Dun sont tous deux persuadés que l'œuvre d'art doit être l'image d'une réalité et l'expression d'une époque. Pour Zola, l'écrivain doit « cont[er] son temps » et « f[aire] défiler le siècle devant [les] yeux »[126]. Il doit s'inspirer directement de son époque, afin de créer une œuvre incarnant son temps. L'art, en tant que voix de l'humanité, « fait partie de l'histoire », « marche dans les siècles, toujours

---

[123] Ibid., p.470. Le texte en chinois : "支配着人物的行动的环境当然是广义的。这是指一特定地区的生产关系，社会制度，立於支配地位的特权阶层以及被支配的阶层，在一方面是武器而在另一方面是锁链的文化教育的组织以及风尚习惯等等。在一篇文学作品内，应当写出而且必须写出的，就是这样广义的环境，这毫不成问题"。

[124] Ibid., p.471. Le texte en chinois : "由此可知'人'和'环境'的关系不是片面的；'人'与'环境'之间的作用，是交流的，是在矛盾中发展"。

[125] Ibid., p.472. Le texte en chinois: "'人'的能动的作用无论如何不能被忽视的"。

[126] Zola, « Confidences d'une curieuse », *Chronique et polémique I, O.C.,* XIII, p.47

mis en œuvre par des hommes nouveaux, ayant toujours des expressions nouvelles au milieu de nouvelle société ». Il doit se transformer avec l'humanité et se renouveler « à chaque pas de la grande famille humaine »[127]. « La création qui se continue en nous change l'humanité à chaque heure; les sociétés sont autres, les artistes voient et pensent différemment»[128]. A une époque qui est marquée par la folie des sciences et de l'industrie ainsi que d'une recherche de vérité et d'analyse, « [n]ous sommes malades de progrès, d'industrie, de science, et nous nous plaisons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain»[129], déclare-t-il. « Nous sentons la vérité qui court devant nous, et nous courons [...], il est aisé de comprendre que les œuvres de cette meute d'hommes lâchés dans les champs de la science, vont avoir toutes les ardeurs, tous les effarements de la chasse âpre et terrible »[130]. Aussi, pour lui, la littérature contemporaine doit-elle se baser sur « tous les effets de la névrose »[131], sur la science et le progrès.

Par ailleurs chez Mao Dun, la notion d'époque dans *La vie et la littérature* équivaut à celle du « moment » de Taine. Contrairement au sens que lui donne Zola, elle joue un rôle presque identique au milieu par sa fonction sociale. Elle lui est tellement chère qu'il tente de brosser une période de l'histoire chinoise dans chacun de ses romans, car il est persuadé que la littérature, comme produit d'une époque, doit la refléter en échange. « L'esprit de l'époque détermine la politique, la philosophie, la littérature, les beaux-arts,

---

[127] Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes haines*, *O.C.*, X, p.126
[128] Zola, « Les chansons des rues et des bois », *Mes haines*, *O.C.*, X, p.80
[129] Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes haines*, *O.C.*, X, p.71
[130] Zola, « La littérature et la gymnastique », *Mes haines*, *O.C.*, X. p.57
[131] Ibid., p.56

etc., écrit-il, et ils sont inséparables comme l'ombre et le corps »[132]. A la différence de Zola, il insiste sur l'esprit de la littérature qui doit donner une direction à l'homme. « L'esprit de l'époque, outre qu'il manifeste son temps, doit aussi mettre en évidence deux points essentiels : quelle influence l'époque exerce sur les gens ? comment la vitalité collective des gens peut-elle pousser l'époque dans une nouvelle direction »[133]. Il explicite ouvertement les fins utilitaires de l'époque sur la représentation des personnages dans « La lecture de *Ni Huanzhi* »[134] publié en mai 1929.

> L'esprit d'époque d'un roman ne doit pas se satisfaire seulement de sa représentation. Une œuvre qui ne le représente pas, ne peut qu'être un jouet de l'art bourgeois. Pour moi, le soi-disant esprit d'époque représente non seulement l'atmosphère contemporaine, mais aussi doit inclure deux questions essentielles: d'une part, quelles influences exerce-t-il sur l'homme? d'autre part, comment les activités de groupes le poussent en avant? Autrement dit, comment ces activités poussent l'histoire à entrer dans une époque nouvelle et certaine, ou mieux comment elles accélèrent la réalisation, le plus tôt possible, d'une nécessité inévitable. C'est cet esprit d'époque que la littérature néo-réaliste doit représenter[135].

Ces relations entre l'homme et l'époque se basent évidemment sur le matérialisme dialectique et historique du marxisme[136]. En fait, l'interprétation de Mao Dun des trois «

---

[132] Mao Dun, « La Littérature et la vie » (文学与人生), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.172. Le texte en chinois : " 时代精神支配着政治，哲学，文学，美术等等，犹形之与影。"

[133] Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes haines, O.C.*, X, p.127

[134] Mao Dun, «La lecture de *Ni Huanzhi*» (倪焕之), dans *La création selon Mao Dun* (茅盾论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1980, pp.225-237

[135] Ibid., p.236. Le texte en chinois : "一篇小说之有无时代性，并不能仅仅以是否描写到时代空气为满足；连时代空气都表现不出的作品，即使写得很美丽，只不过成为资产阶级的玩意儿。所谓时代性，我以为，在表现了时代空气而外，还应该有两个要义：一是时代给与人们以怎样的影响；二是人们的集团的活力又怎样地将时代推进了新方向，换言之，即使怎样地催促历史进入了必然的新时代，再换句话说，即使怎样地由于人们的集团的活动而及早实现了历史的必然。在这样的意义下，方是现代的新写实派文学所要表现的时代性。"

[136] Nous traiterons spécifiquement de cette conception du réalisme de Mao Dun plus loin dans notre travail. Mao Dun croit que c'est en représentant les personnages que les œuvres littéraires reflètent la vie sociale et les caractéristiques de l'époque. Dans son univers romanesque, deux séries de personnages sont les plus révélateurs: les uns sont les capitalistes chinois, les autres sont les « femmes de l'époque » (时代女性).

forces » de Taine ne s'appuie sur aucun sens scientifique et naturel comme chez Zola. Curieusement, dans *La vie et la littérature,* où l'écrivain ordonne tout à fait sa logique selon les théories de Taine et de Zola, il ne mentionne ni Taine ni Zola et leurs théories. Son interprétation du sens de la race, du milieu et de l'époque se rallie plutôt à la société chinoise et s'y enracine fermement. En réalité, c'est en empruntant ces trois facteurs de Taine qu'il construit et exprime sa propre vision esthétique et littéraire.

Aussi sous l'influence de Taine, les œuvres de Zola et de Mao Dun s'avèrent-elles des fresques de leur époque. Zola, dans les 20 volumes des *Rougon-Macquart,* brosse un tableau de la société française du Second Empire. Il aborde la plupart des grands problèmes de son époque dans les domaines de la politique et de l'économie : développement du crédit, spéculation, grands travaux, création des grands magasins, extension du réseau ferroviaire, question agraire, développement du luxe et de la misère, lutte du Travail et du Capital, conditions de vie des ouvriers, début du syndicalisme, chômage, grèves, éducation, religion, science, justice, et il s'interroge sur le devenir d'une société en profonde mutation. Cette histoire naturelle et sociale s'enracine profondément dans les vicissitudes politico-économiques de la seconde moitié du XIXe siècle. Comme l'indique George Lote : « Un monde entier circule dans ces romans si riches et si divers [...] sous des noms imaginaires, mais quelque peu transparents, la vie d'un peuple palpite [...] les *Rougon-Macquart* gonflés d'indignation, bourrés de faits et

---

Wou Souen-fou et Mei Xingsu en sont respectivement les deux personnages les plus représentatifs et nous les étudierons plus loin.

d'allusions susciteront plus tard un intérêt toujours accru; miroir véridique d'une époque»[137].

> C'est dans les *Rougon-Macquart* que le souci d'un repérage historique exact et précis est le plus évident, bien que le texte du roman se passe souvent de toute datation explicite, millésimée au mois, au jour près. Le lecteur qui connaît son histoire de France peut identifier les faits, les personnes, les institutions en référence à l'histoire réelle du Second Empire[138].

Les *Rougon-Macquart* évoquent dans la durée romanesque le flux et le reflux du temps historique, du coup d'Etat de 1851 jusqu'à la chute de Napoléon III. « Je suis de mon âge »[139], déclare Zola dans « La littérature et la gymnastique ». Sans pudeur et sans crainte, Zola met à nu les vices, fouille les « plaies saignantes », étudie toutes les manifestations du mal pour en découvrir l'origine et trouver le remède et ainsi nous dévoiler son époque régie par « tous les effets de la névrose »[140].

L'œuvre de Mao Dun brosse, elle aussi, une fresque de l'histoire de la Chine moderne de la première moitié du XXe siècle: *Les Feuilles givrées sont rouges comme les fleurs printanières* décrit la vie sociale de la Révolution Républicaine de 1911 au Mouvement du 4 mai en 1919; *L'arc-en-ciel* montre de grands bouleversements politiques et culturels entre le Mouvement du 4 mai et le Mouvement du 30 mai[141] 1925; *L'Eclipse* présente les vicissitudes sociales entourant l'échec de la Grande Révolution[142] de 1927; *Minuit* et *Les Relations polygonales* montrent le développement de l'industrie moderne de la Chine

---

[137] Georges Lote, « Zola historien du Second Empire », *Revue des Études Napoléoniennes*, 1918, Vol.14, p.86-87, cité par Lin Zhiwei dans sa thèse « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : thèse, 1989, p.163
[138] Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris : PUF, 1982, p.35
[139] Zola, « La littérature et gymnastique », *Mes haines*, *O.C.*, X, p.57
[140] Ibid., p.56
[141] 五卅运动
[142] 大革命

pendant la Seconde Guerre mondiale; *Les Vers à soie du printemps* décrit la souffrance des paysans et la faillite de la campagne chinoise au début des années 30; *L'Histoire de la première période* et *L'Epreuve* peignent un tableau de la vaillance et de l'inflexibilité du peuple chinois pendant la Guerre de Résistance contre le Japon[143]. Toute son oeuvre est intimement liée à la société chinoise. Il traite des grands événements contemporains de son époque qui ont beaucoup influencé la société. Selon lui, la littérature doit assumer la mission de refléter l'époque marquée de grands événements politiques. Ceci est bien indiqué par le critique chinois Wang Furen dans son article « Deux formes des romans du réalisme---une étude comparative des romans de Lu Xun et de Mao Dun--- les caractéristiques des romans de Mao Dun »[144]. Selon lui, les romans de Mao Dun se concentrent sur les problèmes sociaux les plus importants de son époque, développent, par l'écriture, une scène sociale, pour susciter l'attention de ses contemporains sur ces problèmes. C'est ainsi que le réalisme de Mao Dun rejoint le naturalisme de Zola:

> L'exigence d'application de l'actualité est comprise comme une observation d'une réalité en devenir. Le résultat est une littérature sérieuse, qui n'est pas faite pour divertir, mais pour interroger, pour placer l'homme devant ses responsabilités observées: comment décrire les phénomènes, comment les expliquer, les déduire les uns des autres, les placer dans la chaîne qui les relie nécessairement. On s'aperçoit en effet que bien plus que de paradis perdu c'est d'illusions perçues que l'écrivain naturaliste veut entretenir son lecteur ou son spectateur. D'une mimésis de la réalité on passe à l'Histoire[145].

« [A]vec du temps et du courage », Zola et Mao Dun nous donnent « l'histoire des hommes et des choses », nous montrent un « monde industriel et financier, littéraire et

---

[143] 抗日战争

[144] Wang, Furen (王富仁), « Deux formes des romans du réalisme---une étude comparative des romans de Lu Xun et de Mao Dun---les caractéristiques des romans de Mao Dun » (两种形式的现实主义---鲁迅小说与茅盾小说比较研究之一) , *La voix des études* (学术之声), Beijing : Les presses universitaires de l'Ecole normale supérieure de Beijing, août 1988, pp.59-78

[145] Chevrel, Yves, *Le Naturalisme*, Paris : PUF, 1982, p.62

scientifique », nous font « assister à la grande bataille d[u] [...] siècle et espèrent faire advenir l'« enfantement laborieux d'une société nouvelle »[146]. Ici, Zola et Mao Dun se rencontrent, dans le but de nous révéler une humanité basée « sur les misérables considérations »[147].

A propos des influences de Taine sur Zola et Mao Dun, la problématique de la personnalité permet, encore une fois, à Zola et à Mao Dun, à la fois de se rencontrer et de s'écarter l'un de l'autre. L'écrivain français reproche à Taine la trop grande rigidité de son système théorique qui n'attache pas assez importance à la personnalité des écrivains. En admirant cette théorie, il indique qu'il lui manque la personnalité qui est faite « [du] sang et [du] corps »[148] et de la personnalité « un accent particulier et unique »[149].

> Tout indifférent que je me prétende, il y a dans le système un oubli volontaire qui me blesse. M. Taine évite de parler de la personnalité; il ne peut l'escamoter tout à fait, mais il n'appuie pas, il ne l'apporte pas au premier rang où elle doit être. On sent que la personnalité le gêne terriblement. Dans le principe, il avait inventé ce qu'il appelait la faculté maîtresse; aujourd'hui, il tend à s'en passer. Il est emporté, malgré lui, par les nécessités de sa pensée, qui va toujours se resserrant, négligeant de plus en plus l'individu, tâchant d'expliquer l'artiste par les seules influences étrangères. Tant qu'il laissera un peu d'humanité dans le poète et dans le peintre, un peu de libre arbitre et d'élan personnel, il ne pourra les réduire entièrement à des règles mathématiques[150].

C'est par amour de « la réalité [et de] la vie » qu'il émet ces cris de supplication, pour « avoir [...] l'expression personnelle »[151]. Chez Zola, la personnalité est une subjectivité

---

[146] Zola, « Lettre d'un curieux », *Chroniques et polémiques* I, *O.C.*, XIII, p.47
[147] Zola, « A Jean-Baptistin Baille », *Correspondances*, *O.C.*, XIV, p.1250
[148] Zola, « M.H. Taine, artiste », *Mes Haines*, *O.C.*, X, p.153
[149] Ibid., p.152
[150] Ibid., p.151.
[151] Zola, A Jean-Baptiste Baille, *O.C.*, XIV, p.1289

« déform[ant] plus ou moins les objets » afin de créer toute œuvre d'art et de percevoir le réel et la réalité.

> Nous voyons la création dans une oeuvre, à travers un homme, à travers [...] une personnalité. L'image qui se produit sur cet Ecran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel Ecran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même, des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes; de même des lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens[152].

Zola est persuadé que c'est la personnalité qui détermine la transparence et l'opacité de l'Ecran. Pour lui, la transparence[153] est tout à fait impossible et inacceptable. « La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art », dit-il.

> Au fond, même chose. Il y a déformation de ce qui existe. Il y a mensonge. Peu importe que ce mensonge soit en beau ou en laid. Je le répète, la déformation, le mensonge qui se reproduisent dans ce phénomène d'optique, tiennent évidemment à la nature de l'Ecran. Pour reprendre la comparaison, si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre et ne saurait l'être. Les images doivent traverser un milieu, et ce milieu doit forcément les modifier, si pur et si transparent qu'il soit. Le mot *Art* n'est-il pas d'ailleurs opposé au mot *Nature*?[154]

Aussi, pour Zola, la personnalité se met-elle « en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme un prisme, réfractés et colorés selon sa nature »[155].

Par ailleurs, aux « trois forces primordiales » de Taine, Mao Dun ajoute, tout comme Zola, la personnalité qui joue un rôle déterminant dans une œuvre artistique. Cependant,

---

[152] Zola, cité par Colette Becker dans *Zola: le saut dans les étoile*, Paris : Presses de la Sorbone Nouvelle, 2002, p.234

[153] Nous traiterons de la problématique entre l'ambiguïté de Zola et la transparence de Mao Dun par une mise en rapport entre leurs idéologies et textes.

[154] Zola, dans sa lettre à Antony Valabrègue le 18 août 1884, cité par Colette Becker dans *Zola: le saut dans les étoiles*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.234

[155] Ibid., p.234

la signification du mot personnalité chez Mao Dun tient principalement à une attitude politique et à une morale de l'écrivain, dans le but de donner les fins utilitaires de l'œuvre littéraire et de « guider la vie »[156], au lieu de la subjectivité de la personnalité chez Zola.

> [U]n révolutionnaire créera certainement de la littérature révolutionnaire; quelqu'un qui aime la nature fond la nature dans sa création littéraire; le Russe Tolstoï a une personnalité forte et particulière et 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[157].

C'est donc l'attitude politique des révolutionnaires et l'attitude morale d'un Tolstoï que Mao Dun chérit le plus, et qui se reflètent, selon lui, dans leur écriture pour éduquer et encourager les lecteurs. D'où l'opposition entre l'Ecran de Zola et le Miroir de Mao Dun. A propos de Taine, l'écrivain chinois mentionne le mot « réflexion » et il insiste surtout sur la théorie du miroir.

> Les critiques littéraires occidentaux ont un proverbe, c'est-à-dire « la littérature est la réflexion de la vie ». Comment vit l'homme et comment est la société, les écrivains les reflètent tels qu'ils sont. Ceci veut dire que la vie est un verre et que la littérature est son ombre reflétée dans un miroir. Donc, « la société fonctionne comme l'arrière-plan de la littérature »[158].

Aussi, Mao Dun est-il convaincu que la littérature dépend obligatoirement de la société en vue de dévoiler la vérité et la réalité sociales, c'est-à-dire « représenter la vie »[159]. Ce

---

[156] Wen Rumin, *Histoire des critiques littéraires de la littérature chinoise moderne* (中国现代文学批评史), Beijing : Presses universitaires de l'Université de Beijing, 1993, p.109. Le texte en chinois : "指导人生"。

[157] Mao Dun, « La Littérature et la vie » (文学与人生), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.173. Cette traduction est faite par Lin Zhiwei, dans « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : Thèse, 1989, p.129. Le texte en chinois : "革命的人一定做革命的文学，爱自然的，一定把自然融化在他们文学里，俄国人托尔斯泰的人格，坚持特异，也在他的文学里表现出来。大文学家的作品，哪怕受时代环境的影响，总有他人格融化在里头"。

[158] Ibid., p.170. Le texte en chinois : "西洋研究文学者有一句最普遍的标语：是'文学是人生的反映（reflexion）。'人们怎样生活，社会怎样情形，文学就把那种种反映出来。譬如人生是个杯子，文学就是杯子在镜子里的影子。所以可说'文学的背景是社会的'"。

[159] 表现人生

faisant, il annule la fonction intermédiaire de la personnalité zolienne qui « s'interpos[e] entre la nature et nous » afin de « créer de nouvelles [règles] au besoin » et « formul[er] de nouvelles » et d'« éviter la déformation du parti pris ». « Donc, la compréhension de Mao Dun sur l'essence de la littérature se révèle très 'mécanique' et s'imprègne lourdement de fins utilitaires sociales, ce qui réduit et limite, en revanche, son attention à la personnalité de création, aux sentiments et à l'imagination »[160]. C'est ainsi que Mao-Dun-théoricien « étudie très rarement comment les artistes découvrent et édifient leur propre monde artistique »[161], tel qu'illustré par ses écrits dans *Essais sur les écrivains et leurs oeuvres de la Chine moderne*.

3.3, **Zola et Mao Dun : passion et obsession pour les descriptions du milieu, du corps et de la psychologie :**

Zola et Mao Dun se passionnent tous deux pour la description. Chez Zola, on trouve une volonté de la description exhaustive du milieu agissant sur l'individu pour faire apparaître un réel. La description se présente comme « un état du milieu qui détermine et complète l'homme»[162].

> Décrire n'est plus notre but; nous voulons simplement compléter et déterminer [...] Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau et de son cœur,

---

[160] Wen Rumin, *Histoire des critiques littéraires de la littérature chinoise moderne* (中国现代文学批评史), Beijing : Presses universitaires de l'Université de Beijing, 1993, p.109. Le texte en chinois : "因此，茅盾对文学的本质的理解太'实'了，太注重文学的功利性了，反而约束了他对创作个性，情感和想象力的注意"。

[161] p.109. Le texte en chinois : "很少观察作家是怎样发现和构筑其独特的艺术世界的"。

[162] Zola, « De la description », *Le Roman expérimental*, *O.C.*, X, p.1300

> sans en chercher les causes ou le contrecoup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles description [...][163]

Dans l'œuvre de Zola, la description de la nature « noy[e] parfois l'humanité, submerg [e] et emport [e] les personnages », pour faire parvenir « des documents » et « une histoire »[164].

> Nous avons fait à la nature, au vaste monde, une place aussi large qu'à l'homme. Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est [...] Le personnage [...] est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique [...] Nous cessons d'être dans les grâces littéraires d'une description en beau style [...][165]

C'est à partir du point de vue de l'observation et de l'expérimentation scientifique que Zola place l'homme dans la nature, au moyen de la description « dans l'étude exacte du milieu, dans la constatation des états du monde extérieur qui correspondent aux états intérieurs des personnages »[166].

Chez Mao Dun, la passion de la description objective et exhaustive vient surtout de Zola. Dans «Le naturalisme et le roman chinois moderne», ce qu'il préconise le plus, c'est la description objective des naturalistes. Il est persuadé que « Zola, entre autres naturalistes préconise une description objective conforme à son observation »[167].

---

[163] Ibid., p.1300
[164] Ibid., p.1300
[165] Ibid., p.1297
[166] Ibid., p.1299
[167] Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne de la Chine » (自然主义与中国现代小说), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.173. Le texte en chinois : " 曹拉等人主张把所观察的照实描写出来 "。

> Les précurseurs naturalistes comme Balzac, Flaubert entre autres, prêtent plus attention à l'observation. La société qu'ils décrivent, est au moins celle qu'ils connaissent, et leurs personnages se basent sur le modèle de vraies personnes. Cet esprit d'observation sur place a été poussé à l'extrême par les naturalistes. Ceux-ci observent en personne non seulement l'arrière-plan et la société régissant leur œuvre, et même pour décrire un café de Paris, ils se rendent aussi sur place dans tous les cafés de la ville, en vue de comparer les constructions de leurs édifices, leurs meubles et leurs ambiances à l'intérieur. Ce faisant, ils sélectionnent le modèle le plus représentatif et le décrivent dans leur oeuvre. Les naturalistes ne sont pas les seuls qui chérissent cette méthode, les néo-romantiques comme Maeterlinck et autres l'aiment aussi. On peut dire que c'est un principe que tous les écrivains modernes du monde poursuivent et respectent[168].

Ici, Mao Dun ressemble à Zola. Dans ses nouvelles et romans tels que *L'Éclipse*, *Les Roses sauvages* et *Minuit*, l'écrivain chinois est bien naturaliste par ses descriptions exhaustives de l'espace et des personnages, et celles-ci sont aussi impressionnantes que celles de l'écrivain français.

Chez les deux écrivains, le corps reste un lieu privilégié pour dévoiler le réel. Les personnages de Zola sont des êtres en chair, et cette conception vient surtout de sa lecture du naturalisme de Taine, du positivisme de Comte et de la physiologie de Claude Bernard. Zola croit que c'est en explorant le corps, porteur des sensations, de la passion, de l'hérédité, du désir, de la folie, de la brutalité, de la dégénérescence, de la mort, de la vie, etc., que la vérité, l'humanité et la condition humaine se manifestent. « Il est donc temps que le naturalisme pénétrât enfin le roman, pour mettre au jour sa vision de

---

[168] Ibid., p.152. Le texte en chinois : "自然主义的先驱巴尔扎克和佛罗贝尔等人，更注意实地观察，描写的社会至少是亲身经历过的。这种实地观察的精神，到自然派便达到极点，他们不但对全书的大背景，一个社会，要实地观察一下，即使是讲到一个小咖啡馆，他们也要亲身观察全巴黎的咖啡馆，比较其房屋的建筑，内部的陈设，及其空气(就是馆内的一般情况)，取其最普通的可代表的，描写入书内。这种功夫，不但自然派讲究，新浪漫派的梅德林克等人也极讲究：可说是现代世界作家人人遵守的原则。"

l'homme, en restituant [...] un corps avec ses conditionnements [...] [P]our le romancier naturaliste, l'être sera d'abord une anatomie en état de fonctionnement»[169]. De cette façon, Zola désire « montrer à nu le mécanisme du corps et de l'âme »[170], comme « chirurgien »[171], devant « l'éternel cadavre humain, la bête humaine, rêvant de divinité, se masquant pour jouer la comédie de l'humain »[172]. En « disséqu[ant] fibre par fibre la bête humaine étendue toute nue » comme un anatomiste, il montre à la fois « l'âme et la chair dans leur activité »[173].

Pour Mao Dun, le dévoilement du corps est aussi un des moteurs de son univers romanesque. Il doit cette passion fortement au naturalisme de Zola.

> Les naturalistes observent objectivement la vie sans imposer leur subjectivité. Ils décrivent aussi la sexualité, mais ils la considèrent tout à fait naturelle comme la fidélité et le respect rendus aux parents. Ils ne trouvent pas que la sexualité est obscène et méprisante. A la lecture de la description de la sexualité, les lecteurs ne constatent qu'une tragédie et oublient que les romanciers naturalistes décrivent la sexualité. Cette caractéristique du naturalisme peut fonctionner à la fois comme un médicament désintoxiquant pour les romanciers chinois qui considèrent la littérature comme un instrument pour se plaindre, se consoler et se distinguer. Elle peut aussi bouleverser les lecteurs chinois qui s'adonnent aux romans chinois de l'ancienne époque[174].

---

[169] Basilio, Kelley Benoudis, *La mécanique et le vivant : La métonymie chez Zola*, Genève : Librairie Droz S.A, 1993, p.27

[170] Zola, *Deux définitions du roman, O.C.,* X, p.281

[171] Zola, « Revue littéraire », *Livre d'aujourd'hui et de demain, O.C.*, X. p.334

[172] Zola, « Les lettres parisiennes », *Livre d'aujourd'hui et de demain, O.C.,* X. p.954

[173] Zola, « Causeries littéraires », *Livre d'aujourd'hui et de demain, O.C.*, X, p.700

[174] Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne de la Chine » (自然主义与中国现代小说), dans *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p. 153. Le texte en chinois : "自然主义者对于一椿人生，完全用客观的冷静头脑去看，丝毫不掺入主观的心理；他们也描写性欲，但是他们对于性欲的看法，简直和孝悌义行一样看待，不以为秽亵，亦不轻薄，使读者只见一件悲哀的人生，忘了他描写的是性欲。这是自然主义的一个特点，对于专以小说为'发牢骚'，'自解嘲'，'风流自贵'的工具的专家小说家，真是清毒剂；对于浸在旧文学观念里不能自拔的读者，也是绝妙的兴奋剂"。

Sur ce plan, Zola et Mao Dun se ressemblent et les corps qu'ils décrivent sont presque toujours des corps de femmes. Pour eux, le féminin est plus « focalisé », plus « polarisé », plus « marqué », par rapport au masculin, le corps et la sexualité sont d'abord des attributs des femmes. Sur le plan de la sexualité, les personnages féminins de Zola et de Mao Dun sont plus riches et fouillés physiquement et psychologiquement. Les femmes sont chargées de fantasmes et de tabous sexuels. Par contre, la sexualité masculine est moins représentée et elle est beaucoup moins évoquée anatomiquement et plus sommairement décrite. Chez tous les deux, la femme assume le rôle de l'agent sexuel ou de pôle sexué, comme instigatrice ou régulatrice de l'érotisme, comme instauratrice des permissions et des blocages, voire comme « tyran timide » de l'homme, ou autre fantasme. Nana dévore les hommes par la puissance de son sexe, Pauline autorise et permet le mariage de Lazare, Mei règle les actes sexuels des hommes, Lieou Yu-ying et Siu Man-li se transforment en jouets de l'érotisme dans *Minuit* afin de satisfaire les hommes. La femme cumule très souvent les rôles actantiels de sujet, d'objet et de destinateur, syncrétisme qui contribue à sa forte mise en relief dans le système de personnages[175]. Cependant, le corps chez Zola est à la fois mythique et symbolique, tandis que celui chez Mao Dun est plus symbolique.

Durant les années 30 et longtemps après dans les milieux littéraires chinois, les critiques chinois ont souvent reproché à Mao Dun d'avoir accepté cette influence négative du naturalisme, qui réduit, selon eux, la force révolutionnaire et prolétaire de ses romans. Cependant, depuis les années 80, les critiques chinois apprécient ces descriptions comme un élément très révélateur pour la vivacité de ses romans. Mais il faut aussi remarquer

[175] Lire *Le Personnel du roman* de Philippe Hamon, Genève, Droz S.A., 1983, pp.190-93

une autre fonction contemporaine particulière et non négligeable de la description de la sexualité chez Mao Dun, c'est qu'elle sert à masquer son discours révolutionnaire afin d'éviter la censure du gouvernement du Parti national. A ce propos, Mao Dun à la fois rejoint Zola et s'en écarte.

Toujours sur le plan psychologique, les deux écrivains se différencient profondément. On accuse souvent Zola d'un manque de psychologie dans ses oeuvres. Mais il réplique que sa psychologie se trouve exactement dans la description de la nature. Dans une lettre à Jules Lemaître datée du 14 mars 1885, il défend sa propre conception de la psychologie :

> Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes [...] Toute la querelle vient de l'importance spiritualiste que vous donnez à la fameuse psychologie, à l'étude de l'âme prise à part. Je ne la prends pas à part, n'est-ce pas, et c'est pourquoi je n'ai point de psychologie. Moi, je soutiens que j'ai ma psychologie, celle que j'ai voulu savoir, celle de l'âme rendue à son rôle dans le vaste monde, redevenue la vie, se manifestant par tous les actes de la matière[176].

Pour Zola, la psychologie des personnages est enfouie à la fois dans la nature qui les entoure et les détermine et dans l'épaisseur du corps régi par son entourage. Ce qui est refusé par Zola, c'est la psychologie traditionnelle « tributaire de la conception cartésienne»[177]. Aux yeux de Zola, c'est en « étudi(ant) les passions en médecin, les faisant naître dans les organes dans les corps et leur donnant pour cause les besoins mêmes de ces organes »[178] que la psychologie des personnages se développe.

---

[176] Zola, Emile, cité par Colette Becker, dans *Zola: le saut dans les étoiles*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.199

[177] Basilio, Kelley Benoudis, *La mécanique et le vivant la métonymie chez Zola*, Genève : Librairie Droz S.A, 1993, p.26

[178] Zola, Emile, « Livres d aujourd'hui et de demain », *Livres d aujourd'hui et de demain, O.C.*, X, p.724

A la différence de Zola qui décrit la nature, Mao Dun se sert surtout de la description psychologique pour représenter les complexités de ses personnages. Dans les années 20, il trouve que les « études minutieuses de la psychologie »[179] caractérisent bien le roman moderne. Il est déjà persuadé que « le récit d'un chef-d'œuvre doit être composé de la psychologie et de la puissance spirituelle »[180]. Dans *L'Eclipse*, la description psychologique est très poussée. Mais il s'agit d'une description directement maîtrisée par un narrateur omniscient. Dans *L'arc-en-ciel* et *Minuit*, elle devient un lieu où convergent des contradictions diverses. La deuxième moitié du chapitre 17 de *Minuit* en est un bel exemple. Mao Dun se sert de la description du milieu, du discours direct et indirect, des monologues intérieurs, de la description psychologique de Wou pour avoir accès à sa conscience intime. Comme nous l'avons déjà dit, la psychologie chez Mao Dun est plus sociale qu'individuelle, c'est-à-dire qu'il « poursuit un accord parfait de la psychologie de l'homme social à l'analyse du social et de l'historique »[181]. Encore une fois Wou Souen-fou en est un bon exemple. Sa psychologie est une miniature des caractéristiques de la société chinoise des années 30, gouvernée par l'idéologie marxiste[182].

En somme, cette mise en rapport entre les pensées esthétiques et littéraires de Zola et de Mao Dun nous amène à conclure que les deux écrivains se préoccupent surtout de la réalité sociale. Tantôt ils se ressemblent, tantôt ils sont différents l'un de l'autre, théoriquement et pratiquement. Le naturalisme de Zola exerce certainement une grande

---

[179] Mao Dun, cité par Yang Yi dans *Histoire du roman chinois moderne* (中国现代小说史), vol. 2, Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, 1986, p.135. Le texte en chinois : "心理解剖的精研"。

[180] Ibid., p.136. Le texte en chinois : "故事即人物心理与精神力所构成"。

[181] Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *Les trois décennies de la littérature chinoise moderne*, Beijing: Maison d'édition de l'université de Beijing, 1998, p.234. Le texte en chinois : "他追求着社会历史的分析与社会人的心理分析的统一"。

[182] Nous montrerons ce point plus spécifiquement dans la suite de notre travail.

influence sur la formation des visions esthétiques et littéraires de Mao Dun qui élabore, en retour, la théorie littéraire de son propre réalisme.

4, Pourquoi et comment Mao Dun diffuse-t-il le naturalisme[183] en Chine : les deux combats littéraires et la diffusion du naturalisme

Comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction, le Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai 1919 amène une transformation de la tradition chinoise millénaire et entraîne la Révolution littéraire. C'est dans ce contexte historique que Mao Dun fait connaître le naturalisme et le naturalisme de Zola.

Dans ses premiers articles sur le naturalisme[184] tels que «La déclaration sur la rubrique intitulée 'La Nouvelle vague du roman' »[185], « Classicisme, romantisme et le réalisme en littérature »[186], « Un conseil aux chercheurs de la nouvelle littérature »[187], «Sur les

[183] La signification de la notion du naturalisme est beaucoup plus large pour Mao Dun, et elle ne se limite pas seulement au naturalisme de Zola. Cependant, le naturalisme qu'il fait connaître est grandement axé sur celui de Zola. « En ce temps-là, le naturalisme présenté et préconisé par Mao Dun est principalement représenté par celui de Zola [...] », dit Qiu Wenzhi (邱文治), dans *Monde esthétique des romans de Mao Dun* (茅盾小说的美学世界), Beijing : Maison d'édition de Baihua, 1991, p.256. Le texte en chinois : "当时茅盾对於自然主义由介绍到提倡，主要是指以左拉为代表的自然主义思潮..."。Donc, pour ne pas nous limiter seulement au naturalisme de Zola, nous préférons nous servir ici du terme naturalisme, au lieu de celui du « naturalisme de Zola ».

[184] Dans le numéro 2 du volume 13 de La Revue mensuelle des Nouvelles date de janvier 1922, Mao Dun publie un article sur le naturalisme. «Pour que la littérature chinoise progresse, l'étape du naturalisme est inévitable » (中国文学若要上前，自然主义这一其是跨不过的). D'où de nombreuses lettres de lecteurs qui expriment leurs opinions sur le naturalisme. A cet effet, une rubrique intitulée « Le débat sur le naturalisme » est lancée, et Mao Dun, Xie Liuyi entre autres y consacrent leurs articles en réponse aux questions des lecteurs. Donc, c' est Mao Dun qui lance un débat sur le naturalisme en Chine.

[185] «小说新潮宣言»

[186] «文学上的古典主义, 浪漫主义和写实主义»

[187] «为新文学研究者进一解», *Essais sur l'art de Mao Dun* (茅盾文艺杂论集) Shanghai : Maison d'Edition de l'art de Shanghai: 1981. vol.1, pp.197-199

critiques concernant la littérature classique et la nouvelle littérature»[188], Mao Dun trouve que le naturalisme est une étape inévitable de l'évolution[189] de la littérature chinoise. A cette époque, il se limite à la présentation du naturalisme en tant que pensée littéraire, et ne le préconise pas. Selon lui, le naturalisme «[...] contribue assez à l'évolution des pensées littéraires. Cependant, on ne peut pas s'appuyer sur lui (le naturalisme) pour créer une littérature suprême»[190]. Pour Mao Dun, celle-ci est représentée par le néo-romantisme[191].

Cependant, à cause de son combat littéraire avec l'Ecole des canailles et des papillons et tenant compte des problèmes du développement de la nouvelle littérature, Mao Dun préconise le naturalisme de Zola pour vaincre son ennemi et remédier aux défauts des littératures classique et nouvelle sur le plan des thématiques et des méthodes littéraires.

4.1, Le combat entre la Société de recherches littéraires[192] et l'Ecole des canailles mandarins et des papillons :

---

[188] «新旧文学评议之评议», dans *Essais sur l'art de Mao Dun* (茅盾文艺杂论集), Shanghai: Maison d'Edition de l'art de Shanghai: 1981. vol.1, pp.12-13

[189] Les précurseurs chinois de la Révolution littéraire du 4 mai adaptent l'évolutionnisme scientifique du XIXe siècle en Europe au développement de l'histoire de la littérature.

[190] Mao Dun, « Un conseil aux chercheurs de la nouvelle littérature », (为新文学研究者进一解), dans *Essais sur l'art de mao Dun* (茅盾文艺杂论集), Shanghai: Maison d'Edition de l'art de Shanghai: 1981. vol.1, pp.198. Le texte en chinois : " ...在文学思潮进化中自然有相当的贡献。但决不能靠他去创造最高格文学"。

[191] Mao Dun, « Ecrits recueillis lors de la lecture nocturne » (夜读偶记), dans *Essais de Mao Dun sur l'art* (茅盾文艺评论集), Beijing: Maison d' Edition de la culture et de l'art, 1981, p.783. Mao Dun y donne une définition du néo-romantisme. Selon lui, le néo-romantisme est représenté par le symbolisme et les premières oeuvres de Romain Rolland. Il considère cet écrivain français comme un modèle pour la nouvelle littérature chinoise, puisque ses œuvres, surtout *Jean Christophe*, peuvent faire parvenir à un futur brillant.

[192] 文学研究会。 Avec la Révolution littéraire des groupes littéraires, s'établissent. Parmi ceux-ci, la Société de Recherches littéraires et la Société Création (创造社) sont les plus importants. La Société de Recherches littéraires est fondée le 4 janvier 1921 à Beijing, par Zheng Zhenduo, Shen Yanbing (沈雁冰,

L'Ecole des canailles mandarins et des papillons, qui s'appelle aussi l'Ecole du samedi[193], regroupe, à Shanghai, dans les années 20, des écrivains qui inventent des histoires érotiques, policières et de la cour royale, pour amuser les lecteurs, sans se soucier de la réalité sociale. Sur la scène littéraire de Shanghai, l'influence de cette école est importante.

La Revue mensuelle des Nouvelles joue un rôle important dans l'histoire de la littérature chinoise moderne. Fondée en 1910, elle est éditée par La Presse commerciale, l'une des grandes maisons d'édition chinoises de l'époque. Avant que Mao Dun assume les responsabilités de la réforme de cette revue en 1920, sa rédaction est prise par les membres de l'Ecole des canailles mandarins et des papillons pour publier leurs œuvres

---

vrai nom de Mao Dun), Ye Shaojun (叶绍钧), Zou Zuoren, Wang Tongzao (王统照), Xu Dishan (许地山), Zhu Xizu (朱希祖), Jiang Baili (蒋百里), Geng Jizhi(耿济之), Qu Shiying (瞿世英), Guo Shaoyu (郭绍虞), Sun Fuyuan(孙伏园), avec environ 170 adhérents. Peu de temps après sa fondation, la Société se déplace à Shanghai. Le groupe a pour but d'étudier et de faire connaître les littératures étrangères, de réexaminer la littérature chinoise ancienne et de créer une nouvelle littérature. Sous le drapeau « L'art pour la vie » (为人生的艺术), la Société encourage les écrivains à intervenir dans la vie sociale. Elle a été fortement influencée par les réalismes russes et européens. La Société cesse ses activités en janvier 1932, lorsque le bâtiment de la Commercial Press, éditeur de l'organe de *La Revue mensuelle des Nouvelles,* est détruit au cours du bombardement de Shanghai par l'aviation japonaise. Quant à la Société Création, elle est établie au Japon en juin 1921 par un groupe d'étudiants, parmi eux figurent Guo Morou, Zhang Ziping (张资平), Yu Dafu, Cheng Fangwu(成仿吾), Mu Mutian(穆木天), Tian Han (田汉)entre autres. Ils lancent de nombreuses revues dont la plus importante est *Création* (创造), d'abord trimestrielle, puis mensuelle à partir de 1926. Ils sont surtout influencés par les Lumières, le romantisme et le néo-romantisme (y compris l'esthétisme, la littérature décadente, le symbolisme, et l'expressionnisme, etc.). Ils préconisent « L'art pour l'art » (为艺术而艺术) jusqu'au Mouvement du 30 mai 1925, qui est déclenché par le massacre des ouvriers chinois par les policiers anglais de la concession internationale de Shanghai. Après cet évènement, une partie de ses adhérents se tourne vers La Littérature révolutionnaire afin de « sympathiser avec le prolétariat » (表同情于无产阶级). Le réalisme de la Société de Recherches littéraires et le romantisme de la Société Création contribuent ensemble au développement de la nouvelle littérature chinoise et à l'émergence de divers groupes littéraires. Nous traiterons, dans la suite de notre travail, du débat littéraire, en 1922, entre ces deux sociétés.

[193] 礼拜六派

littéraires. Cependant, avec le Mouvement du 4 mai, cette Revue est aussi obligée de se transformer pour s'adapter aux besoins de changements sociaux.

En janvier 1920, Mao Dun se charge de la rédaction de la rubrique intitulée « Les nouvelles vagues du roman »[194] de *La Revue mensuelle des Nouvelles* et lance par là une réforme partielle. Dans le cadre de cette réforme, une partie de chaque numéro est consacrée à des romans modernes, de nouveaux poèmes, des traductions et des critiques littéraires. Relancée par Mao Dun, elle remporte un franc succès. Avec l'appui de ses collègues de la Société de recherches littéraires, il en fait la plus grande revue de la nouvelle littérature chinoise de l'époque. Elle est la première à publier uniquement les œuvres de la nouvelle littérature[195]. En janvier 1921, la Société de recherches littéraires enlève la revue à l'École des canailles mandarins et des papillons et en fait son organe. Cette fois, à titre de rédacteur en chef, Mao Dun transforme complètement la Revue en un lieu de publication des œuvres de la nouvelle littérature et de diffusion du courant des pensées sociales et littéraires de l'Occident. Dans « Le Manifeste de la réforme de *La Revue mensuelle des Nouvelles* »[196], il énumère une série d'écrivains réalistes et naturalistes occidentaux à présenter. Parmi eux figurent les noms de Tolstoï, Dostoïevski, Hauptmann, Galsworthy, Brieux, E. Herzen, Bernard Shaw, Wells, Rousseau, Mme de Staël, Poushkin, Goldsmith, Goethe, Sheridan, Ibsen, Zola, Maupassant, Gogol, Tchekhov, Tourgueniev, Gorky, etc. De plus, Mao Dun demande à la Presse commerciale de ne plus publier les œuvres de l'Ecole des canailles mandarins et des papillons dans *La*

---

[194] «小说新潮栏»

[195] Les premiers romans de Mao Dun, de Ba Jin, de Lao She (老舍) et d'autres sont tous publiés dans le *La Revue mensuelle des Nouvelles.*

[196] «小说月报改革宣言»

Revue mensuelle des Nouvelles. Après janvier 1921, celle-ci ne les publie plus et se réserve exclusivement aux œuvres de la nouvelle littérature.

A cause de cette réforme qui nuit grandement aux intérêts de cette Ecole, Mao Dun entre en conflit avec les écrivains liés à celle-ci. Afin de vaincre ses adversaires, il écrit des articles visant à les attaquer; «Le Naturalisme et le roman chinois» en est le plus connu et le plus convaincant. Dans ses articles, Mao Dun indique les failles sur le double plan des thématiques et des techniques littéraires de la littérature classique représentée par cette Ecole[197], dont l'influence aux yeux de Mao Dun nuit au développement de la nouvelle littérature. A propos des thématiques, deux vices caractérisent, selon Mao Dun, cette littérature. D'une part, elle « se transforme en un vecteur à la Voie »[198]. L'auteur, sans jouer un rôle d'écrivain, fonctionne comme le défenseur des idées consacrées, et assume ainsi les fonctions de conservateur des règles de la tradition visant à propager plus particulièrement le confucianisme. Les écrivains « abandonnent la vie réelle, ne l'observent pas et ne la décrivent pas. En revanche, ils ne considèrent que les proverbes démodés et décadents dans les livres canoniques et leurs commentaires comme essences de leur œuvre et ce faisant, ils inventent capricieusement pour faire un rapprochement

---

[197] En 1921, Mao Dun écrit : « le fait que 'Le Naturalisme et le roman chinois moderne' a suscité les doutes de Yu Dafu était tout à fait inattendu pour moi [...] 'Le Naturalisme et le roman chinois moderne' vise à combattre le roman de l'Ecole des canailles mandarins et des papillons, comme vous l'avez indiqué». Mao Dun, *Périodique de la littérature* (文学旬刊), no.55, 11 novembre 1922, tiré des *Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun* (转折时期的文学思想---茅盾早期文学思想研究) de Yang Yang, Shanghai : Presse de l'Université normale de Huadong, 1996, p.76. Le texte en chinois :"至于我的'自然主义与中国现代小说'一文，竟惹起郁君之疑，真是出人意料之外了...'自然主义与中国现代小说'的被打击者正如兄文所云，是礼拜六小说。"

[198]Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne chinois » » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13, No.7, juillet ,1922, p.3, tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd., par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.142. Le texte en chinois: "文以载道"。

forcé »[199]. Aussi, leurs oeuvres « n'ont aucune valeur thématique »[200]; elles se transforment en « jeu de récréation »[201] régie par le « culte de l'argent »[202] qui est, selon lui, un « ennemi de l'art véritable »[203]. Pour ces écrivains chinois, leurs oeuvres servent à se faire valoir, à s'amuser ou encore à se distraire de la douleur et de la tristesse. Aussi l'auteur ne prend-il pas conscience de son propre rôle dans la société. La littérature n'est jamais pour lui une façon de vivre afin d'intervenir dans la vie sociale. En fin de compte, Mao Dun croit que les deux conceptions littéraires caractérisant la littérature de cette Ecole manquent de contenu et ne reflètent aucunement la réalité sociale.

Sur le plan des procédés littéraires, la littérature classique se caractérise par une «compte rendu descriptif »[204], au lieu d'une « description objective »[205]. Par conséquent, les auteurs «ne savent même pas que le roman est valable grâce à sa description. En revanche, ils décrivent si machinalement que leur œuvre se métamorphose en une 'liquidation d'un compte' des 'actions' »[206]. D'autre part, leur description se distingue par le « manque d'observation objective »[207] : «ils ne savent pas observer et ils fabriquent selon leurs caprices »[208]. Les écrivains chinois aiment décrire ce qu'ils imaginent, et leurs œuvres sont souvent pleines d'affectation et d'hypocrisie. Mao Dun indique que ces deux

---

[199] Ibid., p.142. Le texte en chinois : "抛弃真正的人生不去观察不去描写, 只知把圣贤经传上腐朽了格言作为全篇'注意', 凭空去想象出些人事, 来附会他的'因文以载道'的大作"。
[200] Ibid., p.143. Le texte en chinois : "在思想方面说来, 毫无价值"。
[201] Ibid., p. 142. Le texte en chinois : "游戏"。
[202] Ibid., p.149. Le texte en chinois : "拜金主义"。
[203] Ibid., p.148. Le texte en chinois : "是真艺术的仇敌"。
[204] Ibid., p. 146. Le texte en chinois : "记帐式描写"。
[205] Ibid., p. 150. Le texte en chinois : "客观的描写"。
[206] Ibid., p. 149. Le texte en chinois : "他们连小说重在描写都不知道, 却以 '记帐式' 的叙述法来做小说, 以至连篇累牍所载无非是 '动作'的 '清帐'..."。
[207] Ibidem. Le texte en chinois : "不知道客观的观察"。
[208]Ibidem. Le texte en chinois : "他们不知道客观的观察, 只知道主观的向壁虚造"。

conceptions représentent une forme de littérature chimérique où les auteurs chinois ne connaissent pas l'importance de la description objective dans le roman .

A la différence de la littérature classique, la nouvelle littérature consiste, selon Mao Dun, à « représenter la vie »[209]. Cependant, elle se caractérise, tout comme la littérature ancienne, à la fois par une carence de description objective et par une « simplicité et superficialité thématique »[210]. Il trouve qu'elle est loin de répondre aux besoins de représentation de la réalité chinoise tant sur le plan de la thématique que sur le plan des procédés littéraires. Les écrivains de la nouvelle littérature « ne peuvent pas décrire objectivement »[211] et ils ne connaissent pas la vie qu'ils décrivent: leur subjectivité ne correspond pas à la vie réelle. En plus, ils inventent des personnages et des intrigues sans se soucier de la vie réelle et transforment ainsi la nouvelle littérature en un instrument de propagande d'une pensée sociale. « Ils sont trop convaincus que le roman est un instrument visant à propager une certaine pensée. Ce faisant, ils cherchent à forger des personnages et des événements pour s'accorder à leur dessein original, en vue de s'exprimer capricieusement. Il en résulte seulement une réussite thématique, au lieu des techniques esthétiques»[212]. A ceci s'ajoute le manque de profondeur dans le traitement du sujet et la monotonie des thématiques qui s'enferment dans l'impossibilité de l'amour et dans le conflit entre père et fils à cause de l'opposition de la famille.

---

[209]Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13, No.7, juillet,1922, p.3, tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术) , vol.2, éd.par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.149. Le texte en chinois : "表现人生"。

[210] Ibid., p. 150. Le texte en chinois : "内容单薄, 用意浅显"。

[211] Ibidem. Le texte en chinois : "不能客观的描写"。

[212] Ibidem. Le texte en chinois : "过於认定小说是宣传某种思想的工具, 凭空想象一些人事来迁就他的本意, 目的只是把胸中的话畅畅快快吐出来便了; 结果思想上虽或可说成功，艺术上实无可取。"。

Mao Dun affirme que le naturalisme de Zola sert non seulement à guérir la littérature chinoise du style de l'ancienne époque, mais il peut aussi aider à l'amélioration de la nouvelle littérature née du Mouvement du 4 mai. Afin de corriger ces deux vices du roman chinois de l'époque, le naturalisme de Zola devient absolument nécessaire à ses yeux.

> Prendre la littérature comme un amusement ou comme un divertissement, telle est notre conception traditionnelle de la littérature; ne s'appuyer que sur la chimère et l'intuition personnelle, sans chercher à saisir les choses sur le vif, telle est notre méthode traditionnelle pour décrire. Voilà deux grands défauts qui empêchent la littérature chinoise de progresser. Pour les corriger, il apparaît que l'introduction de la littérature naturaliste est le remède à administrer[213].

La présentation du naturalisme de Mao Dun ne reste jamais une pure étude en tant que telle, au contraire, elle est intimement liée à ses préoccupations de la construction d'une nouvelle littérature. Il est convaincu que la nouvelle littérature et le naturalisme sont deux éléments inséparables pour véhiculer la pensée sociale et littéraire.

Pour guérir ces maladies de la littérature chinoise, les écrivains chinois doivent tout d'abord, selon Mao Dun, poursuivre une vérité. A l'instar de Zola, il faut prendre la vérité comme but unique de la littérature. Pour les naturalistes, « ce qui n'est pas vrai,

---

[213] Mao Dun, «Impressions de cette année et projets pour l'année prochaine » (一年来年的印象和明年的计划), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.12, No.12, décembre 1921. Une partie de cette traduction provient de Fu Xianjun dans « Rousseau, Zola, Ba Jin : confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris IV (Sorbonne) : thèse, 1990, p.149. Le texte en chinois "以文学为游戏为消遣，这是国人从来对于文学的观念；但凭想当然，不求实地观察，这是国人历来相传的描写方法；这两者实是中国文学不能进步的主要原因。而要校正这两个毛病，自然主义的输进似乎是对症药。"

n'est ni beau ni bienfaisant»[214]. Pour atteindre cette vérité, il faut observer. Il trouve que ce n'est qu'en ayant recours à cette méthode d'observation que la description dans le roman chinois peut être rectifiée. « Il n'existe pas deux moustiques complètement identiques dans le monde. Pour acquérir la vérité, il faut observer en détail. Observer sur place est une doctrine commune des naturalistes »[215]. Il croit que ce n'est qu'avec l'aide des méthodes de documentation, d'observation et d'enquête comme les pratiquent les réalistes et les naturalistes occidentaux que la vérité s'acquiert. « Le plus grand avantage de la méthode de description de Zola consiste à élaborer les détails et l'authenticité »[216]. Il voit que l'esprit d'observation des naturalistes consiste, en outre, à décrire les événements vrais. Il espère que les écrivains chinois suivront l'exemple de Zola pour observer la vie, et non l'imaginer chimériquement. L'auteur est avant tout un observateur, non imaginatif. Au contraire, les écrivains chinois négligent tout à fait l'observation. Sans avoir jamais vu un moine, ils écrivent l'histoire secrète du Bouddha. Sans observation, comment atteindre la vérité? Mao Dun est persuadé que ce n'est qu'au moyen du naturalisme qu'on peut amener la nouvelle littérature chinoise sur le chemin de l'observation et de la description objective. De plus, le naturalisme peut corriger la psychologie des écrivains chinois qui se moquent de l'amour et méprisent la politique.

Mao Dun préconise aussi l'esprit scientifique du naturalisme pour élargir les thématiques de la nouvelle littérature chinoise et dénoncer profondément la noirceur de la société. Il

---

[214] Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne de la Chine », (自然主义与中国现代小说)， *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13 No.7, juillet, 1922, p.3, tiré de *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979. Le texte en chinois : "不真的就不会美，不算善 "。

[215] Ibid. p.151. Le texte en chinois: 世界上没有绝对相同的两匹苍蝇，所以若求严格的'真'，必须事事观察。这事事实地必先观察便是自然主义者共同信仰的主张

[216] Ibid. p. 152. Le texte en chinois ："曹拉这种描写的最大好处是真实与细致。"

croit que le naturalisme est basé sur la science et que son écriture est étroitement liée à la méthode scientifique. Selon lui, les thématiques naturalistes relèvent toutes de l'évolutionnisme, de la psychologie, et des problèmes sociaux entre autres. Les écrivains étudient toujours à la fois la société et la science avant de commencer à écrire. Comme Hauptmann, ce dramaturge allemand qui étudie les œuvres de Darwin avant d'écrire ses pièces de théâtre. « Nous devons suivre l'exemple des naturalistes afin d'appliquer les lois scientifiques dans le roman et étudier en même temps les problèmes sociaux, les relations entre hommes et femmes et diverses doctrines sur l'évolutionnisme. Sinon, nous n'avons pas de moyens pour éviter les aspects superficiels »[217]. Mao Dun loue aussi les thématiques naturalistes portant sur le prolétariat et les classes inférieures de la société. Il espère que les écrivains chinois développeront ces thématiques à la manière naturaliste. Les thématiques de la nouvelle littérature se concentrent trop, selon lui, sur certains sujets comme l'amour, et leurs descriptions manquent d'individualité. Il attribue tous ces travers à l'absence de description objective. Celle-ci demande à l'écrivain d'observer et de décrire la vie d'une façon particulière. Si chaque écrivain n'observe et ne découvre pas la vie à partir de sa propre expérience, la nouvelle littérature ne peut que se limiter à certaines thématiques. Il montre aussi que la description objective n'équivaut pas à un enregistrement machinal, elle est, plutôt, une description imprégnée de l'expérience individuelle. Si l'écrivain se conforme à cette méthode de description objective, la création littéraire prendra forcément la couleur caractéristique de l'auteur.

[217] Ibid., p.154. Le texte en chinois :"我们应该学习自然派作家，把科学上发现的原则应用到小说里，并研究社会问题，男女问题，进化论种种学说。否则，恐怕没法免去内容单薄与用意浅显两个毛病。"

Néanmoins, Mao Dun trouve que le naturalisme se concentre trop sur le mal et l'animalité de la société, sur une description objective extrême et sur un déterminisme mécanique. Selon lui,

> 1. La méthode de la description purement objective préconisée par les naturalistes est incorrecte, car dans la littérature, les descriptions objectives et subjectives, c'est-à-dire l'observation et l'imagination qui fonctionnent comme les deux roues d'un véhicule, se complètent mutuellement. On accuse les naturalistes de mettre trop d'accent sur la subjectivité, car cela pourrait conduire à une chimère. Cependant, pencher excessivement sur l'objectivité risque de rendre la vie mécanique et rigide. La littérature doit représenter la vie et la société, mais doit aussi traduire la vitalité individuelle. Cette deuxième fonction risque d'être anéantie, si on suit strictement le principe du naturalisme.
>
> 2. La méthode d'observation préconisée par les naturalistes est vraiment marquée par leurs préjugés, elle est aussi erronée. Leur parti pris consiste avant tout à juger que la vie est laide, et de là, ils cherchent le mal objectif. Ce faisant, ils ne perçoivent qu'une moitié de la vie. Il faut savoir que dans la vie, il existe à la fois la laideur et la beauté. Les naturalistes sont décidés à percer le mal, sans savoir qu'ils voient seulement une moitié de la vie. Bien qu'ils prétendent observer objectivement sans se servir aucunement de la subjectivité, leur observation est complètement subjective. Ils font la même erreur que les anciens romantiques[218].

Mao Dun est convaincu que la littérature doit dénoncer les injustices de la société, tout en soulignant son espoir et son idéal. C'est sur ce point qu'il se différencie bien des écrivains naturalistes. En fait, en montrant les deux défauts du naturalisme, il s'engouffre lui-même dans une auto-contradiction par rapport à ce qu'il préconise de la description objective du naturalisme en avant. Lui-même en est conscient aussi. « Les deux accusations sont certainement puissantes, écrit-il, mais elles ne sont que des principes

---

[218] Ibid., p.155. Le texte en chinois: "（一）自然主义这所主张的纯粹的客观写法是不对的。因为文学上的描写，客观与主观---就是观察与想象---常常相辅为用，譬如车之两轮，太偏于主观，容易流入虚幻，诚如自然派所指摘，但是太偏于客观，便是把人生弄成死板僵硬的了。文学的作用，一方是社会人生的表现，一方也是个人生命力的表现，若照自然派的主张，那就是取消了后者了。（二）自然主义所主张的客观的观察法实在是蔽于主观的偏见，所以也是不对的。自然主义者主观的偏见先自肯定人生是丑恶的，从而去搜求客观丑恶相，结果只把人生看了一半，须知人生中是有丑有美的，自然派立意去寻丑，却不知道所见的只是一半。自然派自称为客观的观察，不涉一毫主见，其实完全是主观的观察，正与就浪漫派同陷一失"。

théoriques et ne regardent aucunement les problèmes pratiques que nous avons discutés »[219]. Effectivement, l'écrivain chinois n'apprécie pas la force puissante du naturalisme qui consiste à disséquer le mal pour dévoiler la vérité et l'humanité, et par là, il refuse donc son « récit impartial »[220] pour emprunter une expression d'Alain Pagès.

> L'effort de lucidité, de vision claire et expérimentale, dépasse la banalité des schémas quotidiens, mais n'aboutit pas au lourd commentaire d'un jugement sur le monde. La morale logique du positivisme ne se dégrade pas en moralisme; elle s'oriente, au contraire, vers le récit impartial. Ainsi saisit-on la double caractéristique du roman : il révèle, mais ne commente pas; il expose mais n'explique pas. Autrement dit, l'explication n'est pas externe, mais interne. Le roman développe dans son mécanisme propre sa vérité[221].

Mao Dun s'éloigne ici de Zola. « C'est ici que les visions esthétiques de Mao Dun sont évidemment différentes de celles de Zola. Les naturalistes se penchent sur la description objective et par là, leur attitude humanitaire s'exprime, indirectement et obscurément, par une dénonciation et une critique de la laideur sociale et humaine. Bien que Mao Dun attache aussi une importance à la description objective, il demande, en récompense, d'exprimer directement la force et la confiance en l'humanité contre la noirceur de la réalité »[222]. Cependant, malgré ses deux réserves sur le naturalisme, Mao Dun se voit obligé de «préconiser le naturalisme»[223], à cause de ses « deux armes magiques---la

---

[219] Ibid., p.155. Le texte en chinois : " 这两条理由当然是强有力的；但只是两条理论而已，和我们讨论的实际问题不生关系"。

[220] Pagès, Alain, « En partant de la théorie du roman expérimental », *Cahiers naturalistes*, No.47-1974, p.77

[221] Ibid., p.78

[222] Yang Yang, *Les Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun* (转折时期的文学思想---茅盾早期文学思想研究), Shanghai : Maison d'édition de l'Université normale de Huadong, 1996, p.168. Le texte en chinois :"茅盾的文艺思想与自然主义文学有明显的不同：自然主义文学侧重于客观描写，而作家的人道主义态度是通过对社会黑暗的揭露及人性中丑陋的鞭挞，隐讳曲折地表现出来的。茅盾虽然也强调客观写实，但他要求在这种写实中直接显示出人类对黑暗现实的力量和信心。"

[223] Mao Dun, « Le Naturalisme et le roman moderne chinois » » (自然主义和中国现代小说), *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13, No.7, juillet ,1922, p.3, tiré de *A propos des arts et de la*

description objective et l'observation sur place »[224], afin de guérir les défauts de la littérature classique et de la nouvelle littérature.

4.2, Le combat entre la Société de recherches littéraires et la Société Création :

En 1922, Mao Dun entre en conflit à la fois avec la Société Création représentée surtout par Guo Moruo et Yu Dafu et l'Ecole des canailles mandarins et des papillons. Entre temps, il s'appuie sur le naturalisme de Zola dans le but de propager sa propre théorie littéraire[225]. Dans ce combat, le naturalisme continue à lui fournir des arguments pour l'emporter sur ses adversaires littéraires. Différent du premier, ce duel témoigne des désaccords sur le double plan des visions esthétiques et des thématiques pour la nouvelle littérature.

Selon Huang Houxing, la cause de ce combat est le refus de Mao Dun de s'identifier avec la méthode mettant l'accent sur la subjectivité préconisée par la Société Création[226].

---

littérature (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.155. Le texte en chinois : "提倡自然主义"。

[224] Ibid., p.158. Le texte en chinois : "两件法宝---客观描写与实地观察"。

[225] Mao Dun rappelle dans son autobiographie intitulée *Le chemin que j'ai parcouru*: « En 1922, les autres membres de la Société de recherche littéraire à Shanghai (principalement Zheng Zhenduo) et moi avons été obligés de livrer trois combats : le premier, c'était avec l'École des canailles mandarins et des papillons, ce qui était prévisible; le deuxième, c'était avec la Société de création, ce qui était tout à fait hors de mes prévisions. Mes collègues et moi avons été forcés de nous lancer dans ce combat avec la Société de création; le troisième, c'était avec l'École de Xueheng, ce qui était également inattendu [...] ». *Le Chemin que j'ai parcouru* (我走过的道路), vol.1, Beijing : La Presse de la littérature du peuple, 1981, p.166. Le texte en chinois : "一九二二年，我和其他文学研究会在上海的成员(其中主要是郑振铎)不得不同时应付三方面论战。此所谓三方面：一是鸳鸯蝴蝶派，这原是意料中的事；二是创造社，这却是十二分的意外，是我以及当时在上海的文学研究会同人所极不愿意，是被迫应战的；三是南京的学衡派，这也是意外..."。

[226]Mao Dun, « Le Débat du naturalisme---réponse à la lettre de Shi Zifen » (自然主义的论战---复史子芬), originalement publié dans *La Revue mensuelle des Nouvelles*, vol.13, No.2, le 10 février 1922, tiré de *Mao Dun : maître de « la littérature pour la vie »* de Huang Houxing , Jinan : Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p.30

En 1922, Mao Dun écrit une lettre publiée sous le titre « Le Débat du naturalisme---réponse à la lettre de Shi Zifen ». Dans cette lettre, il écrit :

> Cependant, la description subjective penche souvent vers une exagération et elle n'est pas plus convenable que la description objective. Pour notre création littéraire moderne, nous devons premièrement observer minutieusement la vie sociale jusque dans ses secrets, et ensuite la décrire objectivement »[227].

Mao Dun y critique en fait la doctrine littéraire de la Société Création qui préconise une subjectivité représentée surtout par Guo Moruo. Dans une autre lettre intitulée « Discussion sur le *Naufrage* et *La Biographie de la Véridique histoire d'A. Q.*---réponse à Tan Guotang »[228], Mao Dun loue la description psychologique et le caractère du protagoniste, mais indique également les lacunes de la description du conflit entre le corps et l'esprit et les défauts d'une telle structure. En réponse à Mao Dun, Guo et Yu, en tant que membres fondateurs de leur Société, l'accusent d'être un critique hypocrite et stupide. Guo réplique que Mao Dun agit comme un politicien contre ses adversaires. Il l'attaque et l'accuse de prendre le naturalisme comme seul critère de la critique littéraire.

> Ils [Mao Dun et certains critiques littéraires] limitent l'esprit vivant par des doctrines rigides, telles que le naturalisme et l'humanisme, dans le but d'ordonner tous les écrivains du monde, ce qui est vraiment très arrogant. Nous pouvons exprimer notre propre doctrine et nous pouvons aussi critiquer l'attitude de tels écrivains qui embrassent ces doctrines. Cependant, nous ne pouvons pas punir un écrivain avec une doctrine, sinon c'est grandement réprimer l'individualité d'un écrivain et pour ainsi dire, devenir despote[229].

---

[227] Ibid., p.31. Le texte en chinois :"然而主观的描写常要流于夸张，不如客观的描写来得妥当。我们现在试创作，第一，要实地精密观察现实人生，入其秘奥，第二，用客观态度去描写。"

[228] Mao Dun, « Discussion sur *La Décadence* et *La Biographie de la Véridique histoire d'AH Q*---Réponse à Tan Guotang » 《对'沉沦'和'阿 Q 正传'的讨论---复谭国棠》, *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.13, no.2, 10 février 1922

[229] Guo Moruo , « Lettres d'outre-mer » (海外归鸿), tiré de *Mao Dun : maître de « la littérature pour la vie »* de Huang Houxing , Jinan : Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p.31. Le texte en chinois : "他们爱以死板的主义规范活体的人心，甚么自然主义啦，甚么人道主义啦，要拿一种主义来整齐天下等作家，简直可以说是狂妄了。我们可以各人自己表张一种主义，我们更可以批评某某作家的态度是属于何种主义，但是不能以某种主义来绳人，这太蔑视作家的个性，简直是专擅君主。"

Guo écrit ainsi pour lancer un défi à Mao Dun. Au cours de ce combat, lui et Mao Dun se disputent sur trois points essentiels: 1) la littérature doit représenter la vie ou la subjectivité; 2) la conception de la littérature à adopter: le réalisme ou le romantisme; 3) leurs différences sur la traduction de la littérature étrangère.

Dans leur conflit, c'est par la description objective que Mao Dun s'oppose à la description subjective de Guo. Pour Mao Dun,

> (la) littérature n'est pas là pour représenter la subjectivité de l'écrivain, elle n'est pas individuelle, et elle n'a pas comme fonction de distraire au moment de la dépression [...] la littérature consiste à représenter la vie synthétiquement, soit par une méthode réaliste soit par une méthode symbolique. La littérature a pour but d'exprimer la vie, d'élargir le bonheur ou la sympathie humaine et elle est marquée par les caractéristiques d'une époque[230].

Il est convaincu que la littérature vise à « encourager le peuple ». « Surtout à notre époque, déclare Mao Dun, elle est obligée de servir à éveiller le peuple et à lui donner des forces. C'est une importante responsabilité à assumer »[231]. En se référant à Barbusse, il préconise que la littérature qui se détache de la vie risque d'entrer dans un état de mort. Pour Mao Dun, la littérature existe pour représenter la vie et la transformer.

---

[230] Mao Dun, « Les relations entre la littérature et l'homme, et le malentendu de l'identité de l'écrivain en Chine depuis l'antiquité » (文学和人的关系及中国古来对文学者身份的误认), originalement publié dans *La Revue mensuelle des Nouvelles* (小说月报), vol.12 No.1, le 1 octobre 1921, dans *Essais sur l'art de mao Dun* (茅盾文艺杂论集), Shanghai: Maison d'Edition de l'art de Shanghai: 1981. vol.1, p.24. Le texte en chinois : "文学不是作者主观的东西，不是个人的，不是高兴时的游戏或失意时的消遣。文学的目的是综合地表现人生，不论是用写实的方法，是用象征比譬的方法，其目的总是表现人生，扩大人类的喜悦和同情，有时代的特色做它的背景。"

[231] Mao Dun, « Quand sera l'époque de la grande transformation? » ("大转变时期"何时到来?), originalement publié dans *La Littérature* (文学), vol. 103, le 31 décembre 1923, tiré dei *Essais sur l'art de mao Dun* (茅盾文艺杂论集), Shanghai: Maison d'Edition de l'art de Shanghai: 1981. vol.1, pp.160. Le texte en chinois : "文学是有激励人心得积极性的。尤其在我们这时代，我们希望文学能够担当唤醒民众而给他们力量的重大责任。"

Contrairement à lui, Guo, en tant que poète romantique, est convaincu que la littérature existe pour exprimer la subjectivité. Il se moque des fins utilitaires de la littérature que prône Mao Dun.

> Si on écrit à des fins utilitaires, ou qu'on écrit pour transformer la littérature en un instrument de propagande ou pour manger à sa faim, je crois que c'est de la décadence et c'est loin de l'esprit de la littérature. Les écrivains qui répondent à la situation actuelle peuvent récolter une réussite temporaire, mais leur art (?) ne sera pas éternel[232].

Pour faire connaître sa conception de la littérature, Mao Dun a recours à la méthode du naturalisme. A ses yeux, Zola observe et décrit d'une façon purement objective et les Goncourt ajoutent leur subjectivité à leurs descriptions qui reflètent leurs impressions. Il pense que le naturalisme est le seul choix pour transformer la littérature chinoise dans une période de transition. Pour amener une renaissance de la littérature chinoise, il réclame « une littérature pour la vie » et répudie sans merci la littérature de distraction. En diffusant le naturalisme, Mao Dun fait preuve, envers la méthode littéraire, d'une sorte d'hégémonisme, qui est, en réalité, impossible. Contrairement à lui, Guo et les autres membres de la Société Création revendiquent une « indépendance de l'art »[233], et ils s'opposent fermement à la « monopolisation »[234] de Mao Dun et de ses collègues de la Société de recherches littéraires. A cet effet, Guo proclame la littérature romantique, afin de laisser l'individu s'exprimer et donner libre cours à ses sentiments. « L'individualité

---

[232] Guo, Moruo, « A propos des critiques littéraires et mes opinions sur la création littéraire » (文学论集--论国内的评坛及对于创作上等态度), tiré de *Mao Dun: maître de « la littérature pour la vie »* de Huang Houxing, Jinan: Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p.32. Le texte en chinois : " 假使作家以功利主义为前提以从事创作，上之想借文艺为宣传的利器，下之想借文艺为糊口的饭碗，这个我敢断定一句，都是文艺的堕落，隔离文艺的精神太远了。这种作家惯会迎合时势，他在社会上或者容易收获一时，但他的艺术(？)绝不会有永远的生命。"

[233] Guo, Moruo, « Recueil des articles critiques---à propos du poème» (文艺论集—论诗), tiré de *Mao Dun: maître de « la littérature pour la vie »* de Huang Houxing, Jinan : Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p.35. Le texte en chinois : "艺术独立"。

[234] Ibidem. Le texte en chinois: "垄断"。

est la chose la plus générale, écrit-il. L'art qui préconise l'individualité radicale est l'art le plus populaire »[235]. A ses yeux, « l'art possède deux grandes missions--- harmoniser les sentiments humains et sublimer l'esprit, pour embellir la vie »[236]. Aussi critique-t-il le naturalisme qui consiste à créer un art de « représentation »[237] et de « simulation »[238]. « Par exemple le naturalisme et le réalisme consistent à apaiser l'esprit, comme un papier blanc, un miroir, pour copier la nature vraisemblablement et fidèlement »[239]. « Leur but est de poursuivre la vérité objective, et en fin de compte, ils transforment l'art en servante »[240]. Lui croit que l'art doit être une initiative, créatrice et positive, pour encourager le peuple, lui donner un idéal et « embellir la nation chinoise » : « partout, c'est la lumière de la vie, les sentiments frais, les poèmes et les rires »[241]. Donc, il s'oppose à la fois au naturalisme et au réalisme.

> Le XXe siècle est marqué par la renaissance de l'idéalisme. Les douleurs de la réalité dont nous souffrons sont trop profondes. Nous ne pouvons qu'accepter la réalité douloureuse, nous devons la détruire pour notre idéal suprême, la transformer pour accroître le bonheur humain. Le naturalisme qui montre les maladies sociales, d'une façon ni chaude ni froide, sans pouvoir corriger ce que nous voulons et prescrire les médicaments est démodé depuis longtemps[242].

---

[235] Ibidem. Le texte en chinois : " 人性是最普遍的东西，个性最彻底的文艺是最为普遍的文艺，民众的文艺。"

[236] Ibidem. Le texte en chinois: " 艺术有两种伟大的使命---统一人类的感情和提高个人的精神，使生活美化。"

[237] Ibidem. Le texte en chinois: "再现"。

[238] Ibidem. Le texte en chinois : "模仿"。

[239] Ibidem. Le texte en chinois : "譬如自然主义，写实主义，他们的理想可以说是要平静自己的精神，好象一张白纸，好象一张明镜，要把自然的物象如实地复写出来，维妙维肖地反射出来"。

[240] Guo, Moruo, « Impression et expression » (印象与表象), originalement publié dans *Le journal de l'actualité* (时事时报), le 30 décembre 1923, tiré de *Mao Dun : maître de « la littérature pour la vie »* de Huang Houxing , Jinan : Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p.36. Le texte en chinois : "他们的目的在求客观的真实，充到劲头处，不过把艺术弄成科学得仕女罢了。"

[241] Ibid., Le texte en chinois : " 美化中华民族"，" 到处都是生命的光波， 到处都是新鲜的情调，到处都是诗，到处都是美。"

[242] Guo, Moruo, « La Déesse regarde la mer » (女神观海), tiré de *Mao Dun : maître de « la littérature pour la vie* de Huang Houxing , Jinan : Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p.36. Le texte en chinois : " 二十世纪是理想主义复活的时候，我们现实的苦痛太深了。现实的一切我们不惟不能全盘接受，我们要依准我们最高的理想去毁灭它，再造它，以增进人类的幸福。半冷半热，不著我想，只徒看病不开方的自然主义已经老早过去了。"

Aux yeux de Guo, l'art est une affaire individuelle, et c'est un sens commun. L'écrivain fait le choix individuel de sa méthode littéraire en suivant ses goûts et son individualité. Chacun a une méthode et une couleur. Lui et Mao Dun préconisent l'un et l'autre une méthode littéraire unique et totalitaire. Toutefois, ce combat entre la Société de Recherches littéraires et la Société Création sert à populariser le naturalisme dans les milieux littéraires et contribue au développement du réalisme chinois.

Au cours de ses combats littéraires presque simultanément avec L'Ecole des canards mandarins et des papillons et avec la Société Création, Mao Dun se sert de la méthode naturaliste pour avancer et approfondir ses propres théories de la littérature pour représenter la vie.

A l'issue de cette dispute, le réalisme de «l'Ecole pour la vie»[243] représentée par la Société de Recherches littéraires l'emporte progressivement. « Le courant principal de la nouvelle littérature converge vers la littérature réaliste consistant à représenter la vie. Le fait que le réalisme essuie défaite sur défaite et que les vagues du modernisme se déchaînent et déferlent en Occident, ne peut pas, non plus, inverser la direction de la nouvelle littérature chinoise»[244].

5, Réalisme ou naturalisme: confusion de Mao Dun :

---

[243] 人生派

[244] Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., « Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne » (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, p.147. Le texte en chinois : "...新文学的主流汇入表现人生的现实主义文学的大川。即使西方现实主义节节败退， 也不可逆转中国新文学的方向 "。

Dans son ouvrage *Le Naturalisme*, Yves Chevrel dégage cinq principales attitudes occidentales qui renvoient à la confusion des significations des deux termes du réalisme et du naturalisme.[245] Cette problématique se pose aussi chez Mao Dun. Comme nous l'avons déjà dit, dans son article « Classicisme, romantisme et réalisme en littérature », Mao Dun trouve que Flaubert, Zola et Maupassant sont les trois grands naturalistes. Au yeux de Mao Dun, aux précurseurs du naturalisme tels que Balzac et Flaubert, s'ajoutent Maupassant, les Goncourt et Alphonse Daudet, les Allemands Holz, Schlaf, Hauptmann et Sudermann, les Anglais Dickens, Thackeray et Hardy, les Russes Gogol, Gontcharov, Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov et Gorki, et les Scandinaves Ibsen, Bjornson, Strindberg qui ont fait triompher le naturalisme par leur théâtre[246].

Mao Dun publie, le 1er janvier 1921, un article intitulé « Mes opinions sur l'introduction de la littérature occidentale »[247] où il avance pour la première fois les notions du classicisme, du naturalisme, du néo-impressionnisme et du néo-romantisme[248]. Il affirme que, pour que tout le monde connaisse ces courants littéraires, il est urgent d'introduire

---

[245] Chevrel, Y., *Le naturalisme,* Paris : PUF : 1982, pp.12-26

[246] A ce sujet, lire aussi *Critique générale sur la littérature occidentale* (西洋文学通论) de Mao Dun, Shanghai : Maison d'édition du monde, 1930; rééd., Beijing : Maison d'édition des archives, 1985, p.101-130. Mao Dun y répète ces mêmes idées, mais en plus détaillées. A ce propos, Lin Zhiwei donne une étude précise dans sa thèse « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne) : Thèse, 1989, pp.84-92

[247] Mao Dun, « Mes opinions sur l'introduction de la littérature occidentale » (我对于介绍西方文学的意见), *Le Journal d'actualité* (时事日报), *Lumière d'étude* (学灯), le 1 janvier 1920,

[248] Cette affirmation est faite par Yang Yang dans *Les Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun* (转折时期的文学思想---茅盾早期文学思想研究), Shanghai : Maison d'édition de l'Ecole normale de Huadong, 1996, p57.

premièrement «le naturalisme et le réalisme»[249] en Chine. Jusqu'en 1920, Mao Dun n'avait pas explicité le sens de ces courants littéraires. En fait, pour lui, ces deux notions ne sont pas nettement séparables l'une de l'autre. Au cours de sa présentation du naturalisme de Zola, il confond de temps en temps le réalisme et le naturalisme qui, pour lui, fonctionne selon une même conception. Aussi croit-il qu'il y a du naturalisme dans le réalisme et du réalisme dans le naturalisme. Dans un même article, Mao Dun utilise tantôt le mot réalisme, tantôt le mot naturalisme. Il croit que le réalisme et le naturalisme servent tous deux à représenter la réalité sans l'embellir.

En effet, au cours de sa confusion de la signification des deux termes « réalisme » et « naturalisme », ce qui le préoccupe le plus, ce sont les méthodes de description du réalisme et du naturalisme. Il pense que le réalisme et le naturalisme utilisent tous les deux une même méthode de représentation de réalité. Les réalistes observent la réalité et transfèrent leurs impressions, mais ils l'expliquent ni par la raison ni l'embellissent par l'imagination; les naturalistes pour leur part poussent ces efforts des réalistes à un extrême. Dans une lettre écrite à Cao Guangcan le 25 novembre 1963, Mao Dun explique que cette confusion n'est pas personnelle, mais collective dans tout le milieu littéraire d'alors.

> Dans les dix années avant d'écrire *Minuit*, j'avais étudié les œuvres de Zola et sa théorie littéraire, et j'étais d'accord avec la doctrine de son naturalisme. Cependant, en ce temps-là, dans les milieux littéraires de Chine, personne n'avait pu discerner le naturalisme du réalisme. Aussi personne n'avait présenté

[249] Mao Dun, « Mes opinions sur l'introduction de la littérature occidentale » (我对于介绍西方文学的意见), *Le Journal d'actualité* (时事日报), *Lumière d'étude* (学灯), le 1 janvier 1920. Le texte en chinois: "写实派自然派"。

> les pensées littéraires du marxisme en Chine. Et à cette époque, la Société Création préconisait encore l'esthétisme[250].

Ce n'est qu'au moment de la publication du « Naturalisme et le roman chinois moderne » qu'il donne une analyse bien précise du naturalisme, sans le confondre avec le terme du réalisme.

6, Pour quoi Mao Dun refuse-il lui-même l'étiquette de naturaliste?

C'est de 1920 à 1923 que Mao Dun présente et propage le naturalisme, et après 1924, il ne mentionne presque plus le mot naturalisme. En 1934, dans une entrevue avec des journalistes soviétiques, Mao Dun nie même être un naturaliste. « C'est probablement en 1920 que j'ai commencé à lancer ma carrière littéraire [...] En ce temps-là, j'étais naturaliste et ancien réaliste »[251]. Pourquoi le diffuseur du naturalisme de Zola n'accepte-t-il plus cette appellation? Ceci peut s'expliquer par deux raisons.

Premièrement, comme nous l'avons déjà dit, à cause de sa croyance en l'évolutionnisme de l'histoire de la littérature, Mao Dun trouve que la présentation du naturalisme est une étape inévitable. Cependant, le développement de sa pensée ne s'arrête pas là. Dans son

---

[250] Mao Dun, tiré de *Etudes sur les premières pensées littéraires de Mao Dun* (论茅盾早期文学思想) de Yang Jianmin, Changsha : La maison d'édition des arts de Hunan, 1987, p.116, publié originalement dans « Les études des recherches de la littérature moderne chinoise » (中国现代文学研究), vol.3, 1981. Le texte en chinois : " 在写《子夜》之前的十年，我曾阅读左拉之作品及其文学理论，并赞同其自然主义的主张，但彼时中国文坛未尝有人能把自然主义、现时主义之界限划分清楚，当时文坛上，尚未见有人介绍马克思主义文学理论，当时创造社尚在提倡唯美主义"。

[251] Mao Dun, «Réponses aux questions de l'Association de la littérature internationale» (答国际文学社问), mars 1934, publié dans *Le Nouveau port* (新港), novembre 1957, tiré de *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料), vol.2 , éd. par Sun Zhongtian et Za Guohua, Beijing : Maison d'édition de L'Académie de sciences sociales, 1981, p. 68. Le texte en chinois : "大概是 1920 年罢， 我开始叩'文学'的门。... 我自己在我那时候是个'自然主义' 与旧写实主义的倾向者。"

autobiographie *Le chemin que j'ai parcouru*, il avoue que « la présentation du naturalisme n'était qu'une préparation, un processus, et l'objectif final consistait à propager le néo-romantisme »[252].

Comme nous le savons déjà, Mao Dun préconise plusieurs courants de la littérature occidentale dont les théories entrent souvent en conflit. Mais ces conflits ne semblent jamais gêner son enthousiasme à les faire connaître. En réalité, sa réflexion sur la littérature provient souvent de sa pratique littéraire, selon Yang Yang dans *Les Pensées littéraires au tournant de l'histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun.* Evidemment, ses activités littéraires comme rédacteur et membre de la Société de Recherches littéraires lui fournissent les conditions nécessaires pour que sa théorie prenne forme. De fait, il ne se conforme pas à un système théorique unique pour élaborer sa réflexion. Il présente et préconise le néo-romantisme, ce qui ne signifie pas qu'il est un néo-romantique. De même, il diffuse le naturalisme, ce qui ne signifie pas non plus qu'il soit un naturaliste. C'est à partir des problèmes qu'il rencontre dans la vie pratique qu'il élabore ses pensées littéraires. Aussi son reniement de l'étiquette naturaliste est-il très naturel.

Deuxièmement, le fait que Mao Dun n'accepte pas l'étiquette naturaliste est aussi lié au déclenchement du mouvement de la Littérature du Prolétariat en Chine. Après que les pensées de la Littérature du Prolétariat eurent fait leur entrée en Chine, la diffusion du naturalisme se réduit considérablement. « La domination de la Littérature de Gauche en

[252] Mao Dun, *Le Chemin que j'ai parcouru*, La Presse de la littérature du peuple, 1981, p.135. Le texte en chinois : "这种介绍只是一种'预备'，一个'过程'，最终目的是为了提倡新浪漫主义。这就是'穷本溯源'的本意。"

Chine limite la présentation du naturalisme au plan académique. Personne n'ose ouvertement préconiser que la création littéraire doit suivre les méthodes du naturalisme »[253]. Mao Dun, écrivain fortement politisé, ne peut pas rester sans nuancer sa prise de position envers le naturalisme, afin d'adapter ses pensées à la nouvelle situation contemporaine. C'est au moment de son combat avec la Société Création et la Société du Soleil[254] au sujet de la Littérature du Prolétariat qu'il écrit un important article « De Guling à Tokyo » en 1928. Ce faisant, il refuse l'étiquette naturaliste que lui confèrent ses adversaires, et explique qu'il se consacre plus à la politique qu'à la littérature.

> Un critique anglais a dit : c'est pour écrire un roman que Zola expérimente la vie. Quant à Tolstoï, c'est après avoir expérimenté la vie qu'il écrit un roman.
>
> Les points de départ des écritures de ces deux maîtres sont tellement différents, mais leur œuvre a également ébranlé le monde. L'attitude envers la vie de Zola peut se caractériser au moins par une « objectivité », ce qui s'oppose évidement à celle de Tolstoï qui aime tellement la vie. Cependant, leurs œuvres sont pareillement marquées par une critique et une réflexion sur la vie. J'aime Zola, j'aime aussi Tolstoï. Je vous avais fait connaître avec enthousiasme le naturalisme de Zola, bien que mes efforts aient été inefficaces et que j'aie été mal compris et même critiqué. Cependant, dans mes écrits, je penchais plutôt vers Tolstoï. Mais je ne saurais jamais me comparer à Tolstoï. De plus, ma vie et mon idéal sont loin de ressembler à ceux de ce grand écrivain russe. Malgré cela, les autres me considèrent encore comme un disciple du naturalisme, bien que je n'ais pas parlé du naturalisme depuis si longtemps. En fait, je ne me suis pas conformé à sa théorie pour commencer ma création littéraire. Par contre, c'est après avoir expérimenté, en personne, la vie sociale la plus vertigineuse de la Chine troublée que j'ai commencé à écrire des romans. C'est par-là que j'ai senti les tristesses de l'éclipse et les contradictions de la vie. M'engouffrant dans ces dépressions et cette solitude, poussé par l'enthousiasme envers la vie, j'ai commencé à écrire des romans, afin de mettre en valeur le reste de ma vie dans une époque si troublée. Ce n'est pas dans l'intention d'écrire un roman que j'expérimente la vie.
>
> Pendant les derniers six ou sept ans, on m'avait naturellement considéré comme une personne s'adonnant aux études de la littérature, et encore comme un disciple

---

[253] Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., « Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne » (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, pp.766. Le texte en chinois : "到了左翼文学占统治地位的阶段以后，对自然主义就只当成一种学术观点来介绍，没有人敢公开主张应以自然主义来创作了"。

[254] 太阳社

> fidèle au naturalisme. Toutefois, je veux sincèrement vous avouer que je ne faisais pas preuve d'une telle fidélité inébranlable à la littérature. A ce temps-là, ma profession m'avait permis de m'en rapprocher. En revanche, tant mon intérêt au plus profond de mon cœur que beaucoup d'autres amis [...] me dirigeaient vers la voie des activités sociales[255].

Ce paragraphe montre bien l'intention de Mao Dun de se distancier de Zola et de son naturalisme et il déclare ici combien sa méthode de création est différente de celle de Zola, qui, selon l'écrivain chinois, observe et expérimente la vie avant d'écrire un roman. Pourtant, à propos de la création de ses premiers romans en 1936, il avoue que le naturalisme l'influence encore lors de la création de son roman *Eclipse* en 1927. « Quand j'écrivais *L'Eclipse* », écrit-il en 1936, « l'influence du naturalisme demeurait probablement en moi »[256]. Ces deux aveux sont contradictoires. Si nous tenons compte de toute sa création littéraire, l'influence du naturalisme se révèle surtout sur le plan de la description. Quoique Mao Dun n'aime pas qu'on le mette en parallèle avec Zola, la méthode naturaliste de l'écrivain français constitue un part inséparable de son écriture.

---

[255] Mao Dun, « De Guling à Tokyo » (从牯岭到东京), originalement publié dans *La Revue mensuelle des Nouvelles*, vol.19, no.10, octobre 1928, tiré du *Recueil des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料),éd. par Sun Zhongtian et Za Guohua, vol.2, Beijing : Maison d'édition de L'Académie de sciences sociales, 1981 p.2. Le texte en chinois : " 有一位英国批评家说过这样的话：左拉因为要做小说，才去经验人生；托尔斯泰则是经验了人生以后才来做小说。这两位大师的出发点何其不同，然而他们的作品却同样的震动了一世了！左拉对于人生的态度至少可以说是'冷静的'，和托尔斯泰那样的热爱人生，显然又是相反，然而他们的作品却又同样是现实人生的批评和反映。我爱左拉，我亦爱托尔斯泰；我曾热心地---虽然无效地而且很受误会和反对，鼓吹过左拉的自然主义，可是我到自然来试作小说的时候，我却便更接近于托尔斯泰了。自然我不至于狂妄到自拟于托尔斯泰；并且我的生活我的思想，和这位俄国大作家也没几分相象；我的意思只是：虽然人家认定我是自然主义的信徒，---现在我许久不谈自然主义了，也不有那样的话---然而实在我未尝依了自然主义的规律开始我的创作生涯：相反的，我是真实地去生活，经验了动乱中国的最复杂的人生的一幕，终于感得了幻灭的悲哀，人生的矛盾，在消沉的心情下，孤寂的生活中，而尚受生活执著的支配，想要以我的生命力的余烬从别方面在这迷乱灰色的人生内发一星微光，于是就开始创作了。我不是为的要做小说，然后去经验人生。在过去的六，七年中，人家看我自然是一个研究文学的人，而且是自然主义者；但我真诚地自白：我对于文学并不是那样的衷心不贰。那时候，我的职业使我接近文学，而我内心的趣味和别的许多朋友[...]则引我接近社会活动。"

[256] Mao Dun, cité par Qiu Wenzhi dans *Monde esthétique des romans de Mao Dun* (茅盾小说的美学世界), Beijing : Maison d'édition de Baihua, 1991, p.260. Le texte en chinois : "1927 年我写《幻灭》时，自然主义之影响，或尚存于我脑海。"

En refusant l'étiquette naturaliste, il se tourne vers la Littérature de la Gauche. Donc, son renoncement et reniement du naturalisme ne montrent pas simplement un goût d'écriture, mais surtout un changement important de ses pensées littéraires pour se diriger ainsi de plus en plus vers la Littérature de la Gauche.

En tant que courant mondial, cette Littérature est irrésistible pour la Chine. Elle est lancée, entre 1923 et 1924, par les membres du Parti communiste chinois, tels que Li Qiushi[257], Deng Zhongxia[258], Yun Daiying[259], Shen Zemin[260], Xiao Cunu[261] entre autres, dans « La Jeunesse Chinoise »[262], organe de la « Ligue de la Jeunesse socialiste de la Chine »[263]. Ils demandent à la littérature de répondre aux besoins de la révolution. « Ils insistent particulièrement sur les fins utilitaires sociales (de la littérature), et pour ce faire, ils peuvent abandonner la littérarité »[264]. Quant aux écrivains, ils étudient le mouvement de la Littérature de la Gauche dans le monde et espèrent, eux aussi, que la littérature doive s'adapter au développement de la révolution. Aussi Jiang Guangci[265] s'attend-il à l'apparitions d'écrivains révolutionnaires. En 1925, Mao Dun la préconise également par son article intitulé « De l'art du prolétariat»[266], tandis que Guo Moruo avance le slogan de

---

[257] 李求实
[258] 邓中夏
[259] 恽代英
[260] 沈泽民
[261] 肖楚女
[262] «中国青年»
[263] 中国社会主义青年团
[264] Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., « Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne » (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, p.541. Le texte en chinois : "他们特别强调文学的社会功能, 为了社会功利性, 可以不要文学性 "。
[265]蒋光慈
[266] « 论无产阶级艺术 »。 Dans son autobiographie intitulée *Le chemin que j'ai parcouru*, Mao Dun rappelle que c'est pour répondre au slogan de la « Littérature révolutionnaire » (革命文学)qu'il écrit cet article. Lire vol. 1, p. 286.

« la littérature réaliste socialiste et prolétaire»[267]. Après la défaite de la Grande Révolution en 1927, dans un désir de répondre aux besoins de la révolution, les écrivains chinois déclenchent, précipitamment, un mouvement de la Littérature du Prolétariat. Renforcé à la fois par l'entrée du marxisme en Chine et par le débat sur la « Littérature révolutionnaire »[268], il devient dorénavant le courant principal de la littérature chinoise. Mao Dun en est un des préconisateurs importants et le pousse au sommet, par son roman *Minuit*.

Après s'être établi comme leader de la Littérature de la Gauche et théoricien marxiste, sa méthode de documentation et d'enquête se détourne aussi de celle de Zola, ce qui va tout à fait à l'encontre de ce qu'il préconise dans « Le naturalisme et le roman chinois moderne » au début des années 20. En novembre 1936, dans un long article intitulé « Les préparations pour la création », il se réfère à Zola, en vue de montrer les différences entre leurs méthodes de documentation. Cette fois, il accuse Zola sur sa documentation mécanique.

> Pour documenter, un écrivain entre dans un groupe spécial, jette un coup d'œil sur quelques scènes, observe ses protagonistes et d'autres travailleurs, converse avec eux, enregistre minutieusement leurs paroles, prête attention aux nouvelles sur eux dans les journaux. En outre, il lit beaucoup de livres sur eux, coupe les informations dans les journaux, copie les matériaux dans les livres. Tous ces matériaux, coupures de journaux, copies, enregistrement de paroles, notes, ils les étudient soigneusement, les catégorisent et les classifient. Ce faisant, il croit que cela suffit pour commencer sa création. Cette méthode de documentation semble bien ordonnée, logique, prudente et circonspecte. Voilà la méthode habituelle de Zola[269].

---

[267]无产阶级的社会主义的写实主义的文学

[268]革命文学

[269]Mao Dun, *A propos des arts et de la littérature* (茅盾论文学艺术), vol.2, éd. par Ding Ergang, Zhengzhou : Maison d'édition de l'Université de Zhengzhou, 1979, p.461-462. Le texte en chinois :"假定有一位作家，他抱了'搜集资料'的目的，跑进了某一特殊的生活圈子，'观光'了这特殊生活圈子里的几个重要场面，观察了这特殊生活圈子里的一些主人公和从业人员，和他们作了谈话，很细心地

En se référant à cette méthode zolienne, Mao Dun déclare que les matériaux ainsi obtenus ne sont que superficiels. Ils sont la « façade, au lieu des âmes »[270]. Cette documentation sert seulement à obtenir des impressions et elle est isolée des relations sociales, « parce que pour observer un groupe, dit-il, il faut l'observer dans tous ses aspects à partir des relations sociales totales»[271]. Mao Dun est persuadé que, pour avoir une méthode correcte de documentation, il faut avant tout avoir des fins utilitaires très précises. Pour lui, tout d'abord, il est nécessaire d'être « armé de connaissances directives »[272], qui « nous feront savoir où se trouvent les matériaux à nos besoins, comment les observer et les documenter »[273]. Pour ce faire, « nous devons écarter cette méthode superficielle de Zola pour épargner de l'énergie »[274]. Le changement d'attitude de Mao Dun envers la documentation de Zola n'est pas seulement méthodologique, mais aussi idéologique.

Bien que Mao Dun refuse lui-même l'étiquette naturaliste et qu'il ne soit pas un naturaliste typiquement zolien, la diffusion du naturalisme constitue une étape importante dans la formation de sa théorie littéraire. Son attitude envers le naturalisme se révèle instables à cause des turbulences sociales et politiques, mais sa pensée à ce propos est très vive et personnelle. Après que ses pensées littéraires se soient installées dans le

---

记录了他们的谈话，经常地留心着报纸上的关于此特殊生活圈子里的一切动态的记载，不够，则又读了许多与此特殊生活有关的书籍，报纸上的记载他也剪下来，书籍上的他抄下来，---凡此一切'材料'，剪报，抄书，谈话记录，观察和'观光'时的札记，他都细心地研究了，分类排比，于是在他觉得够用了时，他就根据这些材料来写创作。这样的方法似乎是有条理，周密而谨慎。这是左拉惯用的方法"。

[270] Ibid., p.462. Le texte en chinois: "躯壳非灵魂"。

[271] Ibidem. Le texte en chinois :"因为观察一特定生活，必须从社会的总的联带关系上作全面的考察"。

[272] Ibid., p.463. Le texte en chinois: "正确的知识来武装"。

[273] Ibidem. Le texte en chinois:"使我们知道在社会的那一角有我们所需要的'材料'以及如何去观察，去'搜集'"。

[274] Ibidem. Le texte en chinois:"排斥贪省力的走马观花似的左拉式的方法"。

matérialisme dialectique et historique comme dans ses « Essais de Mao Dun sur les écrivains et leurs œuvres de la Chine moderne »[275] et dans la lutte de classes sociales comme dans ses « Ecrits recueillis lors de la lecture nocturne »[276], elles demeurent stables mais moins vives. Son attitude envers le naturalisme de Zola semble être une réplique miniaturisée du rapport entre les littératures chinoise et occidentale dans les 80 premières années du XXe siècle, lequel est régi par l'acceptation et le rejet à partir uniquement de fins utilitaires, au lieu de visions esthétiques.

En réalité, dans la littérature moderne, « il n'existe pas un écrivain typiquement naturaliste en Chine»[277]. Seul Li Jiren[278] « expérimente une écriture réaliste fusionnant le naturalisme»[279]. La littérature chinoise aurait dû avoir « ...10 et 20 Li Jiren. Malheureusement, nous n'avons même pas toléré l'existence d'un seul Li Jiren, ce qui est vraiment tragique pour le milieu littéraire »[280].

---

[275] Mao Dun, *Essais de Mao Dun sur les écrivains et leurs œuvres de la Chine moderne* (矛盾论中国现代作家作品), Beijing : Presses universitaires de l'Université de Beijing, 1980, pp.306

[276] « 夜读偶记 »

[277] Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne* (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, p.771. Le texte en chinois : "中国没有典型的自然主义作家"。

[278] 李吉劼人(1891-1962). Li fait ses études en France entre 1919 et 1924 et il est un admirateur de Flaubert. Il traduit *Madame Bovary* et *Salammbô,* et pour le premier roman il réalise trois traductions. Dans les années 30, il écrit sa trilogie composée de *Rides sur les eaux dormantes* (死水微澜) (1936), *La vieille d'orage* (暴风雨前) (1936) , et *Les grosses vagues* (大波) (1937). Ces romans portent sur la situation sociale du Sichuan dans les dernières années de la dynastie des Qing. Son écriture grandement naturaliste contribue beaucoup au développement de la littérature moderne. Or, sa présence a été, depuis longtemps, négligée, dénaturée et traitée avec froideur. Heureusement, il a été redécouvert et réapprécié grâce à la réévaluation de l'histoire de la littérature depuis les années 80.

[279] Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne* (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, pp.772. Le texte en chinois : "在现实主义创作中, 揉进了自然主义的因素"。

[280] Ibid., p.772. Le texte en chinois : "应该有 10 个 20 个李吉劼人...然而我们却连一个李吉劼人都不容, 这不能不说是文坛的悲剧"。

7, Une mise en rapport des idéologies: ambiguïté de Zola et transparence de Mao Dun

7.1, Idéologies sociales de Mao Dun et de Zola

Par le texte littéraire, nous pouvons observer clairement comment l'idéologie est véhiculée chez ces deux écrivains. Zola est un intellectuel bourgeois libéral et son naturalisme est fortement gouverné par le positivisme, le scientisme et le libéralisme. Pour sa part, Mao Dun est un révolutionnaire et son réalisme entretient des relations étroites avec son idéologie politique et sociale. Dans les deux cas : l'idéologie régit l'écriture.

Les idéologies de Zola et de Mao Dun s'inscrivent fortement dans leur propre société, politiquement, économiquement et culturellement différentes. Durant la dernière moitié du XIXe siècle, la France entre dans une période d'essor économique sans précédent et il en est de même sur les plans politique et intellectuel. La vie politique, arrêtée depuis le coup d'Etat du 2 décembre 1851, et la répression qui a suivi, reprend à la chute du Second Empire. On assiste à une relève de la Commune (1870) par une génération qui en prend le contre-pied. L'entrée de Zola chez Hachette, le 1er mars 1862, lui ouvre une nouvelle voie à sa vie et à son éducation idéologique et littéraire. Zola constate un nombre important de publications dans le domaine des sciences contemporaines comme les *Merveilles de la Science*, les ouvrages de Figuier sur la terre, les mers, la Lune, etc., et le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. C'est par là que Zola prend conscience

du problème de l'éducation et de la diffusion du savoir qui caractérise ces années d'expansion industrielle, commerciale et bientôt coloniale. En se plongeant dans ces connaissances, Zola s'enthousiasme pour les progrès social et scientifique et embrasse cette époque scientifique.

Grâce à son rôle de chef du bureau de la publicité, Zola fait la connaissance d'auteurs et il entre en relation avec Taine qui commence, en 1863, la publication de son *Histoire de la littérature anglaise*, sa *Philosophie de l'art aux Pays-Bas* et ses *Nouveaux essais de Critique et d'Histoire*. Comme nous l'avons déjà dit, les trois principes de Taine avancés dans *Philosophie de l'Art* constitueront une des bases de la théorie de Zola. Parmi les maîtres de Zola, en plus de Taine viennent s'ajouter aussi Balzac, Stendhal, Michelet dont les pensées le forment et le nourrissent avant qu'il ne proclame son propre naturalisme.

Chez Hachette, Zola acquiert non seulement un esprit scientifique et positiviste, il se plonge aussi dans l'atmosphère du libéralisme grâce aux contacts avec les œuvres de Taine, Comte, Littré, Sand, Renan, etc. « La Librairie Hachette, à tout point de vue, avait remplacé avantageusement, pour lui, l'Université : tout à la fois école professionnelle, séminaire philosophique et méthodologique, et institut de formation politique »[281]. L'apprentissage de Zola chez Hachette lui permettra de concevoir les *Rougon-Macquart* et d'orienter son idéologie.

[281]Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris : PUF, 1986, p.14

En tant que républicain, il retourne au journalisme en 1868 et travaille pour *La Tribune, Rappel*, et *La Cloche*. Il critique la politique intérieure et extérieure de l'Empire, le pouvoir personnel, les scandales du régime et l'étalage insolent du luxe face à la misère des ouvriers. Par ses écrits, il fait appel à une réforme sociale.

Par rapport à Mao Dun, Zola n'adhère jamais à un groupe politique et son idéologie dans ses romans se limite fermement à ses croyances personnelles. En tant qu'écrivain professionnel, il ne s'engage pas directement dans la politique à l'époque de la rédaction des *Rougon-Macquart*. Comme dans *Germinal*, « tout en optant pour la cause ouvrière, l'auteur n'adhère pas au socialisme officiel. Il préfère garder toute sa clairvoyance et toute sa liberté. Il ne cherche pas à étudier en détail les questions sociales liées aux combats de partis, au vote et aux divergences d'idéologies, mais, guidé par son sens d'équité, il réclame spontanément la réglementation des problèmes vitaux: le juste partage des biens, une loi de travail et la revalorisation de la femme »[282].

> Zola himself was not a profound or systematic political thinker; no more discernible an ideology than a firm republicanism and a general liberalism emerges from his political journalism, which is either evocative reportage or strident polemic. He was indeed less interested in dogma than in the efficient management of national affairs. Thus, parallel to his stress on rottenness of body politic, is his advocacy of the application to social problems of the positiviste/naturaliste spirit, which is founded on a passionate faith in science[283].

Tout comme Zola, Mao Dun qui vit de son écriture, est un écrivain professionnel, mais contrairement à Zola, il est un révolutionnaire social. Il s'engage souvent directement dans la tourmente politique. Ses activités politiques et ses aventures littéraires s'enchevêtrent pour constituer un phénomène bien particulier et exemplaire caractérisant

---

[282] Krakowski, Anna, *La condition féminine dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris : A. G. Nizet, 1974, p. 37
[283] Brian, Nelson, *Zola and the bourgeoisie: a study of themes and techniques in Les Rougon-Macquart*, London: Macmillan, 1983, p.23

les écrivains chinois du XXe siècle. Comme chez Zola dont l'idéologie est déterminée par une mutation sociale et intellectuelle, celle de Mao Dun est grandement formée par les transformations sociales et intellectuelles en Chine dans les années 20 et 30.

En janvier 1921, il adhère à l'Equipe du communisme de Shanghai[284] établie au début de 1920 et il écrit des articles pour *Le Parti communiste*[285], revue de cette organisation. Parmi ses traductions importantes figurent *Le Point du départ du parti communiste*[286] et *Pays et révolution*[287] de Lénine, ce qui lui permet de maîtriser les principes théoriques du communisme. Au mois de juin 1921, le Parti communiste chinois est fondé à Shanghai et il en devient un membre officiel. Un des premiers membres du communisme chinois, il recrute de nouveaux membres, travaille pour l'école établie par le Parti, et organise les activités des masses. A titre de rédacteur en chef de *La Revue mensuelle des Nouvelles* en 1922, il assume aussi la responsabilité des communications entre le centre du Parti à Shanghai et ses comités provinciaux.

Souvent, le jeune Mao Dun assume deux rôles: celui de rédacteur et celui d'activiste communiste. Au printemps de 1923, Mao Dun est professeur à temps partiel à l'Université de Shanghai où il donne un cours sur la mythologie grecque. En outre, il donne aussi des conférences sur la littérature, les actualités, le mouvement des masses, la libération de la femme, et la diplomatie. Le 30 mai 1925, Mao Dun est témoin du massacre des ouvriers chinois manifestants par les policiers britanniques de la concession

[284] 上海共产主义小组
[285] «共产党»
[286] «共产党的出发点»
[287] «国家与革命»

internationale de Shanghai, événement qui marque la fin de *L'arc-en-ciel*. Il écrit des articles et donne des conférences pour dénoncer la cruauté de l'impérialisme britannique. Au sein de la Presse Commerciale, il dirige la lutte des ouvriers contre le patronat et organise une grève, laquelle se solde par des concessions du capital. « Pendant l'année de 1925 qui est marquée par les troubles, j'ai mis principalement mon temps et mon énergie à la lutte politique, écrit-il, et j'ai consacré peu de temps à la littérature »[288]. Après la défaite de la Grande Révolution en 1927, il est poursuivi comme criminel par le gouvernement du Parti nationaliste. Des années 30 jusqu'à 1949, chacune de ses œuvres fait généralement sensation et sont souvent interdites à cause de leurs thématiques sensationnelles.

Ces expériences politiques constituent le pivot de ses romans. Par exemple, dans *L'arc-en-ciel*, Mao Dun confère une série d'idéologies politiques à ses personnages : Mademoiselle Mei est réaliste, Liu Yuchun est un mercantiliste, Wei Yu est un non-résistant, Li Wuji est un opportuniste, Liang Gangfu est un matérialiste qui n'a pas de temps pour l'amour, etc. Il enchevêtre des pensées des différents partis politiques, classes, groupes sociaux dans les actions et paroles des personnages, en vue de véhiculer ses critiques et ses pensées politiques. C'est grâce à d'excellentes techniques littéraires que Mao Dun évite la monotonie romanesque.

L'année 1945 marque l'apogée de la gloire littéraire de Mao Dun au moment de son 50ème anniversaire. A ce moment, le Comité central du Parti communiste chinois lui écrit

[288] Mao Dun, *Le Chemin que j'ai parcouru* (我走过的道路), Les Presses de la littérature du peuple, Beijing, vol.1, 1981, p. 286 Le texte en chinois : " 在风云变幻的 1925 年，我把主要得时间和精力投入了政治斗争，文学活动只能抽空做了。"

une lettre intitulée « Symbole des milieux de la culture de la Chine et la gloire des intellectuels chinois »[289], qui montre que sa pensée esthétique est acceptée par la nouvelle idéologie sociale. A cette occasion, une grande célébration est aussi organisée en son honneur. Tout ceci est presque sans précédent dans le milieu littéraire de l'époque. Le Parti publie une série d'articles pour louer son écriture politique.

Zola est un réformateur social tandis que Mao Dun est un révolutionnaire social. Si l'on met en parallèle l'accent entre la doctrine marxiste des narrateurs dans *L'Argent* et *L'arc-en-ciel*, on voit bien les différences idéologiques entre ces deux écrivains. Confrontée à un grand nombre de doctrines politiques, Mei de *L'arc-en-ciel* embrasse finalement du fond du cœur le marxisme comme doctrine idéale. L'attitude du narrateur envers cette doctrine est sérieuse et sans ambiguïté. Par contre, dans *L'Argent*, le narrateur montre une sorte d'ironie envers la doctrine marxiste de Sigismond qui n'est qu'une invention de Zola[290].

7.2, Idéologie et textes : ambiguïté de Zola et transparence de Mao Dun

Selon Philippe Hamon, texte et idéologie s'enchevêtrent dans des corrélations d'une poétique de la norme d'évaluation, puisque cet effet est construit par un appareil normatif de l'évaluation.

---

[289] Wang, Ruofei, « Symbole des milieux de la culture de la Chine et la gloire des intellectuels chinois » (中国文化界的象征，中国知识分子的光荣), dans *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料) (中), éd. par Sun Zhongtian et Za Guohua, vol.2, Beijing: Maison d'édition de L'Académie des sciences sociales, 1981, p.465

[290] LIn Zhiwei donne, dans sa thèse, une étude sur le marxisme chez Sigismond dans *L'Argent* et chez les ouvrières chinoises dans *Minuit*. pp. 349-358

> [L]*'effet-idéologie*, dans un texte (et non : *l'idéologie*) passe par la construction et mise en scène stylistique d'*appareils normatifs* textuels incorporés à l'énoncé. Leurs modes de construction, leur fréquence d'apparition, leur densité varient certainement dans les énoncés selon des contraintes sociolinguistiques diverses, mais observables. De plus, *a priori*, ces appareils normatifs-évaluatifs peuvent sans doute être distribués de façon fort aléatoire dans les textes, que l'évaluation (en énoncé) se porte sur les conditions même de *l'énonciation* (sur les degrés, les supports, ou les modes de compétence et de réussite dans l'évaluation de l'énonciation du narrateur, et sur les modes de justification du fait même de faire un énoncé), ou qu'elle se porte sur les diverses phrases, personnages ou supports des procès de *l'énoncé*. On peut cependant poser, comme hypothèse affinée, que ces appareils évaluatifs peuvent apparaître et se laisser localiser en des *points textuels* particuliers, privilégiés, et que la théorie générale de ces points peut être élaborée indépendamment des types de corpus manipulés: points névralgiques, points déontiques, points carrefours ou foyers normatifs du texte[291].

Hamon trouve que ces lieux peuvent être définis comme lieux d'une évaluation, ou encore comme modélisation, c'est-à-dire comme des foyers relationnels complexes. Aussi le foyer idéologique normatif se détermine-t-il par les quatre évaluations dont aucune n'est incompatible avec les autres. En évaluant les textes de Zola et de Mao Dun, nous pouvons voir comment les idéologies de ces deux écrivains se présentent en établissant les corrélations entre le texte et les évaluations. Ici, ce qui nous intéresse le plus, c'est la présence de leur idéologie respective dans leur univers romanesque. Mao Dun est un écrivain déchiré entre son idéologie politique et sa liberté d'écriture. Tantôt il impose fortement ses propres croyances à ses personnages, tantôt il leur laisse plus de liberté. Il semble que Zola jouisse d'une plus grande liberté d'écriture en raison de son indépendance face aux idéologies. Quelle est la liberté de leur écriture par rapport à leur idéologie propre? Comment le foyer normatif d'évaluation fonctionne-t-il dans les deux univers romanesques? Comment l'écriture sert-elle l'idéologie politique de Mao Dun?

---

[291] Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p.20

Aux yeux de Zola, l'univers romanesque doit être un « Ecran opaque »[292], au lieu d'un « Ecran transparent »[293], ce qui décide de son monde polyphonique à savoir les voix du narrateur, des personnages et de la description. Au moyen d'une surdétermination, l'écrivain français construit une polyphonie normative et propose à la fois un horizon d'attente problématique du lecteur. Hamon cite un exemple de *Germinal* dans *Texte et idéologie*. Dans cet espace textuel, quatre personnages agissent comme spectateurs à une scène de la grève des mineurs et ils la jugent à la fois conformément à des normes esthétiques (Jeanne est peintre-amateur, Lucie chante) et à des normes éthiques (les grévistes comme bandits) aux yeux de Négrel et Madame Hennebeau. Quatre personnages, quatre évaluations à partir de leur profession, idéologie et statut social propre.

Cette ambiguïté et cette polyphonie de Zola s'opposent bien à la transparence idéologique de Mao Dun. A ce propos, on peut mettre en rapport l'ambiguïté concernant Pauline et la transparence de Mei dans les avant-textes de *La Joie de vivre* et *L'arc-en-ciel*. Avec le personnage de Pauline, Zola craignait de tomber dans une fausse idéalisation, et c'est pourquoi il ajoute quelques touches sombres; la jalousie, l'avarice et la violence. La jalousie, en particulier, ressort avec une grande force artistique de l'action, des situations et des analyses. Même dans le dernier chapitre, qui est pourtant l'apothéose des vertus de Pauline, on trouve sa jalousie violente, son amertume, son brûlant désir d'être aimée, d'être mère; c'est comme un écho douloureux de son sourd désespoir lorsqu'elle repoussait l'amour de Lazare. Ainsi Pauline devient, à la fin, un paradoxe: en elle, Zola a

[292] Zola, dans sa lettre à Antony Valabrègue 18 août 1864, cité Colette Becker dans *Zola: le saut dans les étoiles*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.235
[293] Ibid., p.233

voulu rendre hommage à la santé, à l'harmonie, à la joie, aux forces indestructibles et éternellement créatrices de la vie, mais il lui refuse la conséquence naturelle de toute cette saine féminité. Pourquoi cette contradiction? Pauline accepte la vie telle qu'elle est, mais le seul but de ses actions est de faire du bien, de vivre pour autrui, de rendre les autres heureux. Pour soigner Chanteau, et plus tard, pour aider encore Lazare, elle renonce même à l'amour et à la maternité, qui pourraient sans doute l'attendre ailleurs.

Par contre, dans *L'arc-en-ciel*, Mao Dun explicite qu'il veut incarner en Mei comme une déesse orientale sans « contradictions »[294]. La dominante normative d'évaluation de ce personnage, c'est sa positivité. Le portrait de Mei relevant de la description naturaliste, dès le début de ce roman, montre une image particulièrement positive:

> Elle n'avait pas plus de vingt ans. Le vent qui gonflait ses vêtements accentuait l'exceptionnelle beauté de son corps. Ses cheveux noirs et brillants, coupés courts, retombaient en gonflant sur les joues et, encadrant l'ovale pur du visage, mettaient en valeur la ligne longue des sourcils. Le nez droit, les yeux beaux et attirants, la bouche petite et ronde---tout, en elle, respirait à la perfection le charme de la femme orientale. De dos, sa silhouette semblait l'incarnation même de la douceur; mais un tempérament audacieux s'inscrivait entre les sourcils, et la bouche, petite et aux lèvres serrées, révélait d'autre part un caractère résolu : elle était de ces personnes qui ne courbent jamais la tête devant le but qu'elle s'est fixée[295].

Ce foyer normatif est régi par la voix et la prise de position du narrateur omniscient. Comme étiquette du personnage, Mao Dun la baptise Mei Xingsu, ce qui glorifie l'esprit d'héroïne à la poursuite de son individualité et de sa croyance[296]. Aussi, le titre de ce roman donne, dès le départ, une valeur positive à l'héroïne. Une fois son manuscrit

---

[294] *L'arc-en-ciel*, p.23
[295] *L'arc-en-ciel,* p.16
[296] En chinois, Mei Xingsu s'écrit comme 梅行素. 行素 vient de l'abréviation d'une proverbe chinois 我行我素, qui veut dire une obstination ou une persévérance. Ce faisant, Mao Dun exalte sa personnalité à la poursuite de son idéal.

terminé, il écrit une lettre à Zheng Zhenduo, rédacteur en chef de *La Revue mensuelle des Nouvelles*, afin de lui expliquer le symbolisme de ce roman. « L'arc-en-ciel est un pont, écrit-il, dont la déesse du printemps se sert pour quitter les enfers et revenir au monde. Il se voit aussi souvent au coucher du soleil et est en fait un rêve de la nuit. Tout ceci véhicule le sens de *L'arc-en-ciel*, qui est une thématique symbolique»[297]. Michelle Loi remarque bien dans son introduction de l'édition française:

> *L'arc-en-ciel*, pourquoi? Parce que, de l'héroïne, Mei, on aurait pu dire qu'elle est non pas un être humain, mais, surgie de l'horizon grisâtre, une force naturelle rosée de mille nuances, des plus obscures aux plus lumineuses, fascinante figure gracile et puissante, bonne et mauvaise, qui révèle autour d'elle la vraie couleur des vies médiocres, dont la sienne[298].

Tout en adoptant une attitude de défi face à la vie, elle projette d'« conquérir le milieu et le destin » et elle va toujours « en avant ». Au début du texte, le narrateur décrit le Fleuve Yangtze qui fonctionne comme un personnage-milieu pour appuyer la valeur positive symbolique de Mei. Elle divorce du mari imposé par son père, se fait couper les cheveux afin de se libérer symboliquement du joug féodal millénaire en place, et elle quitte sa famille pour chercher une liberté et ses convictions. A Shanghai, elle fait la connaissance de Liang Gangfu, jeune révolutionnaire et leader du mouvement des ouvriers. Elle lit des livres sur le marxisme qui lui ouvrent de nouvelles perspectives sur la vie.
D'individualiste, elle devient peu à peu collectiviste et révolutionnaire, et se lance dans le mouvement contre l'impérialisme. Pour Mao Dun, l'ambiguïté et l'hésitation idéologique du personnage ne sont qu'une étape temporaire, avant d'atteindre une transparence

---

[297] Mao Dun, tiré de *Mao Dun : maître de « la littérature pour la vie »* de Huang Houxing, Jinan: Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, p 82. Le texte en chinois : " '虹'是一座桥，便是春之女神由此以出冥国，重到世间的那座桥；'虹'又常见于傍晚，是黑夜的幻想。这便是《虹》的命意，一个象征的题目。"

[298] M. Loi, « L'Introduction » à *L'arc-en-ciel* de Mao Dun, p.7

déterminante à la clôture du texte. En fait, Mei dans *L'arc-en-ciel* représente un idéal et une valeur politique que l'auteur lui-même poursuit entre la défaite de la Grande Révolution en 1927 et le Mouvement du 30 mai 1925.

La transparence de Mao Dun et l'ambiguïté de Zola se manifestent aussi à partir de l'avant-texte de *Germinal* et de *Minuit.* Dans *Germinal*, Zola incarne le conflit entre le travail et le capital à partir d'une double position : « Pousser au dernier degré possible de violence. Les ouvriers lâchés vont jusqu'au crime: il faut que le lecteur bourgeois ait un frisson de terreur. Maison attaquée à coups de pierre. Siège en règle; personnages tués, éventrés, sauvagerie abominable »[299], écrit Zola. « Sans doute, la grève est vaincue, mais les mineurs se sont comptés, ont senti la poudre et sont acquis à la révolution. Voilà le bénéfice de la grève. La révolution sociale fatale avant la fin du siècle »[300].

> Ce que j'ai voulu, c'est crier aux heureux de ce monde, à ceux qui sont les maîtres: Prenez garde, regardez sous terre, voyez ces misérables qui travaillent et qui souffrent. Il est peut-être temps encore d'éviter la catastrophe finale. Mais hâtez-vous d'être justes, autrement, voilà le péril: la terre s'ouvrira et les nations s'engouffreront dans un des plus effroyables bouleversements de l'histoire[301].

Les images des ouvriers et des patrons gardent toutes, sous la plume de Zola, une certaine ambiguïté. Elles sont ni tout à fait négatives ni tout à fait positives. Par contre, dans la préface de *Minuit*, Mao Dun explicite bien son idéologie transparente. Il est persuadé que le capitaliste national Wou Souen-fou est bien négatif : « Un capitaliste national comme Wou Souen-fou, personnage du roman, était contre la classe ouvrière et la révolution nationale et démocratique dirigée par le parti politique de la classe ouvrière, et finalement

---

[299] Zola, *Ebauche*, cité par André Vial dans *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 85-86
[300] Ibid., p.90
[301] Ibid., p.101

la seule et inévitable issue, c'est de devenir comprador »[302]. Avec l'écrivain chinois, la classe ouvrière représente une force positive. « Si j'avais franchement exposé les activités des révolutionnaires, mon livre n'aurait jamais été publié. C'est pourquoi je ne pus en parler que par allusion ou indirectement. Le fait que je n'aie pu prendre les révolutionnaires comme personnages principaux constitue le plus grand défaut de ce livre, qui en compte beaucoup d'autres »[303]. Dans *Minuit*, c'est en partant de son idéologie politique qu'il structure ses personnages capitalistes et ouvriers.

Par son ambiguïté, Zola laisse au lecteur le soin d'imaginer son propre futur, tandis que Mao Dun explicite un futur et construit un avenir pour que le lecteur l'embrasse. A cet effet, il est très intéressant de mettre en rapport la fin de *Germinal* et de *L'arc-en-ciel*. La fin ambiguë de *Germinal* projette une menace et aussi un espoir. A la clôture de *Germinal*, le lecteur est poussé dans une profonde réflexion sur l'avenir humain et une réforme sociale.

> Et, sous ses pieds, les coups obstinés des rivelaines continuaient. Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude, sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur. A gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres. Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillée d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandaient en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans

[302] Mao Dun, « Préface de *Minuit* », *Minuit*, Montréal: Editions du jour, 1972, p.5
[303] Ibid., p, 6

> les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre[304].

Ce paragraphe laisse le lecteur suspendu, aux prises avec un dilemme. Aux yeux de Zola, la classe ouvrière est une menace à l'ordre social. Pour ce faire, le bourgeois doit agir pour éviter un trouble social. Mais comment faire? Zola ne donne aucun idéal à poursuivre. A la différence de Zola, Mao Dun veut jouer un rôle dans la réforme de la société par son texte romanesque.

Pour l'écrivain français, les fonctions des personnages se dotent aussi d'une certaine ambiguïté. « Polyfocalisé sur le plan narratif, le personnage zolien comme 'valeur' tend aussi à ne pas endosser trop ouvertement les signes de la positivité ou de la négativité et on trouve les germes d'une ambiguïté ou d'une moindre lisibilité pour une polyphonie romanesque »[305]. On trouve, chez Zola, une pluralité d'évaluations envers un même événement, un « carrefour normatif » ambigu et une polyphonie normative sont construits et posés par son texte. Nous trouverons ici ce rôle important du normatif dans un texte pour construire ou déconstruire la cohérence et la lisibilité endogène d'un récit, donc pour assurer et ménager intra-textuellement l'intérêt romanesque, indépendamment des modes (réel) d'ancrage extra-textuel de ce même normatif dans l'histoire extérieure.

Chez Mao Dun, la méta-évaluation du héros est moins forte que chez Zola. L'écrivain chinois surqualifie son héros, comme dans *Minuit* et *L'arc-en-ciel,* par des valeurs positives ou négatives. Comme nous l'avons déjà dit, les personnages sous la plume de

---

[304] Zola, *Germinal,* dans Les *Rougon-Macquart* dans *Oeuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, Paris : Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris: Fasquelle, 1966-1967, v. X p.1185, p.405. C'est à cette édition que nous renvoyons désormais dans la suite du présent travail.
[305] Lire *Texte et idéologie* de Philippe Hamon, p.33 et p.320

Mao Dun sont déterminés principalement par ses multiples relations sociales, ce qui s'applique surtout à Wou. Celui-ci est un personnage typique[306] des capitalistes nationaux dans les années 30. Son incarnation est régie par les trois couches des relations sociales notamment avec Tchao Po-tao (capitalistes comprador), avec les ouvrières et avec les petits capitalistes comme Wang Shi-fou. A ceux-ci s'ajoutent ses relations compliquées et enchevêtrées avec son père symbolisant la décadence des propriétaires féodaux, et avec sa famille et avec son subordonné Tou Wei-yue. Ces relations qui fonctionnent comme des miroirs différents visent à refléter son caractère tels que l'égoïsme, le totalitarisme, la cruauté, etc., le pousse jusqu'à une fatalité irréversible. De cette façon, il hiérarchise à outrance le système des personnages, donne une trop grande importance au personnage de Wou, à ses motivations psychologiques privilégiées par rapport aux autres. Wou est le support en tant qu'agent ou patient, de situations ou d'actions paroxystiques à enjeu important. Il exploite sans merci les ouvriers, se montre complètement cruel envers sa famille, et il est tout à fait autoritaire envers ses sujets. De cette façon, la transparence et la rationalisation de l'incarnation de ce personnage le poussent à simplifier sa complexité, ce qui démontre, en conséquence, une « limite historique »[307].

Dans *Minuit*, en représentant le personnage de Wou tel que nous l'avons montré, Mao Dun poursuit une typification en tant que vison esthétique : «déterminer la thématique et

---

[306] 典型人物

[307] Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, *Les trois décennies de la littérature chinoise moderne* (中国现代文学三十年), Beijing: Maison d'édition de l'Université de Beijing, 1998, p.230. Le texte en chinois : "历史局限"。Selon eux, cette limite montre que la « représentation stéréoscopique» (塑造"立体化") du personnage poursuivie par Mao Dun constitue une étape historique dans le développement de la littérature chinoise : « Toutefois, sa portée et son influence positives sont encore non négligeables ». ("然而其积极意义及影响是不可低估的"。)

puis maîtriser le milieu typique pour y créer un personnage typique »[308] et « conférer une typicité au personnage et à l'œuvre littéraire »[309]. Tout ceci rencontre tout à fait la définition du héros balzacien condamnée par Zola, qui consiste à faire « le grossissement de ses héros », « les faire assez gigantesques », « ne sav[oir] que forger des géants » et « promen[er] un personnage d'une grandeur hors nature au milieu de personnages nains », « car les occasions sont rares où l'on ait vraiment à mettre en scène un homme supérieur »[310].

> Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrières l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger les actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables[311].

En tant que narrateur, Zola montre, au lieu de juger contrairement à Mao Dun.

A l'encontre de Balzac et de Mao Dun, le héros chez Zola constitue un lieu de convergence de contradictions et de diversité.

> Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosse. Quand on se soucie peu de la logique, du rapport des choses entre elles, des proportions précises de toutes les parties d'une œuvre, on se trouve bientôt emporté à vouloir faire preuve de force, à donner tout son sang et tous ses muscles au personnage pour lequel on éprouve des tendresses particulières. De là, ces grandes créations, ces types hors nature, debout, et dont les noms restent. Au contraire, les bonhommes se rapetissent et se mettent à leur rang, lorsqu'on éprouve la seule préoccupation d'écrire une œuvre vraie, pondérée, qui soit le procès-verbal fidèle d'une aventure

---

[308] Mao Dun, *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料), éd., par Sun Zhongtian et Za Guohua, vol.2, Beijing : Maison d'édition de L'Académie de sciences sociales, 1981, p.90. Le texte en chinois : "确定主题思想，然后把握典型环境，创造典型环境中的典型人物"。
[309] Ibidem. Le texte en chinois : "要使人物，作品有典型"。
[310] Zola, « Gustave Flaubert », *Les romanciers naturalistes*, *O.C.*, XI, p.98
[311] Ibid., pp.98-99

> quelconque. Si l'on a l'oreille juste en cette matière, la première page donne le ton des autres pages, une tonalité harmonique s'établit, au-dessus de laquelle il n'est plus permis de s'élever, sans jeter la plus abominable des fausses notes. On a voulu la médiocrité courante de la vie, et il faut y rester. La beauté de l'œuvre n'est plus dans le grandissement d'un personnage, qui cesse d'être un avare, un gourmand, un paillard, pour devenir l'avarice, la gourmandise, la paillardise elle-même; elle est dans la vérité indiscutable du document humain, dans la réalité absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que cette place[312].

Aussi Zola est-il persuadé que le héros se réalise par une déqualification et une banalisation de son être et de son faire destinée à une « polyfocalisation du système des personnages»[313]. « On répondra que ce qu'on voit tous les jours est banal; et si, en le voyant tous les jours, on ne l'a jamais regardé, et si on en tire des vérités superbes et inconnues! C'est l'histoire même du grand mouvement scientifique au dix-huitième siècle »[314]. En outre, chez lui, l'utilisation de schèmes topographiques diversifiés et articulés tend à favoriser une pluri focalisation[315]. Ce faisant, son héros se transforme en « héraut de valeurs éternelles ou atemporelles »[316].

8, La charpente scientifique des Rougon-Macquart de Zola et la structure dialectique marxiste de Mao Dun *:*

Comme nous l'avons déjà dit, le naturalisme de Zola prétend étudier l'être humain dans la nature[317], et finit par se transformer en une méthode romanesque qui fournit le support

---

[312] Ibid., p.98
[313] Hamon. Philippe, *Texte et idéologie,* Paris : PUF, 1984, p.64
[314] Zola, «Les Documents humains », *Les romanciers naturalistes, O.C.,* X, p.1317
[315] Zola, « Balzac », *Les romanciers naturalistes, O.C.,* XI, p.64
[316] Hamon. Philippe, *Texte et idéologie,* Paris : PUF, 1984, p.67
[317] Voir p.56 du présent travail.

à l'imaginaire zolien. Selon Mitterrand dans *Zola l'histoire et la fiction*[318], l'hérédité suscite une dynamique imaginaire en vue de servir à construire un monde romanesque chez Zola. Mao Dun, pour sa part, est poussé par une mission historique, il se sert de la science sociale pour analyser les problèmes sociaux et par-là participer à la vie politique et sociale. Par le biais de la science sociale, Mao Dun brosse un portrait spatio-temporel de la société chinoise. Les sciences sociales, en particulier la dialectique marxiste, régissent vraiment les comportements de ses personnages, leurs relations entre eux et les intrigues du récit. En s'appuyant sur la conception du monde et la méthodologie du marxisme, il exprime ses opinions politiques et illustre un modèle de développement de la société. Presque tous les romans de Mao Dun sont basés sur une thématique tirée de la science sociale. *L'Eclipse* reflète le processus complet de la Grande Révolution de 1927, établit un bilan de ses expériences et montre que sa défaite est temporaire et sa victoire, certaine. *Les Vers à soie du printemps* explique comment une bonne récolte cause une tragédie. *La Boutique des Lin* montre que le gros poisson mange les petits par le jeu de la concurrence économique. De cette façon, il observe les phénomènes de la politique, de l'économie, de la culture et de la vie, aussi étudie-t-il l'essence de ces phénomènes afin de déduire et représenter les lois de leur développement.

Minuit marque le mûrissement du réalisme de Mao Dun et a influencé profondément la Littérature Révolutionnaire. Chez cet écrivain chinois, les fondements des principes du marxisme consistent, principalement, en un affrontement des classes sociales où les masses constituent une force politique positive en vue de transformer la société. A cet

[318] Mitterrand, Henri, *Zola: L'histoire et la fiction*, Paris : PUF, 1990, pp.47-52

effet, nous montrerons plus loin comment les prétendues charpentes de Zola et de Mao Dun fonctionnent afin d'offrir un reflet de l'époque, du rôle du temps, de l'opposition entre l'homme et la société, de l'effet-personnage, et de l'autonomie du narrateur sur le plan de l'imaginaire.

Dans l'univers romanesque de Zola, les relations entre l'homme et la société sont régies par une pathologie sociale. L'homme se présente comme un organisme en mouvement sous le contrôle de la biologie ou de la mécanique.

> Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. Ainsi donc, nous nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société[319].

Pour Zola, l'homme est déterminé à partir d'une véritable pathologie sociale, et l'individu et la société entrent en conflit à cause du dysfonctionnement social. La société façonne, rejette, accepte ou transforme l'individu par rupture, dégradation, solitude, départ et mort. Le déterminisme pathologique soulève un imaginaire mythique et surréaliste.

A la différence de Zola, chaque homme est déterminé, pour Mao Dun, par rapport à la société à cause de son statut de classe. Selon Lin Gang et Liu Zaifu dans *La lecture déchiffrée en marge* et *Bannir les dieux*, les concepts de classes, de la lutte sociale, du temps et de l'historique du marxisme changent complètement la narration romanesque

[319] Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, *O.C.*, X, pp.1184-1185

avec son entrée en Chine au début du XXe siècle. Pour le marxisme, l'homme n'a plus d'existence individuelle et chacun est marqué par le signe de sa classe sans tenir compte de son individualité. Sans se caractériser par des tensions quotidiennes banalisées, le conflit entre les personnages de Mao Dun implique ainsi une lutte sociale, nationale, économique, idéologique et politique comme dans *Minuit*, afin de servir une transformation sociale.

Par contre, l'écriture de Zola est une quête personnelle. Son monde romanesque ne sert pas une cause sociale concrète et ne participe pas directement aux activités politiques et sociales. Contrairement à Mao Dun, Zola s'oppose à l'utilisation de l'art à des fins utilitaires sociales. Dans « Proudhon et Courbet », Zola revendique « l'absolue liberté de l'artiste et de sa création »[320].

> Moi public, moi humanité, j'ai droit de guider l'artiste et d'exiger de lui ce qui me plaît; il ne doit pas être lui, il doit être moi, il doit en penser que comme moi, ne travailler que pour moi. L'artiste par lui-même n'est rien, il est tout par l'humanité et pour l'humanité. En un mot, le sentiment individuel, la libre expression d'une personnalité sont défendus. Il faut n'être que l'interprète du goût général, ne travailler qu'au nom de tous, afin de plaire à tous. L'art atteint son degré de perfection lorsque l'artiste s'efface, lorsque l'œuvre ne porte plus de nom, lorsqu'elle est le produit d'une époque tout entière, d'une nation, comme la statuaire égyptienne et celle de nos cathédrales gothiques[321].

Pour Zola, « l'art est la libre expression d'un coeur et d'une intelligence ». Un écrivain donne « [sa] chair et [son] sang, [son] cœur et [sa] pensée». Il « [se] met nu devant [nous] et [se] livre bon ou mauvais ». Il est persuadé que les fins utilitaires sociales se trouvent

[320] Zola, « Proudhon et Courbet », *Mes haines*, *O.C.*, X, p.38
[321] Ibid., p.38

dans l'œuvre elle-même ». « S'il y a l'art des nations, l'expression des époques, il y a aussi l'expression des individualités, l'art des âmes »[322].

A l'encontre de Mao Dun, l'idéologie de Zola concernant l'ordre social est bien nuancée. D'une part, il adhère à l'idéologie du capitalisme conquérant, qui répond à sa propre volonté de parvenir et à sa mythologie personnelle; d'autre part, il en déplore les conséquences, souvent désastreuses, les deuils, les morts qu'entraîne le développement du capitalisme comme le conflit entre les bourgeois et les petits épargnants, le développement du grand commerce et le petit négoce, la politique des grands travaux et les petits gens, la dureté des conditions de travail, et l'exploitation capitaliste. « Mais, par tradition familiale, par tempérament, à cause de ses expériences de la misère et de l'inégalité sociale, il se range du côté des républicains dès son arrivée à Paris »[323]. Sur le plan politique, « Zola a une vision darwinienne de la société et de la révolution industrielle dans laquelle il vit. Dans l'ordre du biologique comme du politique, il ne voit que lutte féroce pour la vie---une des premières images qu'il utilise pour la décrire est celle de la curée, le combat des gras contre les maigres, des fauves contre les idéalistes »[324]. Ceci indique que Zola est plutôt un réformateur social et que son écriture s'enracine dans sa propre expérience de la société et de l'homme.

Avec Mao Dun, la littérature n'est plus la création individuelle qui assume en toute liberté sa propre conception du monde et de la vie. Aussi son écriture devient de plus en plus idéologisée et tombe progressivement sous l'emprise de telle ou telle politique ou

---

[322] Ibid., p.38
[323] Becker, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris : Bordas, 1990, p.60
[324] Ibid., p.62

idéologie. Il avoue que sa conception de la littérature réaliste est régie par l'idéologie marxiste pour analyser la société :

> Le réalisme joue un rôle fondamental dans la littérature. Pour écrire les œuvres avec les personnages typiques, il est une grande nécessité pour les écrivains d'accumuler des expériences personnelles. Cependant, afin de pénétrer l'essence de la vie et percer les phénomènes, la conception du monde de l'écrivain se présente comme un élément primordial. Quant à moi, dans les années 30, j'essayais d'acquérir une conception du monde selon le marxisme. En ce temps-là, nous tentions de trouver notre voie [...] Les phénomènes sociaux, les choses du monde, ma conception personnelle du monde, les phénomènes du monde extérieur, tout ceci ne cessait de se développer et de changer [...] En un mot, je tentais tout mon possible [...] c'est-à-dire que j'essayais de comprendre et analyser les choses et les phénomènes tout en m'appuyant sur le marxisme tel que je le comprenais[325].

Ces affirmations déterminent la structure marxiste comme élément fondamental de l'univers romanesque de Mao Dun. Celui-ci régit la narration romanesque et décide la compréhension et l'observation sociales de l'écrivain. Ce faisant, il ouvre le chemin à son réalisme propre aboutissant jusqu'à l'établissement de l'Ecole des analyses sociales. A ce propos, *Minuit* offre un excellent exemple[326].

Minuit a été écrit dans le cadre d'un débat sur le caractère de la société chinoise: certains intellectuels trouvaient que la Chine était sur la voie du capitalisme et que les bourgeois

---

[325] Mao Dun, « Les préparations pour la création » (创作的准备), *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料), éd. par Sun Zhongtian et Za Guohua, vol.2, Beijing : Maison d'édition de L'Académie de sciences sociales, 1981, p.90. Le texte en chinois : " 现实主义在文学作品中起到主要的、基本的作用。要使人物作品具有典型性。作家则必须有一定的生活经验，必须有切身感受。然而能否触及生活本质。突破表面现象，则要看作者的世界观了.....说到我自己，在三十年代，不过是力争树立马克思主义世界观。那时我们摸索着前进.....社会现象、世间事物、本人的世界观、外界现象，无一不在不断向前发展.....总之，我不过尽力而为...换言之，是以当时所达到的马克思主义水平，尽力去理解、分析所观察到的事物....."

[326] A propos de la fonction du marxisme et du critique de l'écriture politique dans *Minuit*, lire *La lecture déchiffrée en marge* (边缘解读) de Lin Gang, *Dire au revoir à la Révolution*(告别革命)de Liu Zaifu et de Li Zehou et *Bannir les dieux* (放逐诸神) de Liu Zaifu.

devaient diriger la société chinoise pour combattre l'impérialisme et le féodalisme; les intellectuels libéraux trouvaient que les bourgeois nationaux chinois devaient établir leur pouvoir comme ceux d'Europe; les marxistes trouvaient que la Chine était un pays semi-féodal et semi-colonial, et que le prolétariat constituait la force centrale de la révolution chinoise. Aux yeux de ces derniers, il fallait abattre le gouvernement du Parti nationaliste et le Parti communiste devait prendre la direction de la révolution. Mao Dun déclare sa participation au combat par *Minuit* pour répliquer aux deux autres points de vue. Aussi incarne-t-il Wou qui s'oriente de plus en plus vers des forces étrangères pour leur répliquer. Les intrigues sont des déductions des luttes politiques de la vie réelle.

> Pareil roman pose naturellement beaucoup de problèmes, mais je voulais me limiter à réfuter le raisonnement erroné des trotskistes et montrer, par des faits réels, que la Chine n'avait pas pris le chemin du développement capitaliste, et que, sous l'oppression des impérialistes, elle était devenue de plus en plus colonisée. Dans la bourgeoisie nationale chinoise, il y eut, il est vrai, bien des hommes présentant les mêmes caractéristiques que celles de la bourgeoisie française, mais, la Chine semi-colonisée de 1930 n'étant pas la France du XVIIIe siècle, l'avenir de la bourgeoisie nationale chinoise était fort sombre et, pour ainsi dire, sans espoir, d'où l'instabilité de cette classe. J'ai aussi voulu réfuter les théories chimériques de certains savants bourgeois, dont la plus typique était la suivante: La bourgeoisie nationale chinoise pouvait trouver une issue, se sauver elle-même, dans son propre développement, c'est à dire en développant l'industrie et en fondant un pouvoir bourgeois, tout en s'opposant aussi bien au mouvement révolutionnaire national et démocratique, dirigé par le Parti communiste, qu'au féodalisme et à la bourgeoisie compradore[327].

Le développement des intrigues du roman se structure exactement en suivant cette intention politique de l'auteur, qui est en fait une déduction de l'idéologie des marxistes de cette époque-là. C'est en fait presque une dissertation politique romancée.

La structure basée sur la dialectique marxiste contrôle donc directement l'effet du personnage dans *Minuit*. Les intrigues et les caractères des personnages s'enchâssent bien

[327] *Minuit*, p.11

avec les théories politiques. Le prolétariat représente ici les forces progressistes de la société, tandis que la bourgeoisie se limite dans le rôle négatif. Le maître Wou meurt une fois entré à Shanghai, ce qui représente la décadence de la classe des propriétaires fonciers féodaux; Tchao Po-tao et Wou Souen-fou s'unissent et entrent aussi dans une lutte, ce qui conduit à la défaite des capitalistes nationaux visant à symboliser la fatalité absolue de la faillite de l'industrie nationale sous la pression de la concurrence internationale impérialiste; Wou exploite sans merci les ouvriers pour signifier que les capitalistes nationaux transfèrent la crise économique sur les ouvriers. Qu Qiubai, théoricien marxiste, loue cette méthode d'écriture de *Minuit* 30 dès sa parution:

> C'est le premier roman réaliste chinois à remporter un grand succès. Son écriture a été évidemment influencée par Zola (c'est-à- dire par *L'Argent* de Zola). Il est certain que ce roman a encore bien des défauts, et même bien des fautes. Cependant, il est indéniable que *Minuit* a ouvert un chemin de la représentation des relations sociales et de la lutte des classes au moyen d'une vraie science sociale. Mao Dun n'est pas Zola, et au moins, il n'a pas dit de sottises proudhoniennes à la façon zolienne[328].

La science sociale dont il est question est en fait le matérialisme dialectique et historique du marxisme. Dans l'œuvre de Mao Dun, le personnage individuel est dépendant de la société, qui est souvent à l'image politique de son époque, et ce faisant, l'homme ne constitue pas le thème central de son univers romanesque. Par sa narration romanesque dans *Minuit*, l'écrivain chinois conclut que la Chine ne s'est pas engagée dans la voie du développement capitaliste, sous l'exploitation de l'impérialisme, en revanche, la Chine est plus colonisée. Ces analyses et la compréhension de la société chinoise de Mao Dun

---

[328] Mao Dun, *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料), éd. par Sun Zhongtian et Za Guohua, vol.2, Beijing : Maison d'édition de L'Académie de sciences sociales, 1981, p.284. Le texte en chinois : "这是中国第一部写实主义的成功的长篇小说。带着明显的左拉的影响(左拉登 LARGENT 的影响)。自然，它还有许多缺点，甚至错误，然而应用真正的社会科学，在文艺上表现中国的社会关系和阶级关系，在《子夜》不能够不说是很大的成绩。茅盾不是左拉，他至少没有左拉那种蒲鲁东主义的蠢话。"

viennent tout à fait du point de vue marxiste, qui se réalise par les intrigues et l'effet-personnage.

Pour sa part, la charpente héréditaire anime l'imaginaire de Zola. Ses principes théoriques sont bien stricts et « [font] rire ses contemporains, qui se moquaient de ses thèses rigides sur la méthode expérimentale et sur l'usage du document »[329]. Comme nous l'avons déjà dit, elles sont loin de limiter la subjectivité de sa création littéraire. Il jouit d'une autonomie narrative par son ambiguïté idéologique et son imaginaire fantasmatique et mythique. « Peu importe le degré de scientificité des observations et des thèses de Lucas sur l'hérédité. Ce qui compte ici, c'est la puissance générative, au plan de l'imaginaire et de la structure narrative, du schéma héréditaire, ou héréditariste »[330]. L'univers romanesque de Zola est un monde symbolique dans le sens spatio-temporel et il revendique sa liberté de créateur par son imaginaire. La science est pour lui « purement une formule, la méthode analytique et expérimentale » afin de « laiss(er) le champ libre à toutes les individualités »[331] et à l'imaginaire. C'est ainsi que l'idéologie romanesque de Zola reflète sa propre pensée sociale.

Pour Mao Dun, l'écriture limite sa subjectivité de création. Sans avoir besoin de sa propre compréhension de la société et de l'humanité, l'écrivain a pour mission de transmettre l'idéologie en place. Comme nous l'avons déjà dit, Mao Dun est tout à fait persuadé que l'écrivain doit avant tout posséder une idéologie plus développée de l'univers et de la vie comme base de son écriture. Cette théorie de l'écriture de Mao Dun qui s'accorde bien

[329] Mitterrand, Henri, *Zola: L'histoire et la fiction*, Paris: PUF, 1990, p.32
[330] Ibid., p.47
[331] Zola, « Lettre à jeunesse», *Le Roman expérimental*, *O.C.*, X, p.1224

avec ses propres pratiques de création littéraire tout comme dans *Minuit*, constitue un risque de l'écriture, qui verra ses effets dans le futur de la littérature chinoise moderne.

Le processus du temps du récit fonctionne chez Zola comme un processus naturel et n'implique aucun sens de positivité et de négativité à l'égard du destin du personnage. Dans son univers romanesque, l'incipit, le développement et la clôture des intrigues ne sous-entendent pas une valeur positive ou négative de la société par rapport aux personnages. Pour lui, « les romans débutent généralement à un moment de crise où les passions et les misères, longtemps exacerbées mais jusque-là contenues, en arrivent à un paroxysme insoutenable »[332]. Il est souvent difficile, voire impossible, de faire la chronologie d'un roman de Zola. Il arrive que la succession d'événements soit difficile à suivre, par suite d'effets de brouillage volontaires, ou d'inadvertances du romancier. Becker démontre l'utilisation systématique de certains procédés de Zola dans *Zola en toutes lettres*. Selon elle, l'écrivain français construit ainsi un univers symbolique d'une grande cohérence, qui renvoie, dans la plupart des *Rougon-Macquart* et dans les *Trois Villes*, à une vision tragique de la société et de l'homme. Pour Zola, le temps du récit ne joue pas de rôle pour déterminer les destins des personnages. Le temps n'est qu'un élément pour construire un univers romanesque symbolique.

Selon Lin Gang et Liu Zaifu dans *La lecture déchiffrée en marge* et *Bannir les dieux*, Mao Dun transpose la conception de l'histoire du marxisme, c'est-à-dire le processus du temps, dans son écriture. Pour le matérialisme historique du marxisme, l'histoire humaine évolue d'une étape inférieure à une étape supérieure, et les nouvelles sociétés remplacent

[332] Becker, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris : Bordas, 1990, p.101

les vieilles. La direction du temps implique ainsi une positivité de la temporalité. C'est en s'appuyant sur cette conception que le temps détermine à la fois la narration romanesque des romans de Mao Dun et les relations entre les personnages. Pour ce faire, le narrateur confère une valeur déterminée au début, au développement et à la clôture de la narration. Les personnages des classes féodale et bourgeoise dans *Minuit* sont, dès le début, voués à l'échec à la fin, en dépit de leur résistance. Le narrateur manipule et maîtrise la fatalité de ces personnages qui se débattent contre un destin qu'ils ignorent, mais qui est connue du narrateur. En même temps, la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie se dirigera vers une victoire certaine. Les succès de *Minuit* et d'autres romans et nouvelles comme *La Boutique des Lin* et *Les Vers à soie du printemps* offrent d'excellents exemples de telles narrations.

Cette écriture mûrie par Mao Dun constitue certes une contribution originale à la littérature chinoise. Malheureusement, elle est poussée au point où les personnages et les intrigues s'enchâssent purement et simplement dans un principe politique et dans une situation sociale comme dans les œuvres de la Littérature révolutionnaire telles que *Sous un soleil éclatant*[333] et *La Voie dorée*[334] de Hao Ran dans les années 50 et 60. Quant à Mao Dun et Ba Jin, ils n'écrivent plus de romans après les années 50, à cause des tourbillons politiques continus en Chine. Ce n'est pas parce qu'ils ne voulaient pas écrire, c'est parce que la situation politique qui demandait à la littérature de servir purement la cause politique, ne leur permettait pas de continuer à le faire. C'est un dilemme auquel

[333] Le titre en chinois est « 艳阳天 », roman de Hao Ran, 3 volumes, publiés respectivement en 1964, en 1965 et en 1966.
[334] Le titre en chinois est « 金光大道 », roman de Hao Ran, 2 volumes, publiés respectivement en 1972 et en 1974.

toute la génération d'écrivains chinois de Mao Dun et de Ba Jin est confrontée. Même dans cette situation, Mao Dun écrit en cachette le plan de la suite des *Feuilles givrées sont rouges comme les fleurs en février*. Et ce texte révèle qu'au fond du cœur, Mao Dun chérit de nouveau le désir de s'exprimer librement. A la lecture de cette suite de brouillons, on constate qu'il est un héritier des traditions du réalisme de Balzac, du naturalisme de Zola ainsi que du réalisme de Tolstoï, par sa narration et ses descriptions détaillées du milieu et des vêtements des personnages. Le réalisme de Mao Dun a influencé une génération d'écrivains chinois des années 30 jusqu'aux années 80, date à laquelle se développe une écriture d'avant-garde, destinée à dire l'expérience personnelle.

Chapitre 2 : Le naturalisme de Zola et le réalisme de Ba Jin

1, Ba Jin et l'oeuvre de Zola:

Ba Jin est un grand lecteur de Zola. Contrairement à Mao Dun, il ne prétend pas être un théoricien. Si le naturalisme de Zola attire Mao Dun par sa force théorique, Ba Jin y trouve principalement le moteur de la création littéraire; jamais, d'ailleurs, il n'a étudié la théorie du naturalisme de Zola. L'intérêt des deux auteurs envers cet écrivain français est donc tout à fait différent. L'influence de l'œuvre de Zola sur Ba Jin se manifeste de trois façons : 1) En s'inspirant de la forme de la série des *Rougon-Macquart*, Ba Jin écrit plusieurs trilogies ; 2) Les thématiques de certaines de ses premières œuvres telles *Germinal*, *Le Soleil mourant* et *Le Mineur du Silice* ont été bien influencées par Zola ; et 3) Ce qui attire le plus Ba Jin, c'est la puissance idéologique et sociale et la fatalité du peuple dans l'œuvre de Zola.

En 1926, Ba Jin commence à lire *Paris* de Zola avant son départ pour la France, probablement dans la traduction anglaise. C'est sa toute première lecture de l'auteur, sans doute pour préparer son voyage en France et en Europe. Il rappelle ce moment : « J'ai commencé assez tard à lire Zola. Avant de partir en France, en 1920, j'avais lu la moitié de son *Paris* »[1]. Le 14 janvier 1927, Ba Jin s'embarque pour ce pays avec un ami chinois sur le bateau *Angers* à Shanghai. Il passe par Hongkong, Kowloon, Saigon, Singapour,

[1] Ba Jin, « *A propos de deux trilogies* » (关于两个三部曲), dans l'édition combinée des 2e et 3e éditions, vol. 2, *L'Art pour la guerre anti-japonaise* (抗战文艺), 20 mars 1941. Cité par Yuan Zhensheng dans *Études sur l'esthétique des romans de Ba Jin* (巴金小说艺术论), Tianjin : Maison d'édition de l'Université de Nankai, 1987, p. 2. Le texte en chinois : "我读左拉比较晚。在 1920 年去法国前，我读了他所写的《巴黎》的一半。"

Colombo, l'Océan Indien, la Mer Rouge, puis le Canal Suez et le Port Saïd, et enfin la Mer Méditerranée et Marseille. Au cours de ce voyage d'un mois, il écrit une longue lettre : *Notes sur un voyage en mer*[2] pour décrire sa première aventure. Dans cette lettre, il mentionne qu'à son arrivée à Marseille, en attendant le train pour Paris, il avait acheté, à la gare, un recueil de nouvelles de Zola pour lire dans le train. Durant cette même année, Ba Jin lit encore deux ou trois romans de Zola. En 1928, un de ses amis chinois lui mentionne la pièce de théâtre adaptée du roman de Zola *L'Assommoir*. Il est profondément ému par le destin tragique de Gervaise et du peuple parisien. La puissance romanesque de l'œuvre de Zola suscite chez lui une envie d'écrire et d'exprimer ses pensées sociales. Plus particulièrement, le destin tragique du peuple fait écho à la pensée anarchiste du jeune Ba Jin. Dans « A propos de *La Nouvelle vie* et d'autres », il rappelle sa lecture de *L'Assommoir* : « Un après-midi, je passe à la librairie et achète le roman *L'Assommoir*. Je l'ai lu dans ma chambre, située au-dessus de la cantine de l'école ».[3] Après cette lecture, il est pris par *Germinal* et *L'Œuvre* de Zola. L'écrivain chinois est passionné par le retour des personnages dans ces trois romans, cette méthode de création l'inspire à écrire des romans en série. A Paris, Ba Jin continue à lire *Les Rougon-Macquart* de Zola, épisodiquement, jusqu'en 1928. Cette année-là, en attendant, à Marseille, le départ du bateau retardé par une grève, il finit le reste de ce cycle romanesque. « En novembre 1928, à cause de mon attente du bateau à Marseille, écrit-il,

---

[2] Ba Jin, *Notes sur un voyage en mer* «海行杂记» dans *Oeuvres complètes de Ba Jin* «巴金全集», vol. 12, Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.5-94

[3] Ba Jin, « A propos de *La Nouvelle vie et d'autres* » «谈'新生'及其它», *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), Beijing : maison d'édition de la littérature du peuple, 1986, vol. 20, p. 399, traduction par Fu Xianjun, dans « Rousseau, Zola, Ba Jin: confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris IV (Sorbonne) : thèse, 1990, p. 320. Le texte en chinois : " 下一天我就到格南书店去买了《酒馆》。我在饭厅楼上我那个房间里看完了它。"

j'avais presque lu tous les 20 volumes des *Rougon-Macquart* ».[4] L'œuvre de Zola l'accompagne jusqu'en 1958, puisqu'à cette date, il publie un article sur ses souvenirs d'écrivain et mentionne avoir relu *La Terre.*[5] Outre les *Rougon-Macquart*, Ba Jin lit aussi les *Quatre Évangiles*. Il révèle qu'il aime beaucoup ceux-ci pour leur optimisme envers la vie, plus encore que *Les Rougon-Macquart*. Ba Jin lit systématiquement les œuvres de Zola, des *Rougon-Macquart* jusqu'aux derniers romans. Bien qu'il se passionne pour la création littéraire de celui-ci, Ba Jin semble ne montrer aucun intérêt pour la théorie du naturalisme. De plus, il déteste les théories littéraires. « Qu'est-ce que la littérature, je ne sais pas ; en plus je n'ai jamais envie de chercher à le savoir »[6], avoue-t-il. La lecture des œuvres littéraires occidentales lui fait découvrir la façon de vivre des peuples étrangers et surtout des jeunes révolutionnaires et leur idéologie. En fait, le but premier de son voyage en France consiste surtout à étudier l'économie et à vivre l'expérience de la pensée anarchiste. Contrairement à son intention originale, il est profondément attiré par la littérature française, surtout l'œuvre de Rousseau et de Zola, et il élabore en imagination une société idéale issue de ces idées.

Il ne fait aucun doute que Ba Jin tire sa méthode des séries romanesques de Zola. C'est en s'inspirant des *Rougon-Macquart* qu'il prépare le plan d'une série de romans. Il écrit *La*

---

[4] Ba Jin, « A propos de deux *Trilogies* » (关于两个三部曲), dans l'édition combinée des 2e et 3e éditions, vol. 2, *L'Art pour la guerre anti-japonaise* (抗战文艺), le 20 mars, 1941. Cité par Yuan Zhensheng dans *Études sur l'esthétique des romans de Ba Jin* (巴金小说艺术论), Tianjin : Maison d'édition de l'Université de Nankai, 1987, p. 2. Le texte en chinois : "在 1928 年 11 月，因为在马赛等船的缘故，我利用这个时间差不多把 ROUGON-MACQUART (卢贡-马加尔家族)二十部读完。"

[5] Dans « A propos d'*Automne* » (谈«秋»), il confirme cette lecture de *La Terre*. Lire *Essais de Ba Jin sur la littérature* (巴金论创作), Shanghai : Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1992, p. 235

[6] Ba Jin, « Préface de *Général* » («将军»序), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, 1986, vol. 8, p. 389. Le texte en chinois : " 文学是什么？我不知道，而且我始终就不曾想知道过。"

Destruction, sa première nouvelle durant ses études en France. Celle-ci remporte un grand succès en Chine. Aussi Ba Jin élargit-il son projet de création : « J'ai pensé soudainement à Zola et nourri un plan pour élargir ma création. Je comptais ajouter respectivement deux volumes avant et après *Une Nouvelle vie* afin d'écrire une série de cinq romans. J'ai même déjà décidé des titres : *Le Rêve du printemps, Une vie, La Destruction, Une Nouvelle vie et L'Aube* »[7]. Donc, la toute première inspiration de sa *Trilogie du Torrent* vient des *Rougon-Macquart*, dont *Famille*, son ouvrage le plus prestigieux. En fait, Ba Jin écrit, durant sa vie, trois trilogies dont la forme provient directement de celle du cycle romanesque de Zola.

De même, la lecture de Zola lui suggère un certain nombre de thèmes développés dans ses œuvres. *Shading* (*Le Mineur du Silice*, en 1932) et *Xue* (*Neige*, qui s'appelle aussi *Germinal*, en 1933) sont les fruits de cette influence. Ces deux œuvres montrent le conflit entre le capital et le travail, et elles renvoient au *Germinal* de Zola. *Germinal* de Ba Jin a été interdit par le gouvernement du Parti national pour sa dénonciation de l'injustice. L'année suivante, il change le nom de son *Germinal* pour *Neige.* Dans la préface de cette nouvelle, Ba Jin affirme formellement à nouveau l'influence de Zola : « J'ai dit dans la préface du *Mineur du Silice* que j'avais pensé écrire un roman aussi grand que *Germinal* de Zola. Mais je n'ai pas sa puissance d'évocation. Par rapport à ce roman, *Neige* est trop limité »[8]. Cependant, la passion d'écrire un roman aussi grand que *Germinal* de Zola

---

[7] Ba Jin, « A propos de *La nouvelle vie et d'autres* » 《谈'新生'及其它》, *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), Beijing: Maison d'édition de la littérature du peuple, 1986, vol. 20, p. 399, Le texte en chinois : " 我当时忽然想学左拉，扩大了我的写作计划，打算在《灭亡》前后各加两部，写成连续的五部小说，连书名都想出来了《春梦》、《一生》、《灭亡》、《新生》、《黎明》。"

[8] Ibid., p. 35 Le texte en chinois : " 我在《砂丁》序中说过我想写一部象左拉的《萌芽》那样的大作品。但是我没有那样魄力。这《雪》比起左拉的小说来，太渺小了。"

reste toujours vivante chez le jeune Ba Jin: « Pourtant mon idée n'est pas morte. Peut-être pourrai-je récrire cette nouvelle dans quelques années. J'espère que ce sera meilleur à ce moment-là »[9].

Les thématiques et la méthode d'écriture de *Neige* de Ba Jin s'inspirent toutes de *Germinal*. À ce propos, dans *Pachin and his writings*, Olga Lang les compare et nous montre leurs similitudes[10] :

> Zola's influence is especially obvious in Pa Chin's novels describing miners, *Sandhogs* and *Snow*, his strongest protests against social injustice. Pa Chin wanted to write something like *Germinal*, and so, following the French novelist's example, in the winter of 1931 he spent a week at the coal mines himself. The resemblance between *Snow* and *Germinal* is so great that one can speak in this case of a very strong influence and even of borrowing. Both writers make much of the contrast between the two worlds: on the one hand, the prosperous, well-paid administration, and on the other, workers living in abject squalor and poverty. In both novels the administrations are shown as licentious, immoral people; in *Germinal* the director's wife has an affair with her husband's nephew, and in *Snow* the office head Feng has homosexual relations with the section chief Wang. One sees the mine and the mining town through the eyes of a new comer; in *Germinal* the worker Etienne Lantier and in *Snow* the engineer Ts'ao Yun-ping. This is a common device in the west, often used by Zola, but it is not usual in China. Both novels describe accidents in the mines in which several men are killed; the accidents are followed by strikes, led by young inexperienced workers; and troops are brought in to put down the strikes. In both novels a protagonist is in love with a woman who is the mate of another man and wins her in the end (Etienne and Catherine in *Germinal*, Hsiao Liu and Hsiao Chu's wife in *Snow*). An anarchist appears in both, Souvarine in *Germinal* and the engineer Chao in *Snow*, but Pa Chin's anarchist is much more attractive than Zola's Russian anarchist. The same is true of the workers. Pa Chin's Chinese workers are described with more warmth and sympathy than their French counterparts. But Zola's characters are more vivid and convincing than those of Pa Chin.

---

[9] Ibid., p. 35 Le texte en chinois : " 不过我的心还没有死。也许再过几年我会把这小说重写一次。那时候，我希望它更象样些"。

[10] Au sujet de la comparaison entre *Germinal* de Zola et *Germinal* de Ba Jin, Fu Xianjun et Liu Bingwen donnent déjà deux études très précises, respectivement dans « Rousseau, Zola, Ba Jin: confluence et influence pour un comparatisme sino-français » et «Ba Jin et la France».

> There are further similarities in the working conditions in the mines, in the workers' lives, and in the roles of the taverns in *Germinal*, where the workers spend their hard-earned money for drinks, and of the gambling den in *Snow*. Zola pictured a mining town in northern France at the end of the 1860's, and Pa Chin a coal mine in North China about seventy years later. It is very likely that the early stages of industrialization in the two countries had some similarities and this is why Pa Chin was inspired by Zola's novel. In *Snow*, Pa Chin has in the administration two engineers sympathetic with the workers. There are no such figures in Zola' novel, and in this respect China as described by Pa Chin resembles not French, but Russian life.
>
> Pa Chin at first borrowed even his title from Zola, calling his novel Meng-ya (Germs), but later he changed it to *Snow*. *Germinal* suggested that the germs of a new life, of powerful workers' movements, were already developing under the surface in French industrial centers. The meaning of *Snow* is revealed by the engineer Chao: "The fight will soon begin. Here [we are] like on a snow-covered volcano. But I tell you, the snow already begins to melt". These conscious and unconscious borrowings from Zola do not sound artificial; *Snow* is rather forcefully and effectively written[11].

Ce passage de Lang souligne à la fois les rencontres entre ces deux *Germinal* et une différence essentielle : la sympathie de la bourgeoisie chinoise envers l'ouvrier. La grande influence de Zola sur Ba Jin est évidente dans la structure, le personnage et les intrigues. On peut aussi imaginer la passion de celui-ci pour l'univers romanesque de l'auteur français. Outre *Germinal*, on trouve aussi l'influence directe de Zola dans *Les Mineurs du Silice* et *Le Soleil mourant*. Il existe aussi bien des similitudes entre ces deux ouvrages de Ba Jin et les romans de Zola, surtout *Germinal*. Dans *Le Soleil mourant*, au moment de la faillite de l'usine, Wang Xueli prononce un discours devant la zone des tombes. De même, Étienne dans *Germinal* rassemble les mineurs et prononce un discours motivateur. Dans *Le Soleil mourant*, une petite fille meurt de faim, ce qui rappelle, à coup sûr, Alzire, dans *Germinal*. La fin des deux ouvrages se ressemble également: Souvarine détruit la mine et la submerge, tandis que dans *Le Soleil mourant*, Wang Xueli fait brûler

[11] Lang, Olga, *Pa Chin and His Writing: Chinese youth between the two revolutions*, Cambridge: Harvard U. P., 1967, p.249-250

l'usine par vengeance. Étienne quitte la mine, tout comme Wu Yangqing quitte l'usine. Ainsi, autant par les intrigues que par la structure Ba Jin imite-t-il délibérément Zola.

À la lecture de Ba Jin, on sent toujours un sentimentalisme[12] très fort, surtout dans ses romans de jeunesse. Le destin des personnages, surtout celui des femmes qui vivent sous le joug du système féodal, nous tire les larmes. Pour quelle raison Ba Jin, écrivain chinois vraiment sentimental, aime-t-il un écrivain français qui prétend écrire un roman expérimental et scientifique, sans « intervention passionnée ou attendrie »[13], sans « intervenir pour rire ou sangloter »[14] afin d'abandonner « (le) personnage sympathique »[15] ? Pourquoi un jeune écrivain qui prétend ne pas se passionner pour le naturalisme de Zola et qui, de fait, ne l'a jamais étudié, montre-t-il une telle passion envers l'univers romanesque de Zola ? Une seule raison peut-être suffit à mettre à jour son émotion et son adulation envers Zola : de grandes préoccupations pour l'humanité, surtout envers le peuple exploité et les socialement faibles[16]. Leur idéal d'un meilleur

---

[12] Dans *A Glossary of Literary Terms* de M.H.Abrams (septième édition, publié par Harcourt Brace College), Mr. Abrams indique que "sentimentalism is a pejorative term applied to what is perceived to be an excess of emotion to an occasion, and especially to an overindulgence in the tender emotion of pathos and sympathy." Cependant, le sentimentalisme de Ba Jin est bien différent de celui de cette définition si l'on considère les caractéristiques de la culture chinoise. Dans sa thèse, «The Deterioration of Upper Class Families in the Works of William Faulkner and Ba Jin», Ohio State University, 1990, Xiao Minghan donne une explication du sentimentalisme de Ba Jin. Selon lui, le sentimentalisme de celui-ci est tout d'abord une expression de son humanisme par son amour et sa sympathie envers le peuple souffrant. De plus, la littérature chinoise a une longue histoire qui accentue les sentiments comme dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Ces sentiments fonctionnent comme un élément pour combattre le féodalisme qui réprime l'humanité. La présence des sentiments se développe sans précédent vers la fin du XIX^{e} siècle dans la littérature chinoise. Par son sentimentalisme, Ba Jin est un héritier direct de cette tradition, pour combattre le mal de la société et réclamer la liberté individuelle.

[13] Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, *O.C.*, X, p.1241

[14] Ibid., p.1289

[15] Ibid., p.1241

[16] En 1982, le président français François Mitterrand prononce un discours lors de la remise de la Cravate de commandeur de la légion d'honneur à Ba Jin. Dans son discours, il loue la sympathie humanitaire de Ba Jin : « Vous avez écrit un jour, de vous-même : 'Je ne prétends cultiver, même en rêve, ces genres élevés de la littérature que sont l'histoire et la poésie. Je ne suis que celui qui espionne la vie par une fente. ' Mais vous la regardez avec cette immense sympathie pour les hommes et leur fragile destin, avec ce

avenir pour la société et pour l'humanité et leur indignation devant l'injustice sociale les unissent l'un à l'autre. *Germinal* de Zola, un des premiers romans sur la vie du prolétariat et la lutte entre le travail et le capital, attire le jeune Ba Jin anarchiste, plus particulièrement par sa puissance idéologique et sa volonté de représenter la réalité sociale française. Ba Jin n'accepte pas certaines théories du naturalisme de Zola. Aussi écrit-il: « Je ne crois pas à l'hérédité de Zola, n'aime pas non plus son écriture naturaliste, mais ses romans me saisissent fortement au cœur »[17]. Cette révélation de Ba Jin indiquerait qu'il entretient des sentiments partagés envers Zola, mais ceci ne réduit en rien sa passion envers l'écrivain français.

Outre l'univers romanesque de Zola, la personnalité de celui-ci influence profondément Ba Jin. Pour l'écrivain chinois qui préconise l'honnêteté de l'écrivain afin de représenter la vérité de la réalité, Zola est un excellent exemple, par sa revendication de justice sociale, surtout pour son courage dans l'affaire Dreyfus. La personnalité de l'auteur l'encourage à écrire pour une meilleure société et une meilleure humanité. « J'adore ce grand maître naturaliste, écrit-il. Je respecte sa personnalité brillante; j'aime ses autres œuvres non naturalistes comme *Paris* et *Travail,* etc. »[18]. Dans *Les paroles aux lecteurs* écrit en 1979, il mentionne : « Zola lutte pour l'affaire Dreyfus, au risque de sa vie, afin de défendre la victime. Finalement, le jugement a été renversé, la victime a été réhabilitée

---

sentiment de révolte devant l'injustice qui opprime les plus humbles, avec, comme le dit si bien l'un de vos personnages les plus attachants : 'la volonté de sécher les larmes de tous les yeux qui pleurent avec cette sensibilité et cette lucidité' qui donnent à votre oeuvre sa puissance et sa valeur universelle'».

[17] Ba Jin, « Les Paroles aux lecteurs » (致读者的话), *L'Art de Zhejiang* (浙江文艺), Vol. 5, 1979, p. 240. Le texte en chinois :"我不相信左拉的遗传规律，也不喜欢他那种自然主义的写法，可是他的小说抓住了我的心。"

[18] Ba Jin, « A propos de *L'Automne*» (谈'秋'), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 14, p. 358. Le texte en chinois :" 我崇拜过这位自然主义的大师，我尊重他的光辉人格，我喜欢他的另外几部非自然主义的作品，例如《巴黎》和《劳动》等"。

et revoit la lumière »[19]. Il emprunte souvent le célèbre titre de Zola *J'accuse* pour exprimer son indignation face à l'injustice sociale, ce qui se révèle surtout dans la préface de *Famille* lors de la dixième édition.

Sur le plan de la technique littéraire, l'influence de Zola n'est pas non plus négligeable. Bien qu'il n'aime pas son naturalisme, on peut difficilement penser qu'une lecture aussi systématique de Zola n'ait laissé aucune trace dans la création de l'écrivain chinois. Quelquefois, on trouve chez Ba Jin des descriptions aussi exhaustives du milieu que celles des romans de Zola. « Quand je m'attaque à un sujet, je y voudrais faire entrer le monde entier. De là mes tourments, dans ce désir de l'énorme et de la totalité, qui ne se contente jamais »[20], écrit-il. Cette « volonté de *décrire exhaustivement* le réel»[21] en [vue de] « montr[er] les fatalités de la vie, les fatalités des tempéraments et des milieux »[22], consiste en études plus complètes, embrassant des ensembles de documents humains plus vastes. Elle se voit également chez Ba Jin dans quelques passages descriptifs de *Famille*. A titre d'exemple, les tous premiers moments de ce roman, la représentation détaillée du grand jardin des Gao et son évocation du Nouvel an chinois nous rappellent certainement Zola.

---

[19] Ba Jin, « Les Paroles aux lecteurs » (致读者的话), *L'Art de Zhejiang* (浙江文艺), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), Vol. 5, 1979. Le texte en chinois : " 左拉为德莱斐斯上尉冤案斗争，冒着生命危险替受害人辩护，终于推倒不实的判决，让人间冤狱中的含冤者重见光明。"

[20] Zola, dans une lettre à J. van Santen Kolff du 4 septembre 1891, cité par Colette Becker dans *Zola : le saut dans les étoiles,* Paris : Presses de la Sorbonne, Nouvelle, 2002, p. 147

[21] Hamon, Philipe, *Texte et idéologie*, Paris : PUF, 1984, p. 29

[22] Zola, cité par Colette Becker dans *Zola : le saut dans les étoile,* Paris : Presses de la Sorbonne, Nouvelle, 2002, p. 144

L'influence de Zola sur Ba Jin est directe et constitue une motivation : « Non seulement je lis ardemment ses romans les uns après les autres, mais aussi ceux-ci ont suscité en moi 'un désir d'écrire' »[23]. Qu'est-ce qui pousse Ba Jin à écrire? C'est surtout l'idéologie qu'il impute à Zola. Nous allons développer cette problématique dans les pages qui suivent.

2, Anarchisme de Ba Jin et socialisme de Zola

2.1, Anarchisme de Ba Jin :

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, le Mouvement du 4 mai 1919 se présente comme un tournant de l'histoire moderne chinoise, car c'est lui qui a fait entrer la culture occidentale en Chine. Avec l'arrivée des divers courants de pensées occidentales, la culture traditionnelle chinoise et celle de l'Occident entrent en conflit, massivement et directement, phénomène sans précédent en Chine. Les contacts intensifs entre la Chine et l'Occident influencent grandement la pensée sociale, politique et littéraire du jeune Ba Jin. Celui-ci fait partie de ces écrivains qui s'intéressent fortement à la pensée politique et sociale de l'Occident. Le fait le plus important est qu'il est un écrivain issu directement du bouleversement culturel et social du Mouvement. Son désir de liberté, de justice sociale et son milieu familial en font un révolutionnaire. Pour lui, la littérature est une arme pour combattre le mal, amener les lecteurs à participer à la transformation d'une société injuste, inégale et immorale, et accéder au bonheur

[23] Ba Jin, « A Propos de *La nouvelle vie et d'autres*» (谈'新生'及其它), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 14, p. 25. Le texte en chinois : "我不仅一本接一本热心地读着那些小说，他们还常常引起我的'创作欲望。"

universel. Ba Jin trouve ces idéaux dans l'anarchisme, dès qu'il entre en contact avec ce courant de pensée. Une des raisons pour lesquelles il choisit la France pour y faire ses études, c'est parce que Paris était un centre important du mouvement anarchiste en Europe dans les années 20. De fait, bien avant son départ pour ce pays, il avait été profondément ému par cette pensée. A 15 ans, il lit *Un appel à la jeunesse* de Kropotkine et il est totalement attiré par sa force idéologique.

> J'ai obtenu un petit livre, c'était *Un appel à la jeunesse* (C'était une édition abrégée et traduite). Il était inimaginable pour moi de penser qu'il existait un tel livre dans le monde. Il exprimait ce que j'étais incapable d'éclaircir. Combien il était évident, raisonnable et éloquent. Son écriture presque insidieuse allumait le cœur d'un enfant de quinze ans. Je l'ai mis à côté de mon lit et l'ai lu chaque soir. Après ma lecture, je pleurais; ayant pleuré, je riais [...] Dès ce moment, j'ai compris la signification de la justice, qui a harmonisé mon amour et ma haine[24].

Evidemment, l'idéal social de l'anarchisme rejoint l'humanisme de Ba Jin, influencé par divers courants anarchistes, plus particulièrement ceux des Russes Kropotkine et Bakounine, des Américains Alexandre Berkman et Emma Goldman, et du Français Proudhon.

Pourquoi l'anarchisme attire-t-il tellement Ba Jin? Parce qu'il y trouve un idéal d'amour universel envers l'humanité, qui est réalisé par l'anarchisme en s'opposant à l'hégémonisme et au despotisme du gouvernement. L'anarchisme préconise l'abolition de l'Etat, du gouvernement, des lois, de la famille, de la religion, ce qui s'accorde avec l'idéal personnel de Ba Jin qui combat l'injustice et la dictature. Le libéralisme absolu de

---

[24] Ba Jin, « Mon enfance » (我的童年), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 13, p. 9. Le texte en chinois : " 后来，我得到了一本小册子，就是克鲁泡特金的《告少年》(这是节译本)，我想不到世界上还有这样的书！这里面全是我想说而没法说得清楚的话。它们是多么明显，多么合理，多么雄辩。而且那煽动性的笔调简直要把一个十五岁的孩子的心烧成灰了。我把这本书放在床头，每夜都拿出来，读了流泪，流过泪又笑。.....从这时起。我才明白什么是正义。这正义把我的爱和恨调和起来。"

l'anarchisme répond parfaitement à son goût. « L'anarchisme me satisfaisait, proclame-t-il, parce qu'il revendiquait la liberté personnelle. En plus, il n'était pas une organisation officielle et stricte. Chacun pouvait le préconiser, mais il n'avait pas besoin d'assumer de responsabilités. [...] Tout ceci répondait à mes sentiments de petit bourgeois »[25]. C'est dans les années 20 que l'anarchisme entre en Chine et il est favorisé par les intellectuels chinois. Sous son influence, Ba Jin participe à la fondation de revues réservées à l'anarchisme et il écrit des articles pour les faire connaître. Alors qu'il commence sa carrière littéraire à Chengdu, à titre d'écrivain anarchiste, ses articles et ses pamphlets sont publiés uniquement, jusqu'en 1929, dans des revues et des maisons d'édition anarchistes. Il traduit systématiquement les classiques de l'anarchisme en chinois et par là même, acquiert son propre anarchisme.

Comme la plupart des anarchistes, Ba Jin prône la négation de l'Etat, du gouvernement et des lois. Ses articles tels que «Comment établir une société égale et libérale », « Pour le premier mai », « Les Lois de l'anarchisme »[26], dénoncent l'Etat, le gouvernement et les lois. « L'Etat nous opprime et nous exploite ». « Sans terre maternelle, tous les ouvriers du monde sont des compatriotes »[27]. « Le gouvernement, en tant qu'organisation hégémonique, sert à sauvegarder la loi. Il nous tue, pille nos vêtements, nos aliments et notre logement, et il nous insulte ; il tue le pauvre tout en aidant les capitalistes ». « Tous

---

[25] Ba Jin, « Mon enfance » (我的童年), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 13, p. 9. Le texte en chinois : " 无政府正义使我满意的地方是它重视个人自由，而又没有一种正式的、严格的组织，一个人可以随时打出无政府主义的招牌，他并不承担任何义务...这些都适合我那种小资产阶级的思想感情。"

[26] «怎样建设真正自由平等的社会 », « 五一纪念感言 », « 无政府主义原理 »。Ces trois articles sont inclus dans *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 18.

[27] Ba Jin, « La Patrie » (祖国), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 18, p. 158. Le texte en chinois : " 国家便是压迫我们、掠夺我们的机关。" "工人是无祖国的。全世界的工人都是同胞。"

les gouvernements sont nos ennemis »[28]. « Pour leur salut, les travailleurs chinois doivent se regrouper dans une grande organisation de travailleurs révolutionnaires et s'unir pour accorder leurs efforts, en vue de détruire des systèmes comme l'Etat, le gouvernement, la loi, etc. », préconise-t-il. « C'est en renversant la classe bourgeoise comme le plus grand ennemi des travailleurs que sera faite la redistribution des outils de production aux travailleurs »[29].

En outre, Ba Jin refuse la propriété privée car elle résulte de l'exploitation et il proclame également la destruction de la religion qui obstrue l'évolution de l'humanité. Ce faisant, il aspire à construire une société de liberté, d'égalité et d'entraide, celle qui est organisée et gérée par le peuple lui-même. « En les anéantissant, on redistribuera les propriétés, on s'organisera librement, on s'entraidera, chacun prendra ce qu'il aura besoin, chacun cherchera à servir tout le monde, et chacun obtiendra finalement une tranquillité personnelle »[30]. Les ouvriers doivent compter sur la violence et combattre ainsi la bourgeoisie dans le but de renverser l'ordre social et mettre sur pied une société de travail sans exploitation. « La guerre des ouvriers contre la bourgeoisie ne s'arrêtera pas jusqu'à la victoire finale et complète. Ce n'est que par cette violence que les ouvriers peuvent se

---

[28] Ba Jin, « Le Patriotisme et la voie vers le bonheur pour les Chinois » (爱国主义与中国人民的幸福之路), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 18, p. 158. Le texte en chinois : " 政府是一种强权机关，是保障法律的，它只杀害我们，掠夺我们的衣食住，又能侮辱我们，帮助资本家杀害平民的。""所有的政府都是我们的敌人。"

[29] Ba Jin, « *La Loi* » (法律), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 17, p. 4. Le texte en chinois : " 要救中国的劳动者，必须要先使他们自己起来组织一个极大的革命劳动团体，同心协力，打破'国家'，'政府'，'法律'等制度，推翻劳动者的最大敌人资产阶级，再把生产机关及其产物收归劳动者所有。"

[30] Ba Jin, « Le Patriotisme et la voie vers le bonheur pour les Chinois » (爱国主义与中国人民的幸福之路), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 18, p. 17. Le texte en chinois : " 这些东西消灭后，再分配财产，自由组织，互相扶助，各取所需，各图众人之利益，众图个人之安宁。"

libérer du pouvoir et du capital »[31], déclare-t-il. Sa vision de l'anarchisme consiste en fin de compte à assurer le bonheur de toute l'humanité. « Je souhaite que chaque famille ait de quoi se loger, manger, s'instruire, s'affranchir de l'obscurité pour acquérir un avenir radieux »[32]. Dans ses premières œuvres, de jeunes intellectuels agissent souvent comme des révolutionnaires et se lancent dans la lutte politique pour réaliser leur rêve social. Pourtant, Ba Jin tente de ne pas révéler trop ouvertement son anarchisme dans sa création autant que dans ses essais politiques. Souvent, sous sa plume, les personnages citent Bakounine de façon moins ouverte ou sous-entendue. Soit ils mettent des portraits d'anarchistes sur les murs, soit ils lisent des revues et des livres sur l'anarchisme. C'est par ces signes suggestifs que ses oeuvres véhiculent son idéologie. Ainsi, à la découverte de l'univers romanesque de Zola, Ba Jin est-il tout à fait séduit par cet écrivain français. Sa croyance en l'anarchisme est surtout renforcée par la complexité de l'idéologie anarchiste et socialiste dans *Germinal*.

2.2, Anarchisme de Ba Jin et socialisme de Zola :

À propos de l'anarchisme, Zola déclare à un journaliste du Figaro, le 25 avril 1892 :

> Les anarchistes sont des poètes. C'est l'éternelle poésie noire, vieille comme l'humanité, comme le mal, comme la douleur. Ce sont des êtres de cœur, aux cerveaux de voyants, impatients de rêve. Ne croyez pas qu'ils datent d'hier. Ils ont commencé avec l'existence même des sociétés... Ne croyez pas que les rêves anarchistes disparaissent jamais. Le rêve noir des démolisseurs subsistera toujours

[31] Ba Jin, « Les caractéristiques de la classe sociale de l'anarchisme » (无政府主义的社会阶级特点), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 18, p. 103. Le texte en chinois : " 工人阶级用武力对付资产阶级的战争不到全胜不止，只有着剧烈的战争才能使工人阶级从权力与资本的铁链中解放出来。"

[32] Ba Jin, « Une histoire de prolétaire » (一个无产者的故事), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 18, p. 17. Le texte en chinois : " 我希望每一个家庭都有住房，每一口都有面包，每个心都受着教育，每个智慧都得着光明。"

> à côté du rêve bleu des idéalistes. Tous deux proviennent d'un même besoin. Et cela durera autant que le mal. C'est à dire autant que l'humanité[33].

Cette idée que l'anarchisme est une « poésie noire » et « vieille comme l'humanité » constitue le véritable fondement de la relation entre Zola et Ba Jin. Une fois transformée en images dans l'oeuvre, l'idée est propre à séduire le lecteur sympathisant. Les activités des personnages anarchistes et leur esprit de sacrifice, leur idéal et leur courage, rendus manifestes par la lutte qu'ils mènent, ont profondément marqué Ba Jin.

Zola décrit l'anarchisme comme une sorte de socialisme au sens très large du terme. Le conflit social entre le capital et le travail, qui se trouve au centre du socialisme, joue un rôle important dans les *Rougon-Macquart*. C'est après la Commune de Paris que Zola pense introduire l'image de l'ouvrier dans *Les Rougon-Macquart*, « un roman ouvrier… particulièrement politique »[34]. En fait, *L'Assommoir* est le premier roman de Zola qui traite du sous-prolétariat de la France dans les *Rougon-Macquart* : « C'est l'ouvrier, ou la famille ouvrière, pris individuellement, dans leur misère et leur dégradation matérielle et morale, jouets d'une double nécessité, d'une double fatalité, intime et sociale, la première se développant à la faveur de la seconde : la fatalité du paradis artificiel et du vice dans la fatalité de l'injustice sociale »[35]. Le succès de *L'Assommoir*, comme roman d'étude des mœurs du sous-prolétariat, pousse Zola à consacrer un roman uniquement au rôle politique et social du prolétariat et à son aspiration à l'utopie. « J'ai toujours, dans la série des *Rougon-Macquart*, gardé une large place à l'étude du peuple, de l'ouvrier, et cela dès l'idée première de l'œuvre […] et plus tard, ce projet s'est précisé, lorsque je me suis

---

[33] Zola, « La notice de *Paris* » dans *Œuvres complètes de Zola* par H. Mitterrand , VII, p. 1575
[34] Zola, cité par Vial André dans *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 13
[35] Vial, André, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 13

rendu compte du vaste mouvement socialiste qui travaille l'Europe d'une façon si redoutable »[36]. Dans *Germinal*, le mouvement des ouvriers et du socialisme se développe historiquement avec la dégradation du conflit entre le prolétariat et la bourgeoisie. *Germinal* est destiné à représenter cette réalité d'une crise sociale. « Il faut que je montre d'une part le travail, les houilleurs dans la mine, et de l'autre, le capital, la direction, le patron, enfin ce qui est à la tête »[37]. « Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, qui craque un instant : en un mot la lutte du travail et du capital. C'est là qu'est l'importance du livre »[38]. *Germinal* n'est pas un roman purement socialiste. Zola y enchaîne des tendances idéologiques complexes telles que celles des utopistes, des proudhoniens, des blanquistes, des anarchistes, des syndicalistes, des marxistes, des socialistes et sa propre philosophie. Il n'y existe pas une « élaboration d'une conception nette, d'une idéologie cohérente »[39]. En fait, Zola lui-même est pris par diverses tendances socialistes. « Quand j'ai voulu dans mon roman mettre des socialistes en scène, m'occuper du socialisme moderne, j'ai rencontré une difficulté plus grande que tout le reste. Il y a tant d'écoles différentes »[40]. C'est peut-être pour cela que Ba Jin, anarchiste pur et dur, ne trouve qu'un « petit espoir » dans *Germinal*.

Germinal dépeint le socialisme d'Etat de Rasseneur, le collectivisme marxiste d'Etienne et le socialisme nihiliste de Souvarine. Autant de tendances socialistes qui s'enchaînent pour représenter la société. Ba Jin, ardent anarchiste, se passionne naturellement pour

---

[36] Zola, cité par Vial André dans *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p.13
[37] Zola, *Ébauche* de *Germinal*, cité par Fu Xianjun, « Rousseau, Zola, Ba Jin : confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris 4: thèse, 1990, p. 304

[38] Ibid. p. 307
[39] Vial, André, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 71
[40] Zola, *Le Matin*, March 7, 1885, cité par Fu Xianjun, « Rousseau, Zola, Ba Jin: confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris 4: thèse, 1990, p.350

Germinal et pour son socialisme. Ce dont Zola traite dans son roman comme le conflit entre le travail et le capital, la vie misérable du prolétariat, l'injustice sociale, qui sont « l[es] question[s] l[es] plus importante[s] du vingtième siècle »[41], obsède de même le jeune écrivain chinois. Anarchiste, Ba Jin se passionne pour le mouvement ouvrier et la lutte des classes. Pour lui, Souvarine de *Germinal* et Salavat de *Paris* ne sont pas du tout des personnages romanesques, mais de vrais anarchistes vivants. Il a cru sans réserve ce qu'ils avaient dit et trouvé très logique ce qu'ils avaient fait. L'image de Souvarine qui véhicule l'anarchisme de Bakounine suscite un grand intérêt chez Ba Jin, qui embrasse toute l'idéologie anarchiste. Ce petit paragraphe de Zola a dû soulever sa ferveur :

> D'ailleurs, leur internationale va marcher bientôt. Il s'en occupe [...] Il avait prononcé ce mot à demi-voix, d'un air de ferveur religieuse, en jetant un regard vers l'Orient. C'était du maître qu'il parlait, de Bakounine, l'exterminateur [...] Avant trois ans, l'Internationale, sous ses ordres, doit écraser le vieux monde[42].

Cette déclaration anarchiste rejoint bien la croyance de Ba Jin.

> The symbolic destruction of the Voreux mining shaft serves as a warning to France in 1884-1885 to right the existing social and economic evils or be prepared to accept the inevitable consequences. Only Souvarine's philosophy was forceful enough to motivate this frightening and ominous act; only the symbolism of Souvarine's deed prevents the book from closing on an entirely pessimistic note for in the act there is sounded a promise of both vengeance and hope[43].

Est-ce cet acte symbolique de Souvarine dans *Germinal* qui donne un « petit espoir » à Ba Jin? C'est fort probable. Comme Ba Jin n'explicite pas son « petit espoir », on ne peut que l'imaginer. C'est sans doute la raison pour laquelle il lit ardemment les romans de Zola. « Le cœur de Zola devant les prolétaires, c'est la pitié que lui inspire la misère des

---

[41] Zola, *Ébauche* de *Germinal*, cité par Fu Xianjun, « Rousseau, Zola, Ba Jin: confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris 4: thèse, 1990, p. 308

[42] *Germinal,* p.126

[43] Zakarian, Richard H., *Zola' s Germinal: a study of its primary sources,* Genève: Librairie Droz, 1977, p. 162

esclaves »[44]. Cette sympathie rejoint tout naturellement la nature de Ba Jin qui manifeste beaucoup de pitié envers les socialement faibles.

La sympathie que Ba Jin éprouve pour le socialisme de Zola soulève certainement son enthousiasme, et l'anarchisme de Ba Jin se fait bien sentir dès ses premières oeuvres.

> Anarchiste, Ba Jin n'avait eu aucune difficulté à accepter le sujet de Zola et même, en réalité, son idéologie était beaucoup plus véhémente et plus claire que celle de Zola. Il était avant tout un propagandiste de la théorie de la lutte de classe, qu'il avait évidemment puisée chez les théoriciens anarchistes tels que Bakounine, Kropotkine et Proudhon, mais qui était formée, comportée, mariée dans l'atmosphère d'oppression de l'homme par l'homme dont il était lui-même enveloppé. Pour ce qui est de la question des classes et de leur lutte, Ba Jin divise la société humaine en deux parties: les maîtres d'un côté et les esclaves de l'autre. Le conflit des deux parties existe depuis toujours[45].

Selon Ba Jin, c'est la lutte des classes qui est à l'origine des mouvements sociaux et de leur progrès puisqu'elle consiste, au fond, en une opposition d'intérêts. Les ouvriers créent les biens par leur travail, mais les capitalistes s'en emparent et les gardent pour eux seuls. Donc, pour protéger leurs propres intérêts, les travailleurs ne peuvent faire autrement que de choisir la voie de la révolution sociale. Pour lui, la révolution des travailleurs dans la société capitaliste est inévitable. Sur ce point, il est non seulement l'héritier des précurseurs anarchistes, mais déjà proche du socialisme marxiste. La grève est pour lui une façon de lutter, en vue de réaliser son rêve. Comme son précurseur Kropotkine, Ba Jin met l'accent non seulement sur la destruction de l'ordre actuel de l'Etat par la révolution, mais surtout sur le développement que connaîtra la production, lorsque les travailleurs se seront organisés après la révolution. Il est convaincu que la

---

[44] Vial, André, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p.45
[45] Fu, Xianjun, « Rousseau, Zola, Ba Jin : confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris 3: 1990, p. 296

grève est donc à la fois une sorte de formation à l'action révolutionnaire et organisée. Par conséquent, la vie misérable des mineurs exploités par les capitalistes, l'injustice sociale, la lutte ensanglantée, le socialisme pour la transformation de la société, la cruauté des capitalistes, l'image du prolétariat, voilà autant de thèmes de *Germinal* de Zola qui répondent au besoin de son idéologie. Mais il faut faire une distinction idéologique entre Zola et Ba Jin. Zola est un écrivain bourgeois qui brandit la menace sociale de la lutte des classes.

> L'attitude critique de Zola vis-à-vis du socialisme est suffisamment connue. Les personnages qui, dans les *Rougon-Macquart*, représentent le socialisme : Silvère, Florent, Étienne, pour ne nommer que les plus importants, sont caractérisés comme des énervés. Leurs idées ne sont pas enracinées dans la réalité concrète, tellement chère aux naturalistes, elles se perdent dans un avenir lointain et utopique[46].

De plus, le personnage de Souvarine dans *Germinal* est fortement négatif et présenté comme un châtiment idéologique. Au contraire, Ba Jin est un vrai révolutionnaire qui pense à lancer une transformation sociale par la lutte. Les intellectuels révolutionnaires dans ses premières œuvres se présentent comme des héros, plutôt que comme des lâches. En ce sens, Zola est un sceptique tandis que Ba Jin est un révolutionnaire déterminé.

3, L'homme et la société dans les univers romanesques de Zola et de Ba Jin :

Chez Zola comme chez Ba Jin, l'homme est « le grand thème, l'unique thème »[47] qui devient révélateur de la société et le lieu d'une enquête sur elle. Leurs univers « devi[ennent] donc ceux d'une interrogation sur le degré d'intégration de l'individu dans

[46] Burren, Maaren Van, « Zola et les tempéraments », *Poétique*, 471-482, p. 159
[47] Chevrel, Yves, *Le Naturalisme*, Paris : PUF, 1982 p.100

la société: Comment celle-ci fonctionne-t-elle ? Dans quelle mesure leur permet-elle de vivre ? Dans quelle mesure façonne-t-elle les individus qui y vivent ? Comment les accepte-t-elle, les rejette-t-elle, les transforme-t-elle ? Quelles sont les normes d'une voie sociale ? Quelles sont les normes d'une vie sociale ? Autant de questions qui sont sous-jacentes »[48] à leur oeuvre.

Chez Zola, l'homme se définit par rapport à la société à partir d'un déterminisme pathologique et mécanique.

> L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société. Pour le physiologiste, le milieu extérieur et le milieu intérieur sont purement chimiques et physiques, ce qui lui permet d'en trouver les lois aisément. Nous n'en sommes pas à pouvoir prouver que le milieu social n'est, lui aussi, que chimique et physique. Il l'est à coup sûr, ou plutôt il est le produit variable physique d'un groupe d'être vivants, qui, eux, sont absolument soumis aux lois physiques et chimiques qui régissent aussi bien les corps vivants que les corps bruts. Dès lors, nous verrons qu'on peut agir sur le milieu social, en agissant sur les phénomènes dont on se sera rendu maître chez l'homme[49].

Pour étudier les conditions sociales qui régissent l'homme comme produit d'un déterminisme pathologique et mécanique, Zola lance, par ses œuvres littéraires, un processus d'enquête d'un système social pour révéler ses rouages et ses règles de fonctionnement. « [Que] se passe-t-il quand le mécanisme se détraque ou se bloque ? Quelles sont les causes qui produisent ces écarts, ou, plus simplement, quels sont les facteurs qui permettent le mieux d'attirer l'attention sur eux ? ... L'écrivain naturaliste est constamment tenté d'enrayer la machine »[50]. C'est ainsi que l'homme se caractérise grandement par une obsession de l'échec. Comme lieu d'enquête, il s'oppose à la société

---

[48] loc.cita., p.100
[49] Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental, O.C.,* X, p. 1184
[50] Chevrel, Yves, *Le Naturalisme*, Paris : PUF, 1982, p. 135

et c'est dans ce conflit que Zola dévoile la signification et le sens de l'homme. Pour montrer une opposition nette entre l'homme et la société dans une opposition entre intégration et refus, l'écrivain français pousse son imaginaire à un symbolisme frappant et transforme l'homme en un être charnel et animal, soit par ses failles sur le plan de la pathologie, soit par son écart des normes ayant cours à son époque. Aussi révèle-t-il le dysfonctionnement social, surtout par ses analyses des marginaux tels que le criminel et la prostituée. Cette démonstration provient du scientisme qui veut distinguer le normal et le pathologique. De cette façon, la pathologie devient une pathologie sociale destinée à dévoiler l'homme en opposition à la société. En analysant l'homme en termes de pathologie sociale, il expose le mal qui détermine, en retour, l'homme dans tous ses aspects.

Contrairement à Zola, l'homme de Ba Jin ne se définit par rapport au dysfonctionnement de la société, que sur le plan de la morale et de l'injustice. Il attribue le malheur de l'homme au système social plutôt qu'à l'individu. En ce qui concerne *Famille*, il déclare : « Ce que je hais, c'est le système, plutôt que l'individu »[51]. Il voit que tout le malheur et tous les crimes sont causés par un système fondé sur l'inégalité. Le mal est le produit d'un mauvais système. Dans *Famille,* Ba Jin oppose les jeunes (qui luttent pour la dignité humaine) aux vieux symbolisés surtout par le Maître Gao, porte-parole de la tradition millénaire qui refoule l'individualisme. Défenseur de ce système, il domine le grand jardin de sa famille, tout comme il exerce sa suprématie autoritaire sur le destin des autres. En imposant sa volonté, il arrange le mariage de ses petits-fils, interdit aux jeunes

[51] Ba Jin, « A propos de *Famille*» (谈'家'), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 1, p. 443. Le texte en chinois : " 我所憎恨的不是个人，而是制度。"

de participer aux activités d'étudiants et donne ses servantes Chant de Phénix et Petite Gracieuse comme concubines à son ami âgé de plus de 60 ans. Par contre, face à cette société cruelle et inhumaine, les jeunes se battent pour leur liberté et leur indépendance, et leurs aventures se soldent souvent par une tragédie et même par la mort : le second petit-fils refuse d'obéir à son grand-père et d'épouser une femme qu'il n'aime pas ; il choisit lui-même son amour ;Chant de Phénix, une jeune servante, se révolte contre la puissance du Maître Gao et se suicide ; Eveil de l'Intelligence, surtout, se transforme en un symbole de rébellion contre la dictature de son grand-père. Ce faisant, l'univers romanesque de *Famille* devient à la fois une interrogation sur le degré d'intégration de l'individu dans la société et sur le pouvoir de transformation de celui-ci : les nouvelles pensées du Mouvement du 4 mai métamorphosent les jeunes générations et leur ouvrent une nouvelle voie vers la vie. La société symbolisée par le Maître Gao est vouée à l'agonie. Les jeunes rejettent l'autorité sociale et embrassent une société individualiste qui leur permettra d'acquérir une existence à l'échelle humaine. Chez Ba Jin, l'homme n'est pas seulement l'objectif de son univers romanesque, il en est aussi le sujet éternel. Il encadre le destin humain dans toutes les complexités et les vicissitudes sociales. Qu'est ce qu'est l'Homme ? Quelle est sa valeur ? Quelle est la signification du monde ? Quelles relations doivent s'établir entre eux ? Comment le rendre meilleur ?...Ce sont toutes les questions dont Ba Jin traite dans ses romans. La société opprime, tue et détruit l'humanité, tandis que l'homme s'insurge contre cette iniquité. Sympathiser avec les faibles, donner le bonheur et le rire à tous, mais surtout aux défavorisés, voilà les objectifs et les ressources inépuisables de sa création littéraire.

Dans les univers romanesques de Zola et de Ba Jin, on trouve des personnages qui appartiennent à différentes couches de la société. Chaque classe sociale possède sa propre incarnation avec son destin et son rôle social. Pour sa part, dès 1868, dans ses notes générales préparatoires aux *Rougon-Macquart*, Zola divise l'humanité en cinq catégories : le peuple, les commerçants, la bourgeoisie et le grand monde, et « un monde à part », où se rangent la putain, le meurtrier, le prêtre et l'artiste. Les sciences doivent être représentées quelque part –souvent, comme la voix générale de l'œuvre. Ce schéma, « qui dessine les grandes lignes d'une ethnographie de la société moderne a été respecté »,[52] affirme Mitterrand. Ainsi chaque couche sociale est-elle mise en scène dans les *Rougon-Macquart*. Ces catégories occupent une place prédominante dans certains romans : le peuple dans *L'Assommoir*, la bourgeoisie dans *La Curée,* les commerçants dans *Le Ventre de Paris*, le prêtre dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la science dans *Le Docteur Pascal*. Plus souvent, ils s'enchaînent et s'opposent l'un à l'autre pour peindre une fresque naturelle et historique de la société. L'homme, protagoniste central dans l'univers romanesque de Zola, joue toujours un rôle déterminant pour dévoiler le sens et la signification de son univers romanesque.

De même que chez Zola, on distingue quatre catégories chez Ba Jin : le petit bourgeois intellectuel et révolutionnaire, la grande bourgeoisie féodale, les femmes et le prolétariat. Dans ses premières oeuvres, à travers une série de personnages, il met à jour le destin des petits bourgeois intellectuels, grâce à une analyse psychologique. Les représentations des jeunes véhiculent sa croyance, surtout en l'anarchisme, pour réaliser la transformation

---

[52] Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris : PUF, 1986, p. 42

rêvée. Ces personnages sacrifient même leur vie pour leur conviction. Soit ils se lancent dans des activités révolutionnaires, soit ils participent à la lutte du prolétariat. À ceux-ci s'ajoutent les bourgeois féodaux qui fonctionnent comme la base du système en place, c'est-à-dire les forces politiques, économiques et culturelles. Ces représentations, sous la plume de Ba Jin, contribuent particulièrement à la littérature moderne. Lui-même vient d'une grande famille féodale et il connaît par cœur ces bourgeois féodaux. En les incarnant, il dénonce leur totalitarisme, leur hypocrisie et leurs défauts, mais il leur voue également une certaine sympathie en tant que victimes de la société établie. Parmi ces catégories, le peuple (y compris les petits intellectuels comme Wang Wenxuan dans *La Nuit glacée*) et surtout les femmes, occupe une place essentielle, et se distingue de l'ensemble de ses œuvres axées sur les défavorisés. Ba Jin montre à la fois leur misère et leur belle âme. La représentation des femmes, suscite tout particulièrement une émotion profonde chez le lecteur chinois[53].

Chez Zola, l'homme, faisceau d'images devient un lieu symbolique caractérisé par une animalité qui renvoie au mythe. L'auteur transforme surtout le bas peuple, les ouvriers, les mineurs et les marginaux en bêtes, afin d'exprimer sa propre vision sociale.

> Il est la traduction en images de la réalité, il fait apparaître l'être véritable de chaque individu, il est un moyen expressif de dévoiler la vérité de façon saisissante. Moyen qui peut être apprécié aussi bien par les intellectuels que par le peuple pour lequel les images animales sont bien plus « parlantes » que des raisonnements[54].

---

[53] Nous traiterons cette problématique plus loin dans notre travail. Voir les pages entre 260 et 271, entre 282 et 301ainsi qu'entre 307 et 331.

[54] Seassau, Claude, *Émile Zola et le réalisme symbolique*, Paris : Librairie José Corti, 1989, p. 53

Avec Zola, le peuple est métaphoriquement plus animal que la bourgeoisie ; « Par opposition, les bourgeois ne font jamais l'objet de métaphore animale, au contraire, Zola les montre sous un jour avantageux »[55].

> Ce clivage peut être interprété de deux façons. Soit Zola véhicule le préjugé bourgeois selon lequel le peuple est un être vil et laid plus proche de l'animal que de l'homme. Soit Zola veut montrer la misère du peuple de façon saisissante. Les deux hypothèses sont acceptables ; il est certain que Zola voit le peuple en bourgeois, mais il est indubitable qu'il prend sa défense et qu'il ne veut faire que mieux éclater ses passions, sa violence, ses fatalités et la misère qui est son sort en le transfigurant en animal. En d'autres termes, il faut bien distinguer les clichés que Zola peut mêler aux images personnelles qui tendent à montrer la condition réelle de tout un peuple[56].

Par contre, chez Ba Jin, comme nous l'avons déjà mentionné, l'homme est représenté principalement par sa morale et ses sentiments. L'univers romanesque de Ba Jin est une mimésis vivante de la réalité sociale de son temps. L'auteur voit que l'homme est la chose la plus belle du monde et c'est pourquoi il représente en général la bonté et la beauté du peuple. Il sympathise avec les ouvriers, les paysans, les citadins pauvres, les petits intellectuels et, surtout, les personnages des classes inférieures sont rarement des sujets de critique. Sa pensée humanitaire est directement influencée par l'individualisme, la démocratie et l'anarchisme occidentaux. Ba Jin apprend « le droit céleste »[57] de Rousseau, et accepte également la théorie de l'entraide de Kropotkine. Enfant du Mouvement du 4 mai, il poursuit l'esprit de ce mouvement lancé par les précurseurs intellectuels, par exemple Chen Duxiu, Lu Xun, Hu Shi entre autres. Ce faisant, il est convaincu que, pour réaliser son idéal d'amour universel, il faut démarrer une réforme

---

[55] Ibid., p. 55
[56] Ibid., p.56
[57] Ba Jin, tiré de *Études sur les pensées esthétiques de Ba Jin* (巴金美学思想论稿) de Tan Luofei et Tan Xingguo, Chengdu : Maison d'édition de l'Université de Sichuan, 1991, p 160. Le texte en chinois : "天赋人权"。

sociale visant à établir une société dans laquelle tout homme peut se développer selon sa volonté. « Je ne connais une chose et crois en elle, c'est moi-même »[58], déclare-t-il. « Je suis libre. Je me suis débarrassé de toute l'ombre du passé et je suis libre. Je comprends complètement, pour la première fois, que je suis un homme. Je commence à m'efforcer à vivre comme un être humain »[59]. « Je suis un homme», crie-t-il. «Je marche vers un nouveau monde, d'un pas ferme, comme un homme vrai »[60]. À ses yeux, les hommes doivent être égaux, ne pas subir de discrimination basée sur leur richesse, leur pauvreté ou leur rang social. Tous les systèmes qui préconisent l'oppression et l'exploitation sont fondés sur l'iniquité. Il affirme que l'homme n'appartient qu'à lui-même.

Sans aucun doute, l'homme et la société constituent le centre des univers romanesques de Zola et de Ba Jin. L'opposition entre ces deux éléments se présente comme le sujet constant de toute leur exploration littéraire. Malgré la différence de leurs méthodes de représentation, le même humanisme unit fermement ces deux écrivains, car tous les deux veulent dénoncer le mal et aspirer au meilleur pour l'humanité. En révélant le dysfonctionnement social et la fatalité de l'homme, ils crient pour l'humanité et pour « inventer le vaste champ des réalités humaines »[61].

4, La fonction de la littérature selon Zola et Ba Jin

---

[58] Ibid., p.157-158. Le texte en chinois : "我认识一个东西，相信着一个东西---我自己 "。
[59] Ibid., p.157-158. Le texte en chinois : "我自由了。我摆脱了一切过去的阴影而自由了。我第一次完全明白我是一个人。我开始努力象一个人的样子而活着。"
[60] Ibid., pp.157-158. Le texte en chinois : "我是一个人。我象一个人的样子用坚定的脚步走向人的新天地去。"
[61] Zola, « Deux définitions du roman », *Deux définitions du romans*, *O.C.*, X , p.281

Quelles sont les fonctions de la littérature et quelles responsabilités un écrivain doit-il assumer ? Ce sont là les préoccupations majeures de l'esthétique de Zola et de Ba Jin. Ecrivains de la société, ils donnent un grand rôle social à la littérature et à la mission de l'écrivain.

A leurs yeux, la littérature doit s'arrimer fermement à l'époque dont elle est issue. Refusant tous les deux le principe de l'art pour l'art, ils lient intimement la littérature à l'époque. Nous avons déjà illustré les fonctions de l'époque chez Zola et Mao Dun. Il en va de même pour Ba Jin. Ici, les trois écrivains se rencontrent. Pour sa part, Ba Jin considère la société chinoise comme le plus grand mentor de sa littérature. Tous ses romans reflètent la réalité de son époque. Ils s'y enracinent et y puisent les thèmes et l'inspiration. Le combat de l'auteur contre le vieux système de la famille dans *La Trilogie du torrent* reprend un des aspects importants du Mouvement du 4 mai. Ses personnages anarchistes font écho à la diffusion de la pensée occidentale en Chine. Tout comme celles de Zola et de Mao Dun, les œuvres de Ba Jin peignent une fresque historique de l'histoire chinoise moderne.

De plus, chez ces trois auteurs, la littérature est employée à des fins utilitaires. Nous avons déjà exposé la pensée de Zola et de Mao Dun à ce sujet. Par rapport à la fois aux rôles d'enquêteur de la littérature et d'expérimentateur que Zola attribue aux analyses rationnelles à l'appui de la science sociale, la littérature chez Ba Jin fonctionne comme une lanterne rouge qui amène ses lecteurs à aspirer à un meilleur avenir. « Je n'oublie jamais les paroles de Gorki : presque tout le monde reconnaît que la littérature existe pour

rendre l'homme meilleur »[62], écrit-il, et il ajoute que la littérature sert à chasser le mal, donner espoir, apporter courage et force ainsi que faire éclater la lumière. Il est persuadé que la littérature a pour but d'unir les êtres humains. Il accepte la théorie littéraire de Tolstoï : « Les œuvres ont une vraie valeur si elles servent à unifier les sentiments communs et à balayer les obstacles entre eux. Les artistes sont de vrais artistes s'ils consacrent leur vie à leur conviction »[63]. À ses yeux, tout ce qui sert à unir les êtres humains est bon et beau ; tout ce qui vise à les séparer est mauvais et laid. Cette conception consiste à former l'âme humaine et créer un paradis. Il s'oppose, tout comme Zola et Mao Dun, à la théorie de « l'art pour l'art » et à la technique pour la technique. Souvent, soit il insère un personnage fonctionnel pour symboliser un idéal, soit il dramatise un moment de l'intrigue pour donner espoir à la vie, soit il exprime des sentiments romantiques par l'intermédiaire du narrateur pour ébaucher un avenir meilleur. Ba Jin attaque férocement le mal de la société et nourrit même l'espoir de révolutionner celle-ci. Mais, tout comme Mao Dun, en montrant la noirceur sociale, il essaie de donner une vision optimiste de l'avenir. À ce propos, les deux écrivains chinois s'écartent de Zola.

Comme nous l'avons déjà dit, l'homme se présente comme une thématique centrale de la littérature de Zola et de Ba Jin[64]. A la différence de l'écrivain français qui attribue le mal à la nature humaine, Ba Jin trouve que les faiblesses humaines, même les crimes, sont

---

[62] Ba Jin, « Préface de *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), 1995, p. 4. Le texte en chinois : " 我永远不会忘记高尔基的名言：'一般人都承认文学得目的是要使人变得更好。"

[63] Ba Jin, « A propos du *Mineur de Silice* », *Recherches et souvenirs* (探索与回忆), Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, p. 232. Le texte en chinois : "只有沟通人类的同感，去除人类的隔膜的作品才是真有价值得作品，只有为了坚定的信仰而牺牲一切的才是真有价值的艺术家。"

[64] Voir les pages entre 149-156 du présent travail.

causées par l'inégalité sociale. C'est en attaquant la société que la littérature donne une direction et un espoir à l'homme. Ici, Ba Jin se différencie non seulement de Zola, mais aussi de Mao Dun selon lequel l'avenir s'acquiert par l'anéantissement de la bourgeoisie. Au lieu de dénoncer uniquement l'injustice sociale, Ba Jin insiste sur l'idée que la littérature consiste à essuyer les larmes du monde et à faire rire le lecteur. « Vous rapprochez les hommes les uns des autres et les amenez à se comprendre. Vous êtes ceux qui apportent du charbon aux gens qui tremblent de froid au cœur de l'hiver et ceux qui consolent les gens perdus dans un chagrin »[65], écrit-il. Il voit que l'essence de la littérature a pour objectif de fouiller l'âme. Exprimer celle-ci et refléter l'époque s'enchâssent en vue d'accéder à un avenir. La littérature s'emploie à éveiller les égarés, à consoler les solitaires, à donner espoir aux désespérés. Elle aide à éduquer les lecteurs mais les fonctions éducatives doivent s'exercer de façon souterraine. C'est en jetant un pont entre les âmes qu'elle peut s'approvisionner de valeurs éternelles.

Chez Zola, la littérature joue un rôle d'investigation. L'aspect créateur de la fonction investigatrice de la littérature commence donc là où s'arrêtent les certitudes de la science. Selon lui, la littérature est un processus d'exploration exercé par l'écrivain pour obtenir la vérité.

> Se plongeant dans l'épaisseur de la réalité, fournissant des faits d'observation, des documents humains, l'écrivain fait éclater le schéma abstrait des lois scientifiques. Et puis, il doit essayer d'ajuster l'ensemble des faits enregistrés à la structure classifiée, dégager le déterminisme et les traits typiques pour arriver à la vérité générale cachée sous les apparences de la réalité particulière. [...] La tâche de l'écrivain « expérimentateur » consisterait ainsi en une constante recherche, à

[65] Ba Jin, « Moi et la littérature » (我与文学), dans *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), p. 727-728. Le texte en chinois : "你们把人们的心拉拢了，让人们互相了解。你们就是在寒天送炭，自痛苦中送安危的人。"

> travers et au-delà de ce qui est réel, périssable et particulier, de ce qui est vrai, éternel et général, impliqué par la loi[66].

Ainsi la recherche de la vérité humaine ne dispense-t-elle donc nullement l'écrivain de tenir compte de la réalité contemporaine. Pour remplir sa haute mission sociale, l'écrivain doit s'efforcer de pénétrer les tendances les plus profondes du siècle.

Par ailleurs, Ba Jin considère la littérature comme une arme pour transformer le système social. A ce propos, à la différence de Zola, Mao Dun et Ba Jin se rencontrent.

> Depuis que j'ai pris la plume, je ne cesse jamais de combattre mes ennemis. Qui sont-ils? Toutes les conceptions traditionnelles corrompues et tous les systèmes inégaux qui obstruent l'évolution sociale et le développement de l'humanité, ainsi que toutes les forces qui détruisent l'amour. Tels sont là mes plus grands ennemis. Je les combats d'un bout à l'autre comme un soldat qui tient ferme sur sa position, je n'ai jamais cédé de terrain.[67]

Il avoue toujours qu'il n'écrit pas pour être un écrivain. « Je me sers de ma plume comme d'une arme pour lutter contre la société et les systèmes corrompus. Si ce n'était pas pour les combattre, jamais je n'écrirais de romans »[68], écrit-il. C'est avec cette conviction que dans *Famille,* il fait appel aux jeunes, exprime ses sympathies envers d'innombrables victimes et lance une accusation au système décadent. Il accentue même excessivement les fins utilitaires de la littérature pour transformer la société. En tout cas, il n'est pas le seul à les souligner indéfiniment, car il en va de même pour Mao Dun, tout comme nous

---

[66] Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental, O.C.,* X , p.1211

[67] Ba Jin, « 50 ans de vie littéraire » (文学生活 50 年), dans *Recherches et souvenirs* (探索于回忆), Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, p.28. Le texte en chinois : " 自从我执笔以来就没有停止过对我的敌人的进攻。我的敌人是什么？一切旧的传统观念，一切阻止社会进化和人性发展的不合理制度，一切摧残爱的势力，它们都是我的最大的敌人。我始终守住我的营垒，并没有作出妥协。"

[68] Ba Jin, « A propos de l'*Automne* » (谈'秋'), *Oeuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 14, p. 358. Le texte en chinois : " 我一直把我的笔当作攻击旧社会、旧制度的武器来使用。倘使不是为了向不合理的制度进攻，我绝不会写小说。"

l'avons déjà indiqué. Et cette caractéristique est la plus importante de la littérature chinoise moderne. La littérature a certainement une fonction sociale par son influence sur le lecteur, et Zola ne le nie pas non plus. Toutefois, les écrivains chinois accentue trop ce rôle pendant les 80 premières années du XX^{e} siècle. Cependant, on ne peut pas trop accuser ceux-ci, compte tenu de ce moment de l'histoire chinoise où la Chine s'engouffrait dans une crise politique et économique, risquait de perdre son identité nationale à cause de l'invasion des puissances impérialistes et des défauts du système social. Donc, pour des écrivains politiques comme Mao Dun et Ba Jin, la littérature n'est jamais simplement un objet d'art ; tout au contraire, elle est une façon de vivre de même qu'un instrument pour atteindre leur idéal. La différence entre Mao Dun et Ba Jin, c'est que la littérature fait de ce dernier un combattant solidaire tandis qu'elle transforme le premier en un symbole de la Littérature du Prolétariat[69].

Zola et Ba Jin affectionnent tous deux le statut d'écrivain pour révéler l'homme et la société. Toutefois, ils se rencontrent et s'écartent l'un de l'autre. Pour eux, la littérature est liée de façon intime à la personnalité de l'écrivain. Comme en témoigne la fameuse définition de l'art de Zola : « L'œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Zola professe néanmoins l'impersonnalité de l'écriture et selon lui, « l'intervention passionnée ou attendrie de l'auteur brise la netteté des lignes, en

[69] Le 11 avril 1981, une cérémonie à la mémoire de Mao Dun est organisée avec la participation de presque tous les membres du bureau politique du Comité central du Parti communiste chinois. Elle était présidée par Deng Xiaoping et une oraison funèbre a été prononcée par Hu Yaobang (胡耀邦), secrétaire général du Parti. Dans son discours, Hu le glorifie en tant que « grand écrivain révolutionnaire et soldat de la culture du prolétariat » (一位伟大的革命文学家和无产阶级文化战士). Lire *Recueils des études sur Mao Dun* (茅盾研究资料)(中) éd. par Sun Zhongtian et Za Guohua, Bejing : vol. 1, Maison d'édition de l'Académie de sciences sociales, 1981, pp. 9-12

introduisant un élément étranger »[70]. Cette argumentation semble aller totalement à l'encontre de la passion ardente exprimée dans les romans de Ba Jin. La passion de l'écrivain chinois joue le rôle de moteur de son écriture. À propos de son premier roman, *Destruction*, il rappelle :

> J'avais des sentiments à exalter, de l'amour et de la haine à exprimer, et j'en serais mort si je n'avais pu prendre la plume. J'écrivais sur un cahier d'exercices, pour laisser libre cours à mes sentiments, à mon amour et à ma haine. Chaque soir, m'engouffrant dans une solitude, j'ouvrais le cahier et écrivais, tout en écoutant les cloches de Notre-Dame de Paris. Je continuais jusqu'à épuisement et je m'arrêtais pour me coucher. [71]

Ba Jin trouve que la littérature sert à exprimer son amour, sa haine, son espoir et ses chagrins personnels. Quelquefois, ses excès de passion personnelle, surtout dans ses premiers romans, vont tout à fait à l'encontre de l'esthétique de Zola qui professe l'impersonnalité de la littérature naturaliste. Aussi, les deux écrivains semblent complètement incompatibles sur ce point. Mais, en fait, cet écrivain français n'élimine jamais le rôle du tempérament. Dans un compte rendu d'un roman de Gaston Lavalley Aurélien, il aborde le problème de la personnalité :

> Je voudrais, dans ma curiosité d'artiste, lire un roman ainsi conçu : une étude pure…écrite sans parti pris par un écrivain insoucieux de conclure… Mais il est difficile au romancier d'interroger à froid l'âme qu'il étudie : il ne peut toujours se défendre de pitié à la vue des plaies qu'il découvre; il lui prend des envies de guérir, un besoin de rendre meilleur, qui lui font oublier l'égoïsme curieux de l'artiste pour la tendresse rude du moraliste[72].

---

[70]Zola, «Le naturalisme au théâtre», *Le Roman expérimental*, *O.C*, X, p. 1241

[71] Ba Jin, « Les fonctions de la littérature » (文学的作用), dans *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, 527. Le texte en chinois : "我有感情必须发泄，有爱憎必须倾吐，否则我这颗年轻的心就会枯死。所以我拿起笔，在一个练习本上写下一些东西来发泄我的感情，倾吐我的爱憎。每天晚上我感到寂寞时，就摊开练习本，一面听巴黎圣母院的钟声，一面挥笔，一直写到我觉得脑筋迟钝，才上床睡去。"

[72] Zola, « Bibliographie », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, *O.C*, X, p. 315

Ces réflexions montrent bien que Zola est en contradiction avec sa propre théorie de l'impersonnalité, qui n'est en fait que relative, tout comme la passion de Ba Jin fondée sur la réalité sociale de la Chine. Pour Zola et Ba Jin, le tempérament et la passion sont les deux côtés d'une même médaille. La seule différence entre ces deux écrivains reste le degré dans la méthode de représentation de la réalité.

5, La vision tragique de Zola et de Ba Jin :

On accuse souvent le naturalisme de Zola de pessimisme, et en Chine, Ba Jin a été aussi taxé de pessimiste dans ses romans. Il est en outre intéressant de noter que la critique principale de Ba Jin contre Zola porte justement sur l'excessivité de ses pensées sombres. Pour Ba Jin, Zola ne donne que peu d'espoir dans *Germinal.* Quant à Mao Dun, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent, il accuse encore plus fortement le pessimisme de Zola. Celui-ci est indéniable dans les *Rougon-Macquart*, qui se caractérise par une extrême obsession de la mort et de l'échec.

> Chaque roman le donne et chaque roman le reprend. C'est la lumière générale: Etienne échoue dans son amour et dans sa conviction de transformer le monde; Gervaise glisse à la misère; Claude se pend et le Dr. Pascal mourra quelques instants avant le retour de Clotilde. La même condition toujours: une sorte d'impossibilité qui ronge et qui détruit; une façon d'être insidieuse qui diffuse autour dans tout ce qu'elle approche. Le pessimisme est moins le jour sous lequel apparaît chaque fragment de l'œuvre que la sorte d'esprit qui en ruine inéluctablement l'essor. Une courbe d'échec que chaque trajectoire exprime et que chaque récit décrit à sa façon.[73]

L'univers romanesque de Ba Jin n'est pas non plus dépourvu de morts. Tout comme chez Zola, presque chacun des ses romans contient son lot de disparitions, comme Du Daxin

---

[73] Lattre, A. de, *Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence*, Paris : PUF, 1975, p.191

dans *Une Nouvelle vie*, Chant de phénix et le Prunier des frimas dans *Famille* et Wang Wenxuan dans *La Nuit glacée*. Comme dans celles de son maître, l'atmosphère de la plupart des œuvres de Ba Jin est lourde et dépressive. Le premier chapitre de son premier roman est intitulé « Les gémissements d'une âme dans une obscurité sans fin »[74], Ba Jin se voit comme celui qui crie dans la nuit, puisque chaque œuvre se mêle de ses larmes et de son sang et elle lui remémore un souvenir douloureux. Ses personnages comme ceux de Zola connaissent tous de grandes douleurs et de grands traumatismes. Du Daxin et Zhang Weiqun se demandent dans *Une Nouvelle vie* : « Quand la révolution arrivera-t-elle ? [...] Je ne peux plus supporter les douleurs »[75]. Mme Yao dans *Le Jardin du repos* se demande : « jusqu'à quand cette douleur va-t-elle continuer ? »[76]. Les héros de ses premières œuvres se caractérisent surtout par leur sacrifice pour leur croyance, comme dans *Une Nouvelle vie*, *Le Soleil mourant*, *La Trilogie de l'amour* et *Le Rêve de la mer*. Soit ils sacrifient leur vie pour leur idéal, soit ils se débattent pour réaliser leur rêve.

Sous la plume de Ba Jin et de Zola, les personnages vivent des hallucinations qui leur apportent la terreur, la douleur, le cri et la tension, et sous ces pressions, leur état psychologique dégénère jusqu'à la folie. Ils luttent pour survivre, mais sont souvent voués à l'échec, comme Étienne dans *Germinal*, Gervaise dans *L'Assommoir* et Nana dans *Nana*. Pour sa part, Ba Jin décrit minutieusement les cris de ses personnages avant

---

[74] Ba Jin, *Destruction* (灭亡), dans *Œuvre complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 4, Beijing 北京, : Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, p. 9. Le texte en chinois : "无边黑暗中一个灵魂的呻吟"。 Cette traduction est de Pino Angel et Rabat Isabelle, Paris, Bleu de Chine, 1995, pp. 13

[75] Ba Jin, *Une Nouvelle vie* (新生), dans *Œuvre complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 4, Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, p. 184. Le texte en chinois : " 革命什么时候才来.....我实在不能忍受了 。"

[76] Ba Jin, *Le Jardin du repos* (憩园), dans *Œuvre complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 3, Beijing : Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, p. 65. Le texte en chinois : "这种痛苦还要持续多久。"

leur décès afin de dramatiser la dénonciation de l'injustice. Chant de phénix donne, dans *Famille*, un long monologue, inexprimable de son vivant. Ailleurs, l'auteur décrit la physionomie du cadavre de Prunier des frimas et la lutte de Wang Wenxuan avant son décès révélateur. Ces deux personnages ouvrent tous la bouche, et « semble[nt] vouloir dire quelque chose, mais ne peu[vent] rien prononcer »[77]. Ils crient toute leur vie, jusqu'au dernier moment. Sous la plume de Ba Jin, le destin des personnages s'imprègne de couleur tragique et c'est tout particulièrement la fatalité de celui des femmes qui est la plus douloureuse. Ainsi ceux de Chant de phénix et de Double jade sont-ils plus cruels que les destins d'Éveil de l'intelligence et d'Éveil du Nouveau. Les personnages se débattent entre le désir d'acquérir leur individualité et l'oppression des autorités traditionnelles.

Pour Zola, ses mondes romanesques ne projettent aucun espoir et sont renfermés sur eux-mêmes, donc, tout est vide.

> On peut imaginer tout ce que l'on voudra : c'est sur le même mur que viennent se briser nos illusions, nos rêves, nos désirs. Non pas une sorte d'obstacle en face : une dérision de l'intérieur. Et rien pour nous absoudre : pas de visage et pas d'attente au bout de notre attente. Le silence et la nuit comme une chape immense où les cris sont noyés : c'est dans son trou de terre que Catherine dormira dans son dernier sommeil et son premier baiser; et c'est froide, raidie, que l'on découvrira Gervaise, morte sous l'escalier. Il n'y a pas d'issue. [78]

De cette façon, Zola expose toute la cruauté de la réalité; celle-ci est tellement puissante et pessimiste que finalement lui-même se sent fatigué de cette tragédie interminable.

---

[77] Ba Jin, *Famille*, traduit par Li Tche-hous et Jacqueline Alicais, Paris : Flammarion, 1979, Collection Livre de poche, Flammarion/Eibel, p. 292. C'est à ce texte que nous renvoyons dans la suite du présent travail.

[78] Lattre, A. de, *Le réalisme de Zola : archéologie d'une intelligence*, Paris : *PUF*, 1975, p.192

Nous pouvons imaginer avec quelle passion et quelle ardeur, Ba Jin s'adonne aux œuvres de Zola, puisque ses premières œuvres, elles aussi, sont gouvernées par une tragédie sans fin. La même vision tragique relie Zola à Ba Jin quand ils dévoilent les failles et le mal sociaux. Mais, contrairement à Zola, en parsemant ses romans de morts, Ba Jin soulève la sympathie et la colère des lecteurs, en vue de dénoncer la société corrompue.

Les visions tragiques de Zola et de Ba Jin sont intimement ancrées dans une réalité sociale. Comme le dit Chevrel, les écrivains naturalistes décrivent la vie tragique telle qu'elle est. « Il faut reconnaître aux naturalistes la logique de leurs positions ; tout sujet peut et doit être traité cruellement, parce que la matière que traite l'écrivain naturaliste est elle-même, pour qui sait regarder, un spectacle brutal, cynique, cruel »[79]. « Car c'est bien de vision du monde, en fin du compte, qu'il s'agit. [...] Le tragique n'est plus limité à un genre ou à une catégorie d'êtres : il est partout [...] et nulle part. Leur vision tragique, c'est celle de la vie et celle de tous les jours »[80]. Par le tragique, Zola s'interroge fondamentalement sur la destinée humaine. Chez lui, la vision tragique se dévoile par une analyse cruelle, une analyse qui va « jusqu'au fond du cadavre humain »[81].

> La cruauté du naturalisme ne réside pas, en définitive, dans le traitement pessimiste de tel ou tel thème, même si certains écrivains, par goût ou par tendance personnelle (Maupassant, par exemple), paraissent tentés par un désespoir fondamental : elle est dans la mise en évidence des forces qui animent la société et qui ne sont jamais "neutres", et surtout pas du point de vue moral. Mais cette cruauté est bien d'ordre méthodologique, et non thématique[82].

---

[79] Chevrel, Y., *Le naturalisme,* Paris : PUF, 1982, p. 107
[80] Ibid., p.76
[81] Zola, cité par Yves Chevrel dans *Le naturalisme,* Paris : PUF, 1982, p. 107
[82] Ibid., p.107

Quant à Ba Jin, sa vision tragique est liée à sa personnalité régie par un contexte sociopolitique sombre. Ici, les deux écrivains s'éloignent l'un de l'autre.

> Vous devez laisser le bateau de votre vie naviguer dans la tragédie (Je trouve que la tragédie est la douleur à cause des efforts ardus dans la vie). Mettez en valeur votre vitalité dans la tragédie et accomplissez votre création. À condition que votre bateau n'ait pas été renversé par les accidents, combattez les douleurs et joignez toutes vos forces pour atteindre l'objectif brillant. Jouez un rôle dans de nombreuses tragédies, assumez tous les traumatismes sur votre épaule pour ainsi devenir un soldat des êtres humains[83].

Ba Jin avoue qu'il a une double vie : le jour, il combat, mais la nuit, il est un faible qui crie et désespère, car il ne peut pas être compris par les autres. Les mondes romanesques de Zola et de Ba Jin sont tragiques, puisque la vie est telle qu'elle est. Sur ce point, Ba Jin est un naturaliste, tout comme Zola. Leur vision tragique est bien une vision du monde, de la vie banale de tous les jours.

Est-ce que cette vision aboutit nécessairement au pessimisme ? Quel rôle joue la vision tragique de Zola dans son oeuvre ? On ne cesse jamais d'évoquer le pessimisme de Zola et on l'accuse de laisser le public dégoûté et impuissant.

La vision tragique de Zola est cruelle, mais sa force réside exactement dans cette cruauté. « Le pessimisme de Zola fonctionne comme une conception de la réalité sociale. Cette vision reflète le pessimisme de la fin du siècle et une vision philosophique de la vie. Le

---

[83] Ba Jin, « Préface générale de *La Trilogie de l'amour* » (爱情三部曲'总序), dans *La Création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, p. 67. Le texte original en chinois : " 你应该把你的生命之船驶行在悲剧里(奋斗所受的痛苦，我这样解释悲剧)。在悲剧中振发你的活力，完成你的创造。只要你不为中途所遇的灾变而覆船，则尽量为光明的前途(即目的地)而以此身抵挡一切痛苦，串演无数悲剧，这才算是一个人类的战士。"

pessimisme chez Zola est à la fois l'âme et l'édifice et sa fabrication »[84]. La force des visions tragiques de Zola et de Ba Jin demeure dans l'imagination des lecteurs et, ce faisant, les morts et les malheurs déconstruisent une harmonie qui reste à reconstruire. Quel que soit leur sentiment d'impuissance face à cette vision tragique, les lecteurs sont obligés d'y penser. En finissant la lecture des œuvres de Zola et de Ba Jin, on entre dans un monde de créativité: soit on invente un espoir, soit on imagine une terreur. Tout est entre les mains des lecteurs.

Pour Ba Jin, la vraie tragédie ne comporte pas une vision pessimiste de la vie, en revanche, elle véhicule une accusation contre la société noire et force le lecteur à se lancer dans une poursuite de la lumière. Il voit que la tragédie vise à combattre l'injustice et à exprimer la quête du meilleur de l'écrivain. Elle peut non seulement donner une arme à l'homme, mais aussi l'inciter à rechercher une nouvelle vie. Elle submerge également les lecteurs dans des sentiments qui purifient l'âme humaine et rendent l'homme plus bienveillant et utile aux autres. Donc, la tragédie n'équivaut pas au désespoir. A la différence de Zola, Ba Jin essaie de projeter de l'espoir et de donner des forces pour lutter contre la corruption sociale. La fin de *Famille* illustre cette dimension du sens tragique de Ba Jin. Ayant subi les épreuves d'une série de morts et de malheurs, Eveil de l'Intelligence compte quitter sa famille. Il est déterminé à agir ainsi, en dépit de l'incertitude qui l'attend. Par la description des paysages et le discours libre du narrateur, un espoir germe, malgré l'inquiétude :

> Ils avaient disparu sans laisser de trace ; le passé n'était plus un rêve. Autour de lui s'étendait l'eau transparente vivace des reflets de montagnes, des reflets d'ombres. Quelques bateliers chantaient tout en ramant. Devant tout cela, il

[84] Chevrel, Y., *Le naturalisme,* Paris : PUF, 1982, p. 201

> comprit qu'il se trouvait devant une situation nouvelle. Une sensation inconnue s'empara de lui ; il ne savait plus s'il éprouvait de la joie ou du déchirement. Il avait quitté la maison; c'était la seule certitude. L'eau verte l'emportait loin de sa famille, loin de dix-huit années de contrainte, vers l'inconnu. Cette pensée l'empêchait de ne rien regretter. Il lança un regard rapide derrière lui, murmura un adieu, et se pencha sur l'eau glauque qui roulait vers l'avant[85].

Après la publication de *Famille,* une génération de jeunes lit avec acharnement ce roman et se met dans la vie réelle sur la même voie qu'Eveil de l'Intelligence. Mais n'oublions pas que Ba Jin n'écrit ce roman qu'à l'âge de 28 ans. Avec le temps, sa vision tragique se rapproche de plus en plus de celle de Zola, surtout dans le dernier : *La Nuit glacée*. Celui-ci est une pure tragédie, l'espoir y est à peu près nul et le narrateur reste tout à fait impuissant face à la fatalité de son personnage. Celui-ci assume une autonomie irrésistible et indétournable dans sa voie vers le dénouement tragique. Tout s'oppose au désir des personnages et, à la fin, deux des trois protagonistes sont morts. À cause de cette péroraison, on a accusé Ba Jin d'être trop pessimiste. Certes, il réplique que c'est un roman d'espoir, mais il est indéniable que la cruauté de sa tragédie rencontre bien le pessimisme de Zola : étaler les faits tragiques par des descriptions objectives et psychologiques. Cette vision de Ba Jin est constante si l'on met en rapport ses premières œuvres avec les dernières. « Je ne laissais plus libre cours à mes sentiments sans les contrôler dans mes dernières œuvres. Je décrivais la vie et la laissais expliquer mes pensées et faire allusion à mes sentiments. C'est par là que les lecteurs concluent eux-mêmes »[86], avoue-t-il. Ceci fait bien écho aux propos de Zola : « Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui. Cent fois, s'il le faut,

---

[85] *Famille,* p.352

[86] Ba Jin, *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, p. 306. Le texte en chinois: " 在后期的作品里，我不再让我的感情毫无节制地奔放了。我也不再像从前那样唠叨地讲故事了。我写了一点生活，让那种生活来暗示或者说明我的思想感情，让读者自己去作结论。"

il répète l'expérience devant le public, il l'expliquera, mais il n'aura ni à s'indigner, ni à approuver personnellement : telle est la vérité, tel est le mécanisme des phénomènes »[87]. Avec le temps, Ba Jin accepte-t-il la vision tragique de Zola ? On ne peut que le supposer. Cette influence est sous-jacente. Dans ce sens, Ba Jin est sans aucun doute un disciple fidèle de Zola.

6, Deux représentations objectives de la réalité :
l'importance du tempérament chez Zola et du sentimentalisme chez Ba Jin

Comme nous l'avons déjà exposé, Zola et Mao Dun réclament tous une objectivité pour la représentation de la réalité[88]. Il en est de même pour Ba Jin. Sur ce point, les trois écrivains se rencontrent. Tout comme pour Zola, représenter la réalité objectivement constitue aussi le souci principal de Ba Jin. Mais la méthode de Ba Jin pour atteindre cette objectivité se différencie de celle de Zola et de Mao Dun. Pour Ba Jin, l'objectivité repose premièrement, comme chez Zola et Mao Dun, sur la réalité sociale. Son objectivité, visant à refléter fidèlement la réalité, se lie fermement à la subjectivité sentimentale de sa propre vie. Au lieu de s'appuyer sur une documentation comme chez Zola et Mao Dun, Ba Jin insiste sur l'honnêteté de l'écrivain pour interpréter la réalité avec objectivité. Selon lui, pour aboutir à celle-ci, l'écrivain « ne doit pas dire de mensonges et doit montrer son âme aux lecteurs »[89], un principe important de l'esthétique de Ba Jin qui consiste en fait à confronter la réalité et la vie sans les embellir ou les

---

[87]Zola, «Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, *O.C*, X, p. 1176

[88] Voir les pages de 47-54 du présent travail.

[89] Ba Jin, « Montrer l'âme aux lecteurs » (把心交给读者), dans *Souvenirs et recherches* (探索与回忆), Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, p. 531, le texte en chinois :" 不说谎， 把心交给读者。"

noircir, sans les éviter ou les recouvrir. L'écrivain doit observer le monde de ses propres yeux, le réfléchir indépendamment, dire la vérité qu'il veut et à laquelle il croit. Il est persuadé que l'écrivain se valorise justement en exprimant ce qu'il ressent et en disant ce qu'il pense. Il est aussi convaincu que cette objectivité n'équivaut pas à une simple mimésis de la réalité. Au contraire, elle est toujours régie par le tempérament, la pensée et le caractère personnel de l'écrivain et doit être maîtrisée par sa subjectivité. Il pense que la vie elle-même constitue la source inépuisable de l'objectivité de la littérature. Pour l'acquérir, l'écrivain est forcé de fouiller à la fois la vie et l'homme pour les incarner. « Je dis que j'écris comme je vis. Je dis aussi que la meilleure écriture correspond en fait à la vie, autrement dit, que l'écrivain se met à la place de l'homme. Tout ceci consiste à ne pas dire de mensonges »[90], affirme-t-il. Il insiste souvent sur le parallèle entre l'honnêteté et l'écriture et il s'en prend aux écrivains dont l'honnêteté ne correspond pas à leur écriture :

> Les lettrés jouent quelquefois un tour avec leur plume. Si l'on veut connaître un homme de lettres par son écriture, on se trompe souvent. Je compare les lettrés avec leur écriture. Certainement, j'ai rencontré des lettrés qui sont meilleurs que leur écriture. Par contre, d'un côté, j'ai souvent constaté de très bonnes écritures ; de l'autre, j'ai déchiffré un autre visage dégoûtant de ces mêmes hommes. Certains lettrés écrivent très bien, mais se comportent de façon sordide[91].

Donc, l'objectivité de la représentation de la réalité s'acquiert, chez lui, par l'honnêteté de l'écrivain envers la vie et la société. En ceci, Ba Jin et Mao Dun se rejoignent, c'est-à-

---

[90] Ba Jin, « Moi et la littérature » (我与文学), dans *Souvenirs et recherches* (探索与回忆), Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, p. 89. Le texte en chinois : " 我说我写作如同生活，又说作品的最高境界是写作同生活的一致，是作家同人的一致，主要的意思是不说谎。"

[91] Ba Jin, *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997 p. 464-465. Le texte en chinois : "文人的笔有时候能够现出很多种种的花招。倘使要从文章上认识一个人，就会常常受骗。我自己也曾把文章和人拿来比较过。自然我也见过人比文章好的事情。但是我却看见更多的人在文章里是一个面目，在生活里又是一个面目。有的人文章写得很漂亮，做起事来却卑鄙龌龊"。

dire qu'ils attachent une grande importance à la morale de l'écrivain. Comme nous l'avons déjà montré, c'est sur ce point que Mao Dun s'écarte de Zola. Il en va de même pour Ba Jin. Pourtant, la différence entre Mao Dun et Ba Jin est illustrée par la vision esthétique très « mécanique » du premier et la subjectivité du second (tout comme celle de Zola), ce qui explique pourquoi les romans de Ba Jin sont moins politiques que ceux de Mao Dun. Il est tout à fait indéniable que l'univers romanesque de Ba Jin est également politique et que celui-ci veut jouer un rôle dans la transformation de la société. Néanmoins, cet aspect politique est grandement personnel, ou encore pour mieux dire, il est propre à Ba Jin, à sa vision sociale à travers ses expériences quotidiennes et personnelles, tout comme l'univers romanesque des *Rougon-Macquart* appartient proprement à Zola.

Ba Jin se sert très rarement de la méthode d'enquête chère à Zola, sauf au moment où il écrit son propre *Germinal*[92]. Cet écrivain chinois se rend dans une mine au Nord de la Chine et y descend à plus d'une centaine de mètres de profondeur, tout comme Zola lors de la préparation de *Germinal*. Mais, contrairement à Zola, très souvent, Ba Jin construit ses romans sur la vie quotidienne et le peuple qu'il connaît. Ce sont ses amis qui l'incitent à écrire son amour et sa haine et tel est le point de départ de son écriture objective.

Cependant, pour Zola et Ba Jin, l'art est loin d'être simplement une représentation objective de la réalité. Chez Zola, la littérature ne consiste pas seulement en une enquête et des documents, mais qu'elle est régie également par le tempérament de l'écrivain.

[92] Cette problématique a été mise en lumière par Fu Xianjun et Liu Bingwen dans leur thèse.

Dans *Le Roman expérimental*, Zola consacre une grande partie de son argumentation au tempérament de l'écrivain.

> Nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible ; mais pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous poursuivions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre[93].

Zola ne nie donc pas le rôle du tempérament dans l'objectivité de la littérature. Le sentimentalisme de Ba Jin est une alternative à la notion de tempérament de Zola qui insiste sur la subjectivité de l'écrivain pour représenter la réalité.

Comme nous l'avons déjà montré[94], en insistant sur la représentation objective de la réalité, Zola ne rejette point l'imagination de l'écrivain. Il en est de même pour Ba Jin. Pour eux, la subjectivité des écrivains contrôle les documents et la réalité et les interprète conformément à leur tempérament. Chez Zola, elle se concrétise par un imaginaire qui s'appuie fermement sur la réalité objective. Dans les *Rougon-Macquart*, c'est l'imaginaire zolien qui donne un sens et une signification profonde à la réalité sociale. Ces romans, en effet, ont de la valeur, c'est-à-dire de la valeur littéraire, dans la mesure, justement, où Zola permet à ce qu'il appelle dans *Le Roman expérimental* « cette part d'invention, de génie de développer et de diriger l'œuvre »[95]. Colin Burns trouve que la véritable objectivité consiste en un sens et une signification dévoilés par l'imagination de Zola à partir des documents sociaux. Sans le vrai génie du tempérament de Zola, les *Rougon-Macquart* ne peuvent pas véhiculer un dévoilement profond de la réalité. Les

---

[93] Zola, « L'argent dans la littérature », *Le Roman expérimental, O.C,* X, p. 1263
[94] Voir les pages 54 et 55 du présent travail.
[95] Burin, Colin, « Documentation et imagination chez Émile Zola », *Cahiers naturalistes*, n°. 24-25, 1963 p. 72

Rougon-Macquart « ne sont pas des chefs-d'œuvre uniquement, ou même principalement à cause de cet élément social et historique, à cause de cet élément documentaire [...], ces livres sont en effet des chefs-d'œuvre parce que la vision humaine de Zola pénètre à travers la mince cloison de la documentation pour saisir la vérité au lecteur par la toute-puissance de son imagination »[96]. L'objectivité de la réalité qu'il réclame est digérée par le génie de son tempérament en vue de « dépasser la stricte réalité pour s'élever au-dessus de la banalité du document humain à l'état brut »[97]. « Je crois que je mens pour mon compte dans la sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole »[98], admet-il. Cette affirmation de Zola nous rappelle l'animalité des ouvriers dans *Germinal,* la folie dans *La Bête humaine*, la pourriture dans *L'Assommoir* et le mal dans *La Terre*. L'objectivité de la réalité n'est pas le seul but que Zola poursuit. Il cherche aussi l'effet symbolique basé sur la réalité pour répondre à sa vision intérieure de la vérité. Chez Zola, c'est son tempérament qui sélectionne, décide, hallucine et agrandit l'objectivité documentaire pour suggérer une signification symbolique de la réalité. L'objectivité de la réalité renforce et justifie les élans visionnaires de Zola sur la société et l'humanité. « C'est justement dans cet équilibre harmonieux entre documentation et imagination que réside le véritable mérite de ses meilleures œuvres »[99].

---

[96] Ibid., p. 72
[97] Ibid., p. 73
[98] Zola, cité par Colin Burin dans « Documentation et imagination chez Emile Zola », *Cahiers naturalistes*, n°. 24-25, 1963, p. 73
[99] Burin, Colin, « Documentation et imagination chez Émile Zola », *Cahiers naturalistes*, n°. 24-25, 1963 p. 75

Chez Zola, le tempérament est intimement lié à son imagination qui s'appuie sur les garanties de l'objectivité documentaire, tandis que Ba Jin donne très souvent libre cours à son sentimentalisme pour suggérer le sens de la réalité. Les lecteurs de ses œuvres peuvent toujours sentir la forte présence du sentiment, qui équivaut en fait au tempérament de Zola. Par nature, Ba Jin est sentimental et sensible aux malheurs des autres. Il est en réalité un romancier lyrique qui réagit avec des sentiments ardents et inépuisables. C'est une impulsion instinctive qui le pousse à prendre la plume pour laisser libre cours à ses sentiments. Il a recours à l'écriture pour que le feu de son âme surgisse. C'est exactement de cette façon que Ba Jin écrit son premier roman *La Destruction* pendant ses études en France. Il dit qu'il n'est pas un écrivain sans ardeur et que chacune de ses œuvres est l'éruption d'un volcan de sentiments. De *La Nouvelle vie* jusqu'à *La Nuit glacée*, les sentiments jouent toujours un rôle décisif à la fois pour attaquer l'injustice sociale et consoler les malheureux.

Ba Jin puise souvent dans les bonheurs et les malheurs de sa vie quotidienne, dans ceux de ses amis et de ses connaissances qui suscitent chez lui le désir d'écrire. Toutes ses premières créations comme *Une Nouvelle vie, Famille*, et la *Trilogie de l'amour* s'accomplissent toutes sous l'impulsion des sentiments, et il est souvent lui-même profondément ému par ses propres personnages. Il faut admettre que, quelquefois, ses sentiments sont excessifs. Aussi, dans les œuvres suivant l'*Automne*, comme *La Nuit glacée*, évite-t-il consciemment les excès dans l'expression sentimentale. A ce moment, il se rapproche plus de Zola par son impersonnalité. Le narrateur n'assume plus ouvertement le rôle de l'expression de ses sentiments. Le tempérament du narrateur se

trouve fusionné dans la description de la vie quotidienne et de la psychologie des personnages. C'est ainsi que la subjectivité sentimentale enchaîne les intrigues des romans et pousse leur développement. La grande différence entre Zola et Ba Jin, c'est que dans toutes les œuvres de ce dernier, on trouve un même personnage, qui est de fait l'écrivain lui-même. Soit il se met en scène, soit il exprime ses propres pensées, explicite ses sentiments et ses opinions envers les personnages et les événements. Ba Jin écrit souvent à la première personne pour faciliter la manifestation de sentiments. Il aime aussi se servir de la forme de la correspondance et du journal intime. A certains moments, il insère un porte-parole dans ses romans comme Eveil de l'Intelligence dans *Famille* et Li Derui dans *Le Jardin du repos*, qui sont à la fois personnages du roman et interprètes du narrateur. « Dans chaque page et chaque mot, je vois des yeux. Ce sont mes propres yeux par lesquels je relie les personnages, les événements pour écrire une histoire. Mes yeux se présentent à travers mon livre. Je surveille chaque personnage, et ne lâche aucun événement. Je ne laisse pas passer un petit détail. Je souffre avec chaque personnage et me débats avec eux sous les pieds du démon »[100], déclare-il.

Il est convaincu que l'écriture est un produit des sentiments envers la vie et l'homme. « J'ai des sentiments qui ne peuvent pas s'exprimer, j'ai des amours et des haines qui ne peuvent pas s'exprimer. Je suis comme dans une mer d'amertume infinie sans pouvoir trouver le bord. Sans pouvoir exprimer mes sentiments et tranquilliser mon cœur, je ne

[100] Ba Jin, « Préface de *Famille* lors de sa 10e édition » (‘家’ 十版代序), *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, p. 108. Le texte en chinois : “在每一篇页，每一字句上我都看见一对眼睛。这是我自己的眼睛。我的眼睛把那些人物，那些事情连接起来成了一本历史。我的眼光笼罩全书。我监视着每一个人，我不放松任何一件事情。好像连一件细小的事也有我在旁做见证。我仿佛跟着书中每一个人受苦，跟着每一个人在魔爪下挣扎。”

pourrais plus survivre »[101]. L'écriture de Ba Jin, fortement caractérisée par les sentiments, sert bien à exprimer son indignation contre l'injustice sociale. « C'est avec sympathie et tristesse que j'incarne Fleur de Prunier, Double Jade et Chant de Phénix. J'ai heureusement transposé mes sentiments dans mon roman. Je criais à 'l'injustice' au nom de toutes les jeunes femmes victimisées »[102]. L'écriture lui sert à trouver une issue à son ardeur jusqu'à éteindre le feu de son âme et obtenir la tranquillité spirituelle. Sur ce point, le tempérament de Zola rejoint le sentimentalisme de Ba Jin qui fait surgir ses sentiments pour représenter l'objectivité de la réalité. La force surréaliste et impressionniste des descriptions de Zola ne suscite-elle pas sensation et passion chez les lecteurs ? La force extrêmement puissante de son imagination dans les *Rougon-Macquart* ne consiste-t-elle pas à exprimer ses sentiments envers la vie et l'homme ? Le personnage de Catherine dans *Germinal* ne suscite-t-il pas la sympathie et sa mort dans la mine ne tire-t-elle pas les larmes des lecteurs ? La présence du tempérament chez Zola et chez Ba Jin n'est qu'une question de degré et de forme de la représentation. Le tempérament et le sentimentalisme régissent leurs univers romanesques pour donner une illusion de l'objectivité de la représentation de la réalité.

7, L'effet-vérité chez Zola et Ba Jin:

---

[101] Ba Jin, tiré de *Études sur les pensées esthétiques de Ba Jin* (巴金美学思想论稿) de Tan Luofei et Tan Xingguo, Chengdu : Maison d'édition de l'Université de Sichuan, 1991, p. 204. Le texte en chinois :" 我有感情无法倾吐，有爱憎无处宣泄，好像落在无边的苦海中找不到岸，一颗心无处安放，倘使不能使我的心平静，我就活不下去。"

[102] Ba Jin, *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997 p. 215. Le texte en chinois : " 我写梅，写瑞珏，写鸣凤，我心理充满了同情与悲情。我庆幸我把自己的感情放进了我的小说，我代那许多做了不必要牺牲的年轻女人叫了一声：'冤枉'"。

Comme nous l'avons déjà illustré, l'effet de vérité est une obsession du naturalisme de Zola et du réalisme de Mao Dun[103]. Sur ce point, Ba Jin, Zola et Mao Dun se rencontrent.

Comme Zola et Mao Dun, Ba Jin étudie également l'homme et la société pour trouver la vérité. A ce propos, ils sont tous trois des écrivains de l'homme et de la société. Ba Jin avoue que son mentor le plus important est la vie sociale chinoise. Il souligne les corrélations serrées entre la vie et l'art et le parallélisme entre eux, ce qui constitue la couleur de la vérité la plus importante de sa théorie littéraire. Quand il parle de la vérité, il insiste souvent sur une forte subjectivité. Pour lui, la vérité n'équivaut pas à la réalité romanesque. L'honnêteté de l'écrivain consiste à exprimer ses sentiments véritables et constitue le centre de l'effet de vérité de son univers romanesque. Celle-ci occupe une place centrale dans la conception de la littérature de Ba Jin. Tout au long de sa carrière littéraire, il préconise que l'écriture consiste à vivre sa vie et que l'écrivain est en parallèle avec l'homme. Il pense que l'œuvre doit refléter l'honnêteté de l'écrivain, c'est-à-dire exprimer ses sentiments véritables. Dans de nombreux articles, Ba Jin affirme sans cesse « montrer l'âme aux lecteurs »[104], « montrer le cœur complètement aux lecteurs »[105], et « dire la vérité »[106]. Il réitère qu'il entre dans le milieu de la littérature non pas avec les mains vides, mais avec une honnêteté envers l'art. Le premier grand mentor de sa littérature est Rousseau. Il apprend avec ses *Confessions* « l'honnêteté et ne pas dire de mensonges »[107]. L'honnêteté est pour lui le secret de la création littéraire. « La

---

[103] Voir les pages de 45-55 du présent travail.
[104] Ba Jin, le texte en chinois : "把心交给读者"。
[105] Ba Jin, le texte en chinois : "把心完全交给读者"。
[106] Ba Jin, le texte en chinois : "说真话"。
[107] Ba Jin, *Recherche et souvenir* (探索与回忆), Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, p. 305. Le texte en chinois : " 诚实，不讲假话"。

littérature qui dit les mensonges est en fait mensonge, même si elle se dote des meilleures techniques littéraires, puisqu'elle ne peut pas émouvoir les lecteurs », déclare-t-il[108]. En adhérant à cette doctrine, il rejette la littérature qui préconise le mensonge et il considère la vérité comme étant primordiale pour l'art.

Au lieu de la chercher à partir de documents, comme chez Zola et Mao Dun, Ba Jin représente la vérité dégagée de ses propres expériences de vie. Pour ce faire, il transpose des faits réels dans son univers romanesque. « Tout est possible, mais ceci ne veut pas dire que tout est véritable »[109]. A propos de la *Trilogie de l'amour*, il affirme que la vie interprétée dans ses romans est en fait sa propre existence, mais que tout n'est pas complètement vrai : « Je veux incarner quelques personnages typiques, mais je dois inventer des faits pour les rendre typiques »[110]. Quant à la *Trilogie de torrent*, Ba Jin écrit : « J'étais déterminé à y transposer mes sentiments et moi-même. J'écrivais ce que je ferais, au lieu de ce que j'avais fait. Je ne me vantais pas, je voulais décrire le personnage d'un jeune homme inexpérimenté, audacieux et de vaniteux »[111]. C'est à partir de la vie personnelle que Ba Jin fabrique les possibilités logiques pour les poser dans sa création.

---

[108] Ba Jin, «A propos du *Mineur de Silice*» ('砂丁'序), dans *Recherche et souvenir* (探索与回忆), Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, p. 232. Le texte en chinois : " 说谎的文学即使有最高的'技巧'也仍然是在说谎，不能震撼多数读者的心灵。"

[109] Ba Jin, A propos des deux *Trilogies* (谈两个三部曲), vol. 7, mars, 1941, publié dans *L'Art pour la guerre contre les Japonais* (抗战文艺), 3e et 4e éditions. Le texte en chinois : " 一切都是可能的，却不全是实有的。"

[110] Ba Jin, « Préface générale de la *Trilogie de l'amour* » (爱情三部曲总序), tirée de *Études sur l'esthétique des romans de Ba Jin* (巴金小说艺术论) de Yuan Zhensheng, Tianjin : Maison d'édition de l'Université de Nankai, 1987, p. 24. Le texte en chinois : " 我主要地描写出几个典型，而且使这些典型普遍化，我就不得不创造一些事实。"

[111] Ba Jin, *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1980, p. 425. Le texte en chinois : "我一定要把我的思想感情写进去，把我自己写进去。不是写我已经做过的事，是写我可能做的事；不是替自己吹嘘，而是描写一个幼稚而大胆或者有点狂妄的青年的形象"。

« Mes personnages sont fabriqués à partir de mes amis. Plus les personnages viennent de la vie, plus ils sont vivants »[112], dit-il. Selon lui, la vérité et la vivacité des personnages doivent prendre la vie comme point de départ. « J'ai souvent transposé mes propres expériences dans mes romans, ce n'est pas quelque chose de spécial, écrit-il. Je trouve cette méthode plus pratique, plus vraie et plus commode pour mon écriture »[113]. « Il vaut mieux voir quelque chose au lieu de le savoir par l'intermédiaire des autres, et encore mieux expérimenter quelque chose au lieu de le voir »[114], écrit-il.

Pour les romanciers, la vérité prétendue qui s'oppose toujours à l'imaginaire, n'est jamais absolue. Pour Zola et Ba Jin, quelle qu'elle soit, cette vérité se cache en fait sous l'imaginaire. Bien qu'il existe plusieurs méthodes pour trouver la vérité, ils se servent tous deux de la même : observer la société et l'homme et interpréter ceux-ci par une illusion imaginaire et subjective.

> [I]l faut d'abord toucher le vrai et, pour cela, s'oublier à la fois. N'être plus que regard et disparaître dans ses impressions. Si l'on veut faire appel à l'imagination, ce ne sera qu'après, plus tard, quand le moment sera venu d'énerver l'expérience; de lui faire donner tout ce qu'elle peut dire; d'en souligner l'effet pour mieux rendre la cause. De porter l'impression à la vivacité de ce qui nous atteint. « Cacher l'imaginaire sous le réel », dit Zola : ne s'en servir que comme d'un moyen pour rehausser le vrai; pour lui donner toute sa dimension. Et sa figure, son espace. Comme la loi tirée dans sa définition[115].

---

[112] Ba Jin, « A propos de *Feu* » (谈'火'), tiré de *Études sur l'esthétique des romans de Ba Jin* (巴金小说艺术论) de Yuan Zhensheng, Tianjin : Maison d'édition de l'Université de Nankai, 1987, p. 25. Le texte en chinois : " 我的人物大都是从熟人身上借来的，常常东拼西凑，生活里的东西多些，拼凑的痕迹就少些，人物也比较象活人。"

[113] Ba Jin, « A propos de *La quatrième chambre de malades* », *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol. 14, p. 423. Le texte en chinois : " 我不止一次地把自己的经历写在小说里面，并无特别用意，我觉得这样更方便，更真实，也更亲近。"

[114] Ibid., p. 423. Le texte en chinois : " 百闻不如目睹，目睹不如身受。"

[115] Chevrel, Y., *Le naturalisme*, Paris : PUF, 1982, p.89

Ni Zola ni Ba Jin ne nient les fonctions de l'imaginaire dans le dévoilement de la vérité. C'est exactement ce que Mitterrand indique sur la vérité du naturalisme de Zola : « Car, autant que ce qu'il revendique, le naturalisme se définit par ce qu'il refuse : l'idéalisme mythique, 'qui base les œuvres sur le surnaturel et l'irrationnel', qui admet des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes ; l'idéalisme classique, qui étudie l'homme abstrait, l'homme métaphysique »[116] . Et il ajoute : « le romantisme, qui nie le réel en lui substituant l'imaginaire et grandit mensongèrement les personnages ; le dogmatisme théologique, qui affirme un absolu, païen ou catholique ; le dogmatisme rhétorique, qui juge au nom des règles, des convenances, de la tradition ; et même le réalisme, s'il doit n'être qu'une copie impersonnelle de la réalité »[117]. Cette affirmation de Mitterrand s'applique autant à Zola qu'à Ba Jin.

8, L'effet-personnage chez Zola et chez Ba Jin:

Les personnages de Ba Jin sont déterminés presque uniquement par l'impossibilité du bonheur et par des sentiments bouleversés par l'amour et l'amertume de la vie, d'où son sentimentalisme particulier. Ils expriment directement leurs tourments et leurs joies causés par une société qui réprime l'individualité. Au contraire, les personnages de Zola sont déterminés par le milieu, l'hérédité, la pathologie, le métier, etc. Les descriptions symboliques et exhaustives du milieu et des personnages de Zola s'imprègnent de

[116] Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme,* Paris : PUF, 1986, p. 26
[117] Ibid., p. 26

fonctions souvent « mi-mythiques et mi-fantastiques »[118]. Chez lui, le personnage reste un lieu exhaustif des signes démarcatifs et symboliques.

Comme nous l'avons déjà indiqué, le personnage de Zola est dans la nature et, à ce propos, il faut tenir compte de son scientisme qui s'appuie fortement sur les sciences naturelles. Celles-ci se présentent ici comme une méthode de création. Elle délimite les conditions d'existence du récit romanesque et elle est forme et non-matière. Ecologiste avant la lettre, Zola cherche à inscrire l'humain dans les circonstances qui le déterminent et, à certains égards, le constituent, et dont il ambitionne de saisir tous les paramètres.

A la différence de cet écrivain français, Ba Jin voit que le personnage est déterminé par une sorte de pulsion interne pour survivre et se débattre dans une société troublée et inhumaine. On constate une description exhaustive de la part de Zola pour découper l'effet-personnage, tandis que l'écrivain chinois a recours à des méthodes faciles pour exprimer le sentiment intérieur et la psychologie. Le déterminisme de Zola et le sentimentalisme de Ba Jin entraînent un effet-personnage bien différent.

Selon Hamon, dans l'univers romanesque de Zola, la « territorialisation »[119], la sexualité et le portrait se présentent comme les trois lieux privilégiés pour mieux cerner les fonctions des personnages. Toutes les descriptions exercent une fonction essentielle pour déterminer les effets-personnages. Les descriptions du milieu et des personnages

---

[118]Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme,* Paris : PUF, 1986, p. 75

[119] Hamon, Philippe, terme utilisé dans *Le personnel du roman : Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*, Genève : Droz S.A., 1983. Lire pp. 206-8

s'élèvent à une fonction surréaliste ou impressionniste, aussi ceux-ci sont-ils fortement symboliques afin de véhiculer un sens social. C'est ainsi que Zola nous donne une histoire naturelle et sociale des *Rougon-Macquart*. Ces trois axes de l'effet-personnage chez l'écrivain français se présentent aussi chez Ba Jin, mais leurs fonctions sont bien différentes, et par là même, on peut mieux distinguer les méthodes des deux écrivains pour renforcer cet effet. Sur ce plan, tantôt ils se rencontrent, tantôt ils se diverge l'un de l'autre.

Le territoire n'est pas « à côté » ou autour du personnage chez Zola ; dans *Le Personnel du roman*, Hamon trouve qu'il constitue l'effet-personnage. Les milieux comme les actants collectifs, « soit agissent comme des personnages à part entière, soit sont réductibles à des modalités qui viennent constituer les personnages, soit constituent indirectement des métaphores de l'état des personnages »[120]. Le personnage chez Zola est fortement territorialisé, inscrit dans un espace topographique, psychologique, professionnel, fermement et soigneusement délimité. Les localisations dans des espaces « réalistes » soigneusement nommés, balisés et circonstanciés, définissent le personnage. Aussi l'espace zolien n'est-il pas simplement un arrière-plan descriptif neutre, une qualification secondaire à simple effet réel des personnages, mais il détermine du premier coup l'ensemble du système fonctionnel en vue de subdiviser les personnages en sous-groupes définis. « Le lieu est donc, avant tout, un schéma abstrait qui permet de définir le personnage à toutes les échelles, à tous les niveaux, du plus matériel au plus symbolique »[121]. Le territoire participe pleinement à la construction du système de

[120] Ibid. p.206
[121] Ibid., p.206

personnages chez Zola, afin d'imposer un sens et une signification symboliques aux personnages à tous les niveaux du texte. La topographie est l'inscription concrète dans le cadastre de l'histoire des personnages, d'un dessein, d'un dynamisme qui peut devenir autonome et distinct du personnage. Le personnage assume le poids du cahier des charges par sa dimension encyclopédique.

Pour Ba Jin, l'espace n'exerce pas une telle fonction imposante et déterminante sur le personnage. Mais comme pour Zola, sous sa plume, l'espace est souvent aussi un personnage-milieu qui reflète le pouvoir, le vouloir et le savoir. Il est fortement soutenu par un sentiment personnifié, comme le montre le début de *Famille* et la description du grand jardin du Maître Gao. Dans ce jardin, les personnages autochtones ont plus de pouvoir que les intrus (par exemple les servantes). Le Maître Gao domine ce milieu qui lui donne la suprématie du pouvoir afin de gouverner le vouloir des autres. L'espace construit le personnage et le transforme par un affranchissement et une destruction (ou une intrusion ou une sortie), comme Eveil de l'Intelligence qui sort enfin du grand jardin de sa famille pour aller vers son avenir. Le personnage-milieu de Ba Jin est bien sentimental et symbolique. Lui-même est un excellent écrivain paysagiste et, sous sa plume, les paysages souvent personnifiés ont des sentiments et des larmes. Chez lui comme chez Zola, l'espace ne reste pas un lieu gratuit, mais se transforme par les métaphores et se lie étroitement au destin du personnage. Sur ce point, Ba Jin rejoint Zola.

Quant à Zola, le portrait comme expansion de l'effet-personnage se présente sous la forme d'une description et joue un rôle important dans la construction de cet effet. Par le miroir, l'album, le regard, les paroles, le salut, la présentation, la rencontre etc., le portrait se présente comme le lieu de l'appareil démarcatif-configuratif du texte. Il est un nœud de virtualité narrative, comme un faisceau, une somme de traits synchroniques. Par rapport à ceux de Ba Jin, le portrait de Zola est extrêmement fouillé, beaucoup plus précis et détaillé. L'essentiel du portrait de Zola reste focalisé sur le visage, siège conventionnel des effets de personnage et des effets de psychologie. Pour Ba Jin, les yeux sont le lieu privilégié, et pour ce faire, les descriptions des yeux d'Eveil de l'Intelligence, au cours des différentes étapes de l'histoire dans *Famille*, l'illustrent bien. Pour les deux écrivains, le portrait est rarement posé seul, mais en opposition, en confrontation avec celui d'un autre personnage. De même, il est souvent mis en corrélation avec celui du même personnage à un autre moment de son histoire. Chez Zola et Ba Jin,

> le portrait n'est jamais une pure et neutre description, une simple nomenclature de traits à fonction purement référentielle destinée à produire un simple vraisemblable narratif, mais c'est un endroit du texte où se détermine d'une part un système logique et d'autre part un système évaluatif particulièrement dense, système où le visage proprement dit entre toujours comme terme important des corrélations[122].

Aussi le portrait, comme signe démarcatif repérable, reste-il un élément stable et important chez Zola. A l'apparition de chaque personnage, il joue un rôle clé pour déterminer le destin et les traits démarcatifs. Mais chez Ba Jin, le portrait n'est pas un élément aussi stable et crucial que dans le texte de Zola. En tant que description, il subit

[122] Ibid. p. 157

également le même « cahier des charges »[123] que n'importe quelle unité du texte, que n'importe quel « document » du texte naturaliste.

Comme nous l'avons déjà dit, Mao Dun a été fortement influencé par Zola sur le plan de la description de la sexualité. Cependant, pour sa part, Ba Jin, même grand lecteur de Zola, s'éloigne beaucoup de lui. Par rapport à l'écrivain français, la fonction du sexe chez lui est tout à fait absente. Pour Ba Jin, l'amour remplace le sexe comme

> un trait sémantique le plus nécessaire à la constitution d'intrigues amoureuses, se présentant à la fois comme le moteur et le justificateur des pulsions et des répulsions qui vont régir les relations entre les personnages, trait qui justifie à la fois les stratégies les plus traditionnelles de l'univers romanesque ainsi que leur investissement juridique (mariage, contrat), normatif (relations sexuelles permises, normales et anormales) et symbolique[124].

Cette absence s'applique tant au féminin qu'au masculin. Les relations chez Ba Jin se nouent dans une complexité sentimentale et morale, plutôt que dans les liens héréditaires et sexuels.

Pour donner de la vraisemblance au personnage, Zola et Ba Jin se servent tous les deux de références signalétiques aux personnages historiques ou aux situations citationnelles. « La référence, sous la forme d'allusion à un personnage historique ou à un personnage de fiction, ou sous la forme de la citation explicite d'un titre d'ouvrage comportant des personnages, peut servir d'abord à assurer un simple 'effet de réel' en ancrant l'histoire et le personnage dans une actualité littéraire contemporaine du personnage »[125]. Les

---

[123] Ibid., p.22
[124] Ibid., p. 191
[125] Ibid., p. 39

citations d'un livre, ou les opinions d'un personnage sur un personnage d'auteur cité, ou un personnage de livre, permettent également à Zola et à Ba Jin de poser un important indice signalétique de l'appartenance idéologique de son personnage. Ici, les citations et les allusions renvoient indirectement à la classe sociale et aux types psychologiques qui constituent le personnage littéraire cité. De plus, les citations d'un personnage littéraire ou d'un personnage d'auteur, ou de la littérature en général, peuvent ne pas être limitées à la citation ponctuelle et unique d'une lecture. L'attitude changeante d'un personnage vis-à-vis de ses lectures ou de tel ou tel ouvrage littéraire précis pourra servir de point de repère pour le situer exactement dans son évolution psychologique, dans un programme narratif spécifique, et dans un itinéraire spirituel et culturel particulier. Par exemple, la lecture de Tolstoï et de la revue *Jeunesse nouvelle* par Eveil de l'Intelligence. La situation citationnelle du personnage est presque toujours le signe d'une distance, d'un rapprochement ou d'une distanciation modulée que prend le narrateur vis-à-vis de lui ou d'une classe de personnages.

Les personnages de Zola et de Ba Jin sont toujours basés sur des dichotomies, des oppositions, des qualités et des défauts au même moment. Tous deux enregistrent les réactions différentes des personnages envers le même événement. Par exemple, celles des femmes, la Maheude, la Pierronne et la Levaque dans le deuxième chapitre de *Germinal.* Tout au long du chapitre, elles se dénigrent mutuellement : d'abord, la Maheude et la Pierronne sont opposées à la Levaque, puis la Maheude et la Levaque envient la Pieronne, enfin la Pieronne et la Levaque calomnient la Maheude. Le cercle des combinaisons possibles est épuisé quand toutes les trois unissent leurs ardeurs

vindicatives contre les bourgeois en visite. Le jeu des querelles symétriques indique clairement à la fois l'unité du groupe formé par les femmes des mineurs et les différences qui traversent ce groupe[126]. En plus, Zola construit trois types de pensées socialistes oppositionnelles représentées par trois personnages différents : le possibilisme de Rasseneur, le collectivisme et l'international d'Etienne et le nihilisme de Souvarine.[127] Tout en exposant les attitudes et l'action différentes de ces trois personnages envers la grève, Zola construit un système d'oppositions entre eux : autour d'un type principal gravitent deux doubles accessoires. Ils s'opposent et se rencontrent pour donner la complexité de l'effet-personnage. Ces oppositions et ces dichotomies se voient très souvent dans les systèmes de personnages chez Zola. Pour sa part, Ba Jin a aussi recours à des oppositions et des comparaisons pour incarner les siens. Par exemple, les courageux et les lâches s'opposent les uns aux autres. Les premiers sont comme Eveil du Nouveau, Prunier des Frimas, Shuzhen, Double Jade, Wang Wenxuan, les seconds tels qu'Eveil de l'Intelligence, Cithare, Li Peizhu, Chen Zhen et Du Daxin. Dans *La Trilogie du torrent*, Eveil de l'Intelligence et Eveil du Peuple, s'opposent à Eveil du Nouveau, Kean et Keding s'opposent à Keming; Prunier des Frimas et Double Jade s'opposent à Cithare ; Mme Wang et Mme Shen s'opposent à Mme Zhou et Mme Zhang. Ba Jin donne un caractère propre à chaque personnage pour éviter la répétition. « J'incarne les trois frères Eveil de l'Intelligence, Eveil du Nouveau et Eveil du Peuple, et chacun d'entre eux représente un caractère qui aboutit à un destin différent »[128], écrit-il. « Quant aux

---

[126] Pagès, Alain, «En partant de la théorie du roman expérimental», *Cahiers naturalistes,* n°. 47, 1974, pp. 70-87

[127] Nous développerons cette analyse spécifiquement plus loin.

[128] Ba Jin, « La préface de *Famille* lors de sa 10e édition » (‘家’十版代序), dans *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, p.107. Le texte en chinois : “我写觉新、觉民、觉慧三兄弟，代表三种不同的性格，由这不同的性格而得到不同的结局。”

personnages féminins, j'écris Prunier des Frimas, Cithare et Chant de Phénix qui représentent trois caractères différents et donc elles ont leur propre destin »[129]. Dans le but d'incarner l'être vivant, l'auteur transforme le caractère des personnages : « L'homme est une chose vivante et il ne cesse de grandir, de se développer et de se transformer »[130], affirme-t-il. Généralement, ses protagonistes ont leur propre développement et leur propre transformation. Ainsi, dans la *Trilogie du torrent*, Jiuling et Shuying se transforment d'enfants riches en traîtres à leur propre classe, ce qui implique un processus de métamorphose.

Il existe pourtant une grande différence entre les deux écrivains, c'est que Ba Jin se sert grandement de l'introspection pour analyser les sentiments d'un personnage, alors que Zola a souvent recours à une description exhaustive. En s'appuyant sur cette description, il donne une explication, une extension et une compréhension du réel. Pour lui, « psychologie et intrigue ne sont que les deux formes symétriques de la fantaisie et de l'arbitraire dans la composition du personnage et dans l'accentuation différentielle d'un système de personnages, sans sa mise en tension »[131]. « Le personnage est défini par ses hiérarchies mouvantes, ses focalisations alternées, ses concentrations et déconcentrations, ses équilibres et ses déséquilibres, ses espaces centripètes et ses espaces centrifuges »[132]. La banalité des intrigues dans l'univers de Zola participe pleinement à la dévalorisation et

---

[129] Ibid., le texte en chinois : "在女人方面， 我也写了梅、琴、鸣凤，也代表三种不同的性格，也有三种不同的结局"。

[130] Ba Jin, tiré de *Etudes sur l'esthétique des romans de Ba Jin* (巴金小说艺术论) de Yuan Zhensheng, Tianjin : Maison d'édition de l'Université de Nankai, 1987, p.70. Le texte en chinois : "人是活的东西，他不断地生长、发展、变化。"

[131] Hamon, Philippe, *Le personnel du roman : Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola,* Genève : Droz S.A., p. 133

[132] Ibid., p.135

à la valorisation des personnages avec ses moments forts de crise. Pour lui, les moments forts des sentiments des personnages font place aux descriptions exhaustives de ceux-ci, mais, contrairement à Ba Jin, ce n'est pas pour émouvoir les lecteurs.

> Pour lui, l'intervention passionnée ou attendrie de l'écrivain rapetisse un roman, en brisant la netteté des lignes, en introduisant un élément étranger aux faits, qui détruit leur valeur scientifique [...] Un romancier qui éprouve le besoin de s'indigner contre le vice et d'applaudir à la vertu, gâte également les documents qu'il apporte, car son intervention est aussi gênante qu'inutile; l'œuvre perd de sa force, ce n'est plus une page de marbre tirée d'un bloc de la réalité, c'est une matière travaillée, repétrie par l'émotion de l'auteur, émotion qui est sujette à tous les préjugés et à toutes les erreurs[133].

L'émotion du romancier ne doit pas apparaître dans la fiction qu'il compose, elle « doit sortir d'elle-même d'une œuvre littéraire. Il est inutile qu'un auteur pleure pour faire pleurer. Les oh! Et les ah! N'ajoutent rien à la force d'attendrissement d'un livre.

> Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront s'ils veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer la leçon du livre. Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout pour le motif de l'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre[134].

Ici, les relations entre l'auteur et le lecteur et la prise de position du narrateur chez Zola se distinguent tout à fait de celles de Ba Jin.

Les romans de Ba Jin sont souvent dotés d'intrigues très simples mais d'une psychologie très complexe qui lui sert à exprimer ses sentiments. La plupart des romans de l'auteur se

---

[133] Zola, « Le naturaliste au théâtre », *Le Roman expérimental, O.C.,* X, p.1241
[134] Zola, « Gustave Flaubert », *Les romancier naturalistes, O.C.*, XI, p.98-99

distinguent par la psychologie des personnages minutieusement fouillée. Le monologue et le discours indirect sont très efficaces pour exprimer la subjectivité et ses sentiments. Sous sa plume de l'auteur, les personnages méditent, monologuent, crient à haute voix, ou leurs deux « moi » se disputent. Pour lui, la narration à la troisième personne prend souvent la couleur du monologue. A cause de son extrême sensibilité envers la vie, il entre souvent dans la narration sous le déguisement du narrateur ou des personnages. Il a recours à un grand nombre de rêves et d'illusions pour exprimer l'inconscient des personnages et leurs sentiments. Le rêve, la pensée et la réalité sont étroitement liés et se réfléchissent mutuellement. Au contraire, il est très rare dans l'univers romanesque de Zola que le narrateur, en tant que personnage, maîtrise la narration à la première personne. A la différence de Zola, Ba Jin narre à la première personne dans *Le rêve de la mer*, *L'Automne dans le printemps* et *Le Jardin du repos*. Dans *Le jardin de repos*, le processus de la corruption et de la tragédie des familles de Yang et Yao se manifeste aussi à travers les sentiments du narrateur exprimés à la première personne. De plus, ses contes et ses nouvelles adoptent souvent la correspondance et le journal intime. Dans *La nouvelle vie* et *La quatrième chambre de malades*, cette forme lui permet d'exprimer des sentiments, naturellement à titre de témoin. Les 64 nouvelles et contes de Ba Jin utilisent la première personne par le biais de la correspondance et du journal intime.

Face à ses personnages, Zola garde une distance et il leur confère une polyphonie pour rendre son impartialité plus vraisemblable. Il voit que le romancier doit être maître et possesseur de l'univers pour comprendre celui-ci. Il met en scène le monde, la vie avec tous ses rouages, dans la merveilleuse logique de son labeur. Chez Zola, l'effet de

lucidité, de vision claire et expérimentale n'aboutit pas au lourd commentaire d'un jugement sur le monde. La morale logique du positivisme ne se dégrade pas en moralisme. Elle s'oriente au contraire vers le récit impartial. Par le personnage, Zola révèle, mais ne commente pas ; il expose mais n'explique pas. Autrement dit, l'explication n'est pas externe, mais interne. Le personnage se développe dans son mécanisme propre et sa vérité. « Les faits parlent d'eux-mêmes », déclare Zola. C'est ainsi que les personnages de *Germinal* deviennent les agents de ce commentaire interne : parallèlement à leur fonction dans un système complexe, ils encadrent et présentent le récit. Par son regard, son action et ses sentiments le personnage devient un signe pour véhiculer les commentaires de Zola. Pour l'auteur, les personnages jouent un rôle d'informant pour donner progressivement des données qui sont créées et programmées selon des points de vue divers. Le personnage-observateur et le personnage-action parlent, regardent et accomplissent les gestes du métier, d'un rapport de force. La description passe alors, le plus souvent, à travers une sorte de soliloque mental du personnage qui regarde, inventorie, interprète, reconnaît, et enfin nomme les choses. Zola multiple les points de vue sur un même objet, une même personne, un même lieu pour donner de multiples voix à ses personnages.

Tout à fait à l'encontre de Zola, Ba Jin ne se soucie pas tellement de garder la distance avec son personnage et quand il l'incarne, il n'a pas peur de sa subjectivité. Dans presque toutes ses œuvres, les personnages expriment l'amour et la haine de l'auteur. L'incarner, c'est pour lui manifester son opinion de la société. Aussi n'a-t-il aucun souci d'impartialité, et sa position lucide et claire s'explique par les paroles, l'action et la

psychologie des personnages. « Je vis dans mes romans »[135] déclare-t-il. « Mes romans ne sont pas moi-même, mais je peux dire aussi que le 'moi-même' existe partout dans mes romans »[136]. A certains moments, il cherche un porte-parole ou un personnage pour exprimer ses propres sentiments. Souvent, il insère ses propres sentiments dans les personnages et leur infuse sa propre subjectivité. « J'existe dans la *Trilogie du torrent*, quelquefois j'existe chez Eveil de l'Intelligence, quelquefois chez Eveil du Peuple, quelquefois chez Jianyun, ou chez les autres »[137], écrit-il. « J'ai connu les sentiments d'Eveil de l'Intelligence devant Prunier de Frimas, j'ai même prononcé, de la même façon, les paroles qu'Eveil de l'intelligence dit devant son frère »[138]. La subjectivité de Ba Jin est si forte dans ses romans que nous pouvons sentir son amour, sa haine, sa raison, ses pensées, son bonheur et son malheur. Pour sa part, la prétendue impartialité de Zola nous force toujours à évaluer et peser la polyphonie du personnage.

9, La famille comme charpente romanesque chez Zola et Ba Jin

Zola et Ba Jin basent chacun leur univers romanesque sur une structure familiale. Mais les fonctions romanesques de cette structure se diffèrent les unes des autres. La famille fournit à Zola une charpente artificielle qui permet au personnage de fonctionner sur le

---

[135] Ba Jin, « A propos de *La Nuit glacée* » (谈'寒夜'), *Œuvres complètes de Ba Jin,* vol.14, p.436. Le texte en chinois : " 活在自己的小说中"。

[136] Ba Jin, « Préface de *Famille* lors de sa 10e édition » ('家'十版代序), dans *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, p.108， "我的小说不是我自己，但也可以说处处都有我自己。"

[137] Ba Jin, « A propos de *Famille* » (谈'家'), *Œuvres complètes de Ba Jin,* vol.14, p.341. Le texte en chinois :"《激流》里也有我自己，有时在觉慧身上，有时在觉民身上，有时在剑云身上，或者其他的人身上。"

[138] Ibid., p.342. Le texte en chinois : " 我有过觉慧在他死去的表姐 (梅) 的灵前倾吐的那种感情，我甚至说过觉慧在他哥哥面前说的话。"

plan anthropologique, ethnographique et sémiotique ainsi que sur le plan de l'imaginaire héréditaire. Pour Ba Jin, la famille constitue un véritable thème central et responsable du destin tragique du personnage comme institution ethnographique et culturelle qui se voue à être attaquée et dénoncée pour acquérir à la fois la liberté individuelle et le progrès social.

L'idée des romans structurés sur la famille est née chez Zola grâce à deux rencontres : celle de *La Comédie humaine*, et celle du traité du Docteur Lucas sur l'hérédité qui offre des idées, des thèmes et des images. Dans les *Rougon-Macquart*, Zola traite deux éléments : « 1), l'élément purement humain, l'élément physiologique, l'étude scientifique d'une famille avec les enchaînements et les fatalités de la descendance ; 2), l'effet du moment moderne sur cette famille, son détraquement par les fièvres de l'époque et l'action sociale et physique des milieux »[139]. Avec l'aide de la science, Zola lie fermement cette famille à l'hérédité. C'est en s'appuyant sur la méthode scientifique de l'hérédité que Zola étudie la famille des *Rougon-Macquart*:

> Etudier dans une famille les questions de sang et de milieu. Suivre pas à pas le travail secret qui donne aux enfants d'un même père des passions et des caractères différents, à la suite des croisements et des façons particulières de vivre. Fouiller, en un mot, au vif même du drame humain, dans ces profondeurs de la vie où s'élaborent les grandes vertus et les grands crimes, et y fouiller d'une façon méthodique, conduit par le fil des nouvelles découvertes physiologiques[140].

Aussi la famille fonctionne-t-elle comme un fil conducteur pour classer scientifiquement les matières de l'histoire naturelle et pour découper l'histoire sociale de cette famille.

---

[139] Zola, Emile, «Notes générales sur la marche de l'œuvre», cité par Colette Becker dans *Zola: le saut dans les étoile*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.303

[140] Zola, Emile, Premier plan remis à l'éditeur A. Lacroix, cité par Becker Colette dans *Zola en toutes lettres*, Paris : Bordas, 1990, p.79

« Mon roman doit être simple. Une seule famille avec quelques membres. Tous les cas d'hérédité, soit sur les membres de cette famille, soit sur les personnages secondaires »[141].

Pour Ba Jin, la famille est une ennemie. Dans *Famille,* il veut écrire une histoire de la famille féodale:

> Je voulais montrer comment de telles familles s'effondraient inévitablement, et comment elles creusaient leurs propres tombes de leurs propres mains. Je voulais représenter les luttes et les tragédies à l'intérieur de ces familles [...] comment les jeunes souffraient et comment ils luttaient. En se débattant, ils ne pouvaient non plus échapper au destin de destruction et ils ont été réduits aux rôles de sacrifice. Enfin, je voulais décrire un rebelle, le rebelle jeune et courageux. Je voulais personnifier mon espoir en lui. Je voulais qu'il nous apporte un air frais [...] Dans ces familles régies par de longues traditions chinoises, nous avions été étouffés[142].

Dans la tradition chinoise, la famille joue un rôle social fondamental. L'individu se soumet tout à fait à l'influence de la famille basée sur les rapports entre le père et le fils, le mari et la femme, les jeunes strictement contrôlés par les parents, la soumission totale de la femme à l'homme. Cette tradition, qui fonctionnait parfaitement depuis des millénaires, entre fortement en conflit avec l'individualisme occidental introduit en Chine avec le Mouvement du 4 mai. Les attaques des intellectuels chinois contre la tradition entraînent l'effondrement de ce système familial. Ce faisant, les intellectuels chinois projettent alors un nouveau rôle pour les femmes, et préconisent l'égalité sexuelle, le mariage libre pour les jeunes et une reconstruction de la famille. La grande famille de *Famille* s'inspire de celle de Ba Jin. Mais ce n'est pas tout. Dans ce roman, il veut décrire

---

[141] Ibid., 79

[142] Ba Jin, « Préface de *Famille* lors de sa 10e édition » ('家'十版代序), dans *La création selon Ba Jin* (巴金论创作), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1997, p.105. Le texte en chinois : "我要写这种家庭怎样必然地走上崩溃的路，走进它自己亲手掘成的墓穴。我要写包含在那里面的倾轧、斗争和悲剧。我要写一些可爱的年轻的生命怎样在那里面受苦挣扎而终于不免死亡。我最好还要写一个叛徒，一个幼稚而大胆的叛徒，我要把希望寄托在他身上，要他给我们带来一些新鲜空气……在那个旧家庭里面我们是透不过气来了。"

une histoire typique de la famille féodale, plutôt qu'une simple histoire de sa propre famille. *Famille* se présente comme une miniature de « l'histoire pleine de vicissitudes d'une grande famille qui s'effondre »[143]. Son frère aîné apparaît comme la première victime. Quand il demande à celui-ci son opinion sur son plan de *Famille,* ce dernier lui écrit : «En réalité, l'histoire de notre famille est bien typique. Après avoir lu la revue de *Nouvelle Jeunesse* et d'autres magazines, je désirais écrire une histoire, mais j'en suis incapable. Maintenant, tu veux écrire un livre à ce sujet, j'en suis très content. J'espère que tu auras suffisamment de temps pour la finir [...] »[144]. Au moment où il finit ce roman, Ba Jin apprend le suicide de son frère aîné. Il achève *Famille* en 1931, *Printemps* en 1938 et *Automne* en 1940. Ces trois romans deviennent des livres monumentaux de la dénonciation de la famille chinoise à travers le déclin de la grande famille des Gao.

Chez Zola et Ba Jin, les membres d'une famille se branchent tous sur un arbre généalogique, qui fonctionne différemment. L'arbre généalogique des *Rougon-Macquart* s'appuie sur l'hérédité scientifique, tandis qu'il se base, dans la *Trilogie* de Ba Jin, sur une morale traditionnelle chinoise. Les univers romanesques de Zola se branchent sur un arbre généalogique qui montre tous les rapports familiaux et confirme leurs relations héréditaires. Cet arbre se compose de cinq générations. Au premier échelon se trouve Adélaïde (Tante Dide) : elle est le « tronc », la « souche commune». A partir d'elle descendent trois « branches » : une branche légitime, Pierre Rougon, né du mari légitime et deux branches bâtardes : celle d'Ursule Macquart et celle d'Antoine Macquart, issus de

[143] Ibid., p.104. Le texte en chinois :"一个正在崩溃的封建大家庭的全部悲欢离合的历史"。
[144]Ibid., p.105. Le texte en chinois : "实在我家的历史很可以代表一般家族的历史。我自从得到《新青年》等书报，读过以后我就想写一部这样的书。但是我写不出来。现在你想写，我简直喜欢得不得了。希望你把它写成罢。"

la liaison d'Adélaïde avec Macquart, contrebandier ivrogne et déséquilibré. Ces trois branches se ramifient dans une troisième génération : Aristide, Sidonie et Marthe Rougon (branche légitime); François, Hélène et Silvère Mouret (première branche bâtarde) et Lisa, Gervaise et Jean Macquart (deuxième branche bâtarde). La troisième génération est née du mariage de Marthe Rougon et François Mouret qui unit la branche légitime et la première branche bâtarde. La quatrième génération inclut les enfants de Saccard, de Sidonie et de Marthe Rougon. La cinquième génération se compose de Charles Rougon, fils de Maxime Saccard, Jacques-Louis Lantier, fils du peintre Claude, et Louiset Coupeau, fils de Nana.

De même, dans la *Trilogie du torrent* de Ba Jin, quatre générations se branchent sur un même arbre généalogique. La première se compose du Maître Gao et de sa concubine Chen. De cette union proviennent Keding et Mme Shen, Ke'an et Mme Wang et Keming et Mme Zhang, représentants de la deuxième génération. La troisième génération se compose de Shuzheng (fille de Keding et Mme Shen), Shufang, Eveil du Nouveau, Eveil du Peuple et Eveil de l'Intelligence (enfants de Kean et Mme Wang), Junren, Jueying et Shuying (enfants de Keming et Mme Zhang). Et Yun'er et Haihuan constituent la quatrième génération.

Deux arbres généalogiques sont reliés intérieurement par des éléments différents. Zola explore l'hérédité scientifique pour construire un arbre généalogique : chacune des feuilles de l'arbre correspond à un personnage et chaque personnage est au centre d'un des volumes. Pour les *Rougon-Macquart*, la tare héréditaire joue un rôle décisif dans le

développement de la famille. C'est ainsi que « le tronc explique les branches qui expliquent les feuilles »[145]. Dans cette famille, les actions meurtrières et ivrognes sont étroitement reliés à la névrose originelle de tante Dide et au déséquilibre de l'ivrogne Macquart. « La tare héréditaire s'exprime à travers plusieurs métaphores végétales; la souche est pourrie, le tronc est lésé par la névrose; le ver était dans le tronc, images qui évoquent toutes l'idée d'une déformation originelle qui se transmet de génération en génération, tout comme les dégâts causés à une souche véritable ont des conséquences pour l'épanouissement des branches et des feuilles »[146]. Parmi les membres de cette famille, les branches des Macquart souffrent plus que celles des Rougon de la maladie héréditaire qui engendre des troubles physiques et mentaux. De cette façon, la famille enchaînée par le fil de l'hérédité acquiert une continuité et une structure. En s'aidant de l'arbre généalogique, Zola crée un bourgeonnement ordonné et structure son cycle romanesque.

> Cet arbre progresse dans deux directions, donnant au système des personnages une dimension à la fois historique et sociale, temporelle et spatiale. La création verticale des types aboutit à une histoire, qui décrit l'origine fonctionnelle des personnages, la naissance de leur rôle, tandis que la juxtaposition horizontale constitue une société, qui distingue des particularités physiques et morales[147].

La charpente scientifique permet à Zola de construire une histoire familiale. Ces fonctions structurelles valident la charpente scientifique de l'œuvre : « le roman ne cherche pas à concurrencer la biologie sur son propre terrain ; il n'utilise son apport que pour mieux développer son domaine particulier »[148]. Même Zola est relativement

---

[145] *Le Docteur Pascal*, *O.C.*, VI, p.1019
[146] Maarten Van Buuren, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola de la métaphore au mythe*, Librairie José Corti, 1986, p.139
[147] Pagès, Alain, « En partant d'une théorie littéraire », *Cahiers naturalistes*, no.47-1974, p.76
[148] Ibid., p.72

indifférent aux théories sur lesquelles s'appuie cette charpente scientifique : « Il est indifférent que le fait générateur soit reconnu comme absolument vrai ; ce fait sera surtout une hypothèse scientifique, empruntée aux traités médicaux. Mais lorsque ce fait sera posé, lorsque je l'aurai accepté comme un axiome, en déduire mathématiquement tout le volume, et être alors d'une absolue vérité »[149]. Cette charpente enchaîne les personnages comme un système méthodique et elle laisse libre cours à l'imaginaire de Zola pour développer son univers romanesque. La charpente scientifique ordonne autour de la loi héréditaire un système de personnages qui se construit sur l'arbre généalogique. « Peu importe le degré de scientificité des observations et des thèses de Lucas sur l'hérédité. Ce qui compte ici, c'est la puissance générative, au plan de l'imaginaire et des structures narratives, au schéma héréditaire »[150]. Chez Zola, la charpente de la famille fournit les supports du mythe et l'auteur utilise une série de métaphores pour sa régénération et sa dégénérescence symbolique ainsi que celles de la société.

Avec l'arbre généalogique, Ba Jin traite d'un vrai thème social. Cet arbre est le lieu de convergence de tous les conflits entre ses membres. La jeune génération continue de s'opposer à la famille pour réaliser son individualité et acquérir le bonheur. Il représente également un lieu où jeunes et vieux entrent éternellement en conflit, ces personnages assumant à la fois les rôles d'oppresseur, de victime et de combattant. Ce qui rattache les membres de la famille à l'arbre généalogique, c'est l'oppression des vieux sur les jeunes qu'ils soient soumis ou révolutionnaires. Dans les *Rougon-Macquart*, les métaphores concernant la famille sont souvent le tronc et les feuilles, tandis que dans la *Trilogie du*

[149] Zola, « Notes générales sur la nature de l'oeuvre in RMV », 1742, Ed. de la Pléiade, p.1742, cité par Alain Pagès dans « En partant d'une théorie littéraire », *Cahiers naturalistes*, no.47-1974, p.72
[150] Mitterrand, Henri, *Zola: L'histoire et la fiction* Paris: PUF, 1990, p.42

torrent, la famille se métamorphose en désert et en cage d'oiseau qui enferment la liberté des individus. Le pouvoir autoritaire de la famille torture les jeunes et victimise ses membres.

> Solitude! Notre maison est un désert; j'ai besoin d'activité, j'aspire à la vie ; chez nous, je ne trouve personne à qui me confier. En m'asseyant, je remarquai sur la table le livre donné par grand-père. Je le feuilletai ; tout ce qu'il contient se résume en ces mots : apprendre à devenir esclave… « Si le souverain ordonne la mort du sujet, ne pas mourir est un manque de loyalisme. Si le père ordonne la mort du fils, ne pas mourir est un manque de piété filiale… » « La volupté est le premier des dix mille péchés ; la piété filiale est la première des cent vertus… ». Plus je lisais, plus j'étais en colère. En détruisant un exemplaire, j'évite à quelques personnes d'être contaminées[151].

La famille régit les destins individuels de chacun de ses membres sous l'égide symbolique de l'autorité parentale. Le thème central de *Famille* consiste donc en la dénonciation du système familial qui « dévore »[152] symboliquement les individus pour préserver un système social vieux de plusieurs millénaires.

Sous la plume de Ba Jin, la famille réunit les tyrans, les parasites et les victimes. Dans la *Trilogie du torrent,* l'auteur expose essentiellement la vie des deux familles Gao et Zhou. Dans celles-ci, on trouve les défenseurs du système familial, les traîtres et les victimes. Le Maître Gao est le grand défenseur de ce système. Pour lui, la vie est belle : il a une grande maison, des serviteurs, des fils, des filles et des petits-fils. Il espère la prospérité continuelle de cette famille. Mais le monde a changé. Le Mouvement du 4 mai apporte une grande transformation sociale. Gao est tout à fait contre ces changements. Il ne permet pas à ses petits-fils de participer aux activités sociales et il continue d'arranger les mariages pour ses enfants contre leur volonté. Ces familles supportent aussi les parasites

---

[151] *Famille,* p.107
[152] 吃

comme la maîtresse Chen, les trois fils de Maître Gao et leurs femmes, qui sont hypocrites, superstitieux et cruels. Ils deviennent ainsi les poubelles de la société. Les autres : serviteurs, jeunes femmes, enfants, et jeunes gens sont victimes du système familial. Ils sont obligés d'agir contre leur volonté pour leur avenir et leur amour. Il y a aussi les traîtres à cette famille, comme Eveil de l'Intelligence et Eveil du Peuple. Tous les conflits familiaux exposent l'autorité des vieux et des hommes, et la soumission des jeunes et des femmes, le vouloir imposé aux petits et le pouvoir suprême des riches. La famille détruit l'humanité pour maintenir l'ordre social féodal. Cependant, elle se transforme aussi avec l'introduction de la pensée occidentale. Et, à la fin, elle s'effondre par l'action symbolique de la vente de la grande maison du Maître Gao et l'éparpillement des membres du clan familial. Ici, la famille n'est pas une fausse charpente comme chez Zola, elle a une existence vraie qui reste à attaquer.

En bref, deux charpentes de la famille fonctionnent différemment dans deux univers romanesques ethnographiquement et culturellement dissemblables. Comme écrivain de la famille, Ba Jin se lance par son écriture dans un combat pour la destruction du système familial, en ébranlant la charpente de celui-ci par l'action symbolique de la lutte de certains personnages. Pour sa part, Zola transforme la charpente familiale en un lieu symbolique. Il est indifférent à la vérité de cette charpente, puisque cette dernière fonctionne sur le plan méthodologique dans le seul but de métaphoriser une histoire naturelle et sociale.

Deuxième Partie : Les romans de Mao Dun, de Ba Jin et de Zola

Chapitre I : L'importance du capital et du travail dans *Minuit* de Mao Dun et *Germinal* de Zola

1, Le rôle du capital:

Zola et Mao Dun brossent deux représentations du monde du capital dans *Germinal* et *Minuit*. La France du XIX^{e} siècle est un pays industrialisé au capitalisme bien développé tandis que la Chine du début du XX^{e} siècle est encore une société agricole et féodale. Le capitalisme chinois s'était bien développé pendant la Première Guerre mondiale en Europe. Mais, avec la fin de cette guerre et surtout la crise économique des années 30, la Chine fait, à nouveau, face à la concurrence du capitalisme mondial. Cette particularité du capitalisme chinois détermine les différences entre les bourgeois chinois et français et le rôle du capital dans l'oeuvre de Zola et celle de Mao Dun. Aussi, nous tiendrons surtout compte des circonstances historiques du libéralisme bourgeois de Zola ainsi que du communisme et du patriotisme de Mao Dun pour traiter des fonctions et des représentations du capital dans leur œuvre, pour mettre au jour leurs attitudes différentes envers le capital et la façon dont leurs idéologies régissent leurs personnages, les réalités sociales, les conflits sociaux dans leurs romans respectifs.

Dans *Germinal* et *Minuit*, le fonctionnement du capital s'offre comme le lieu des vicissitudes politiques, économiques et sociales en France et en Chine à deux époques

différentes. Ces deux romans se concentrent sur une lutte entre le capital et le travail qui aboutit à une grève violente. « Zola saisit la société française qui se trouve, à partir des années 1831, en pleine et profonde mue industrialiste »[1]. Pour sa part, Mao Dun dépeint la société chinoise de 1930 frappée par la crise économique mondiale, en proie au conflit aigu du capitalisme industriel national et du capitalisme financier comprador. Zola représente le capital à travers des images symboliques, tandis que Mao Dun l'évoque souvent par les discours des personnages, leur action sociale et leur psychologie.

Dans *Germinal* et *Minuit*, le capital sert à exploiter les ouvriers. Face à la crise économique, les capitalistes français et chinois intensifient leur exploitation en abaissant le salaire des travailleurs sous prétexte d'abaisser le prix de revient. Il laisse croire que « si le problème de la distribution des richesses produites n'[est] pas résolu, la Chine, voire le monde entier, ne pourr[a] éviter le désordre »[2]. Le capital devient ainsi la cause de l'intensification de l'exploitation des ouvriers.

> Notre soie ayant un prix de revient trop élevé, nous ne pouvons pas lutter contre la concurrence de la soie japonaise, notre industrie de la soie va faire faillite. Il nous faut donc réduire notre prix de revient et pour cela une réduction de salaire s'impose. Pour la défense des intérêts nationaux, les ouvriers devront se priver en acceptant un salaire plus bas[3].

Par ailleurs, le capital fonctionne comme un stimulant à la lutte politique dans *Germinal*. A cause de la crise économique, le patron français abaisse le salaire des ouvriers qui, eux, déclenchent la grève. Au moment de la crise économique, Denneulin et Hennebeau

---

[1] Becker, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris : Bordas, 1990, p.25
[2] *Minuit*, p.28
[3] Ibid., p.72
[4] Ibid., p.72

persuadent les ouvriers d'accepter de nouvelles conditions salariales, tout comme Wou dans *Minuit*.

Les différents contextes historiques décident également des fonctions différentes du capital. Pour Mao Dun, le rôle du capital est décidé par ceux qui le possèdent. Dans les mains de capitalistes nationaux comme Wou, il sert à stimuler le développement de l'industrie nationale. Le capital fonctionne ainsi comme un moteur pour faire avancer le progrès social en Chine. Avec le capital, les capitalistes français peuvent réaliser leur rêve personnel, tandis que les capitalistes chinois, comme Wou, sont acculés à l'échec. Dans *Minuit*, le rôle du capital est le prétexte à une analyse sociale :

> Dans la bourgeoisie nationale chinoise, il y eut, il est vrai, bien des hommes présentant les mêmes caractéristiques que celles de la bourgeoisie française, mais la Chine semi-coloniale de 1930 n'était pas la France du XIX[e] siècle, l'avenir de la bourgeoise nationale chinoise était fort sombre et, pour ainsi dire, sans espoir [9] [...]

C'est le rôle de victimes impuissantes que Mao Dun réserve aux capitalistes chinois. Fatalement vaincu par le capital comprador, le capital national se transforme peu à peu lui-même en capital comprador. Tchou Tchong-wei, directeur de la fabrique d'allumettes Kouangta, en est un exemple. Il se débat pour sa survie face au blocage économique de Tchao. En demandant au gouvernement d'arrêter la concurrence des étrangers, il sollicite l'aide financière de Wou. Cependant, ses efforts se soldent par un échec. Il est obligé de

---

[5] Ibid., p.97
[6] Ibid., p.135
[7] Ibid., p.75
[8] Ibid., p.132
[9] Ibid., p.28

vendre son usine aux Japonais pour devenir un patron comprador de façade. La fin du roman suggère de même que Wou se transforme en capitaliste comprador, conformément au plan de *Minuit*: « [...] un capitaliste national comme Wou Souen-fou, personnage du roman [...] et la seule et inévitable issue qui lui resta finalement, c'était de devenir comprador »[10]. Dans *Minuit*, le capital joue aussi un rôle de comprador quand il aide les puissances étrangères à écraser l'industrie nationale chinoise. La dualité entre Wou et Tchao est en réalité une concurrence entre le capital national et le capital comprador.

La fonction du capital dans *Minuit* est presque uniquement représentée à travers une analyse sociale basée sur le point de vue marxiste chinois des années 30. Pour Mao Dun, le capital préside au rapport entre le travail et le capital. A la différence de Zola, le capital n'est pas lié à une image mythique comme celle du Minotaure dans *Germinal*. Mao Dun représente le capital principalement par les relations entre ses personnages et leur statut social afin de montrer ainsi les différentes facettes du capital. A titre d'exemple, Tou Tchou-tchai, beau-frère de Wou, représente le capital industriel qui s'oriente vers le capital financier. Au début, il n'est pas convaincu de développer l'industrie nationale. Il se retire de l'Agence du Crédit de Yitchong de Wou et se consacre uniquement à la spéculation financière à la Bourse. Trahissant Wou en fin de compte et donnant un coup de main à Tchao pour l'écraser, il se transforme donc en capitaliste comprador. Ainsi, sous la plume de Mao Dun, l'action et le discours des personnages véhiculent les fonctions du capital tandis que dans *Germinal,* c'est dans le mythe et le symbole que le capital prend son sens social et politique.

[10] Ibid., p.28
[11] Ibid., p.221
[12] Ibid., p.28

Dans *Germinal*, le capital, représenté par l'image de la mine en Minotaure mythique, justifie la lutte entre les travailleurs et le patronat qui domine lourdement la société de la fin du XIX[e] siècle. En fait, la mine-Minotaure se transforme en Capital-Minotaure, (selon le terme de Colette Becker dans *Emile Zola Germinal*), celui qui s'accroupit comme un dieu inconnu au centre de la mine labyrinthique. Zola fait plusieurs allusions à un sanctuaire invisible dans la mine où les mineurs semblent prier journellement dans leur labeur animalisé. Les mineurs ordinaires comme Bonnemort ne savent pas, à cause de leur manque d'intelligence et d'éducation, que c'est le Capital-Minotaure qui les exploite et les réduit à l'animalité. « Du reste, dans *Germinal*, les mineurs eux aussi sont héréditairement soumis au pouvoir du capital, la référence à l'hérédité assumant ouvertement une signification sociale » [13]. L'image du Capital-Minotaure s'avère obsessionnelle et traduit l'ampleur angoissante des mutations capitalistes qui bouleversent la société contemporaine. Pour *Germinal*, douzième roman de la série du *Rougon-Macquart*, le thème du capital n'est pas neuf. En 1883, dans *Au bonheur des dames*, Zola avait déjà développé le grand magasin, symbole du grand Capital, comme l'ogre qui dévore les petits commerçants du quartier. Quant à *Germinal*, l'image du Capital-Minotaure qui est incarnée par une société anonyme d'actions, s'impose à lui dès le début de l'*Ebauche* de ce roman :

> J'aurais d'une part les ouvriers et de l'autre la direction, puis derrière, les actionnaires, avec des conseils d'administration, etc. (tout un mécanisme à étudier). Mais, après avoir posé ce mécanisme discrètement, je pense que je

[13] Ripoll, Roger, *Réalité et mythes chez Zola*, Tome II, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.1101

> laisserai de côté les actionnaires, les comités, etc., pour en faire une sorte de tabernacle reculé, de dieu vivant, et mangeant les ouvriers dans l'ombre[14].

Ici, le Capital est étroitement lié à l'image du Minotaure dévorant, tout en assumant une immédiateté mythique. D'un côté, il y a ceux qui mangent, les Gras, les bourgeois, Maigrat ; de l'autre, ceux qui sont mangés et nourrissent les premiers, les houilleurs. Le Capital-Minotaure se concrétise spécifiquement par la violence et la dévorance symboliques dans la mine labyrinthique. Le monde du labyrinthe représente vivement l'antagonisme entre le travail et le capital d'une façon mythique et métaphorique. « La fonction du mythe est claire : conserver à la question traitée toute son ampleur, rendre de façon concrète une caractéristique générale du monde de la grande industrie, faire apparaître sous une forme dramatique le combat des travailleurs contre un capital à la fois anonyme et personnifié »[15]. Pour ce faire, la mine labyrinthique se transforme en « un palais des intestins »[16] du Capital-Minotaure comme un Dieu-Capital.

Dans *Germinal*, Zola donne vie au Voreux pour symboliser l'exploitation des ouvriers par le capital. Sous sa plume, la mine se transforme en image dévorante rendue vivante par les termes tels que veines, bouche, orifice, etc. De plus, les galeries, les carrefours et les voies de la mine constituent un organisme labyrinthique qui dynamise un jeu d'égarement et de vertige. Ces éléments spatiaux s'organisent comme un réseau interne d'un monstre vivant et dédaléen afin de représenter le Capital. La mine se révèle donc à la fois labyrinthique et minotaurienne par sa structure interne et sa violence symbolique. Ceci tient principalement au visage monstrueux de la mine du Voreux. Zola confère une

---

[14] Zola, Becker, Colette, *Emile Zola Germinal*, Paris : PUF, 1985, p.194
[15] Ibid., p.196
[16] Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe,* Paris : PUF, 1993, p.45

apparence menaçante à cet espace minier : « Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais, cette bête goulue, accroupie là pour manger le monde »[17]. Cette description rappelle le mythe du Minotaure : son apparence monstrueuse avec "une corne menaçante" reprend l'image archétypale du Minotaure cornu –monstre mi-humain et mi-animal– qui se nourrit de la chair des victimes sacrificielles. Si l'on regarde la caricature de la mine inspirée de *Germinal* que A. Robida a dessinée [18], un Minotaure terrifiant nous saute aux yeux tout à coup : il s'accroupit sur la plaine ouverte, avec une grande bouche dévorante et des yeux affreux. Selon André Siganos dans *Le Minotaure et son mythe*, cette apparence monstrueuse « peut renvoyer tout simplement à la violence brutale, obscure et dévorante [...] »[19] du Minotaure dans le labyrinthe dédaléen. Sans expliciter sa référence au mythe du Minotaure. D'ailleurs, le nom même de la mine, le Voreux, rappelle le mot "vorace". Dans *Germinal,* la mine minotaurienne comprend en son être un labyrinthe à la fois spatial et social : « enchevêtrement de l'homme, de la bête et des dieux, nœuds d'appétits, muette pensée »[20]. C'est ainsi que zola naturalise communément le social dans la nature labyrinthique et minotaurienne pour représenter une crise sociale et faire allusion à une révolution possible.

Sous la plume de Zola, la mine-capital est avant tout un ogre, à la respiration forte et longue, soufflant sans relâche. Dans *Germinal*, chaque partie de la mine labyrinthique

---

[17] *Germinal*, p.25
[18] Lire les annexes de *Germinal.*
[19] Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe,* Paris : PUF, 1993, p. 55
[20] Foucault, Michel, *Raymond Rouselle,* Paris : Gallimard, 1963, p. 112

fonctionne comme un organe vivant du monstre et assume une fonction de dévorance ou de digestion représentative de sa monstruosité. Evidemment, dans l'imaginaire zolien, le puits ressemble à une gueule insatiable qui boit et avale les hommes, tandis que la fosse se transforme en un estomac qui digère péniblement cette chair humaine. Le puits et la fosse dévorent ainsi symboliquement et violemment les corps de mineurs comme des victimes sacrificielles à un dieu.

La voracité du puits se métaphorise bien par la descente quotidienne des mineurs dans la mine. En passant par le puits, les mineurs entrent dans le fond labyrinthique et sont susceptibles de devenir les victimes de la violence naturelle à chaque instant. « [...] [Le] puits avalait des hommes par bouchée de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile qu'il semblait ne pas les sentir passer »[21]. La remontée et la descente des cages chargées « de chair humaine »[22] expriment vivement la voracité du monstre minier. Ces cages se métamorphosent symboliquement en « bête de nuit »[23], pour engouffrer les mineurs. C'est ainsi que la mine suscite le meurtre de Chaval, affame Catherine, et fait d'Etienne un vieillard aux cheveux blancs. Elle les menace par l'inondation et l'incendie et semble donc « digérer un peuple »[24]. Comme le Minotaure antique se nourrit de ses victimes, non seulement la mine met en danger à chaque instant les mineurs emprisonnés dans le dédale sous un éboulement et asphyxiés par le manque d'air et d'espace, mais ceux-ci deviennent également de la chair pour satisfaire la gloutonnerie de la mine monstrueuse.

---

[21] *Germinal,* 39
[22] Ibid., p.39
[23] Ibid., p.40
[24] Ibid., p.41

Pour Zola, le Capital est un « vampire », et les thèmes du sang, de la blessure, de la mort se développent dès les premières lignes de l'œuvre. Les fonctions de ce vampire se cristallisent par la violence du feu et de l'eau destinés à manger les corps humains. Le feu dans la mine du Voreux évoque la peur de l'incendie infernal chez les mineurs. La légende de la veine Tabaret rappelle, selon Roger Ripoll dans *Le Mythe et la réalité*, l'épisode biblique de la destruction de Sodome et de Gomorrhe avec son expression de « cité maudite »[25]. Au moment de l'explosion, une mer d'eau s'ajoute à une mer de flammes qui déchaîne ses forces destructrices : « Brusquement, un coup de foudre éclata, une trombe de feu sortit du boyau, comme de la gueule d'un canon chargé à mitraille. Tout flambait, l'air s'enflammait ainsi que de la poudre, d'un bout à l'autre des galeries »[26]. L'explosion enlève la «tête»[27] de Zacharie. Son corps brûlé se transmue en « un charbon noir, calciné, méconnaissable »[28]. Du corps imprimé « de plaies affreuses » et couvert de « brûlures descend[ant] jusque dans leur gorge » émane « une odeur de chair grillée »[29]. Comme le feu, l'eau assume des fonctions destructrices et ravageuses. Dans *Germinal*, la mine est un monde d'humidité lorsque les galeries, les voies et le boisage sont infiltrés. Selon Roger Ripoll dans *Le mythe et la réalité*, Zola associe l'eau avec le thème du sang : « Aux yeux des bourgeois terrifiés, les grévistes semblent marcher dans un flot de sang ; le Voreux est anéanti dans cet épanchement du sang de la terre, qui, dans les hallucinations de Catherine, se confond bientôt avec le sang de

---

[25] Ripoll, Roger, *Le Mythe et la réalité*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.546
[26] *Germinal*, p.374
[27] Ibid., p 375
[28] Ibid., p.375
[29] Ibid., p.375

Chaval » [30]. L'eau et le sang constituent communément un signe du torrent de dévoration et de destruction qui renvoie aux forces créatrices et destructrices dans la mythologie gréco-latine. Ici, le Capital est intimement lié à l'image du Minotaure dévorant et il assume une immédiateté mythique.

2, Le monde bourgeois

Dans *Germinal* et *Minuit*, Zola et Mao Dun interprètent de façon distincte les valeurs bourgeoises. Originaires de deux sociétés différentes, les bourgeois chinois et français agissent différemment dans les univers romanesques des deux auteurs. Dans *Minuit*, Wou représente la tragédie de l'industrie nationale chinoise et la classe à écraser par le prolétariat. Pour Zola, le bourgeois joue le rôle ambigu de prédateur et de parasite. Il doit aussi assumer la responsabilité de réformateur social pour faire parvenir une harmonie sociale et agir comme gardien de l'ordre social. Les ressemblances et les différences entre les bourgeois chinois et français sont bien incarnées à partir de leur pouvoir social, de leur vie familiale et de leur sexualité.

Dans *Germinal* et *Minuit,* les deux écrivains campent tout un groupe de bourgeois pour représenter cette classe sociale. Chez Zola, « les bourgeois sont des prédateurs et des parasites, mais il ne sont ni des monstres d'immoralité ni des potentats, en ce sens qu'il consentent à écouter les mineurs »[31]. Au contraire, chez Mao Dun, le bourgeois est cruel,

---

[30] Ripoll, Roger, *Le Mythe et la réalité*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.734

[31] Vial, André, *Germinal et le socialisme de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p.61

égoïste, hypocrite et il représente presque totalement des valeurs négatives. Comme nous l'avons déjà dit, la transparence des sentiments de Mao Dun envers le bourgeois s'oppose bien à l'ambiguïté de Zola. Avec Mao Dun, chaque personnage bourgeois est déterminé par ses fonctions sociales et, collectivement, la bourgeoisie constitue une classe décadente à remplacer par le prolétariat. Au contraire, tous les bourgeois de Zola représentent une valeur bien ambivalente. « Zola accable de son ironie leur charité, leur paternalisme, leur aveuglement. A travers eux, ce sont les philanthropes qu'il attaque, ceux dont il fustige souvent l'humanitairerie, en reprenant le mot de mépris créé par Alfred de Musset » [32]. « Zola dénonce la cruauté et la brutalité de l'écrasement du Travail par le Capital. L'équilibre social est menacé par la gloutonnerie des Gras, les tensions s'exaspèrent, leurs excès provoquent une situation explosive» [33]. Cependant, Zola n'incarne pas chaque personnage bourgeois simplement à partir d'un trait unique, il leur confère, de plus, des traits opposés pour déterminer les valeurs bourgeoises. Le monde des bourgeois est donc surdéterminé et méta-évalué par l'obscurité envers le socialisme, le libéralisme bourgeois, et plus fortement encore par l'expérience personnelle de l'auteur, tandis que Mao Dun le détermine par sa croyance en la théorie marxiste de la lutte de classes.

Afin de représenter une méta-évaluation du monde bourgeois , Zola présente quatre types d'industriels bien différenciés en vue d'illustrer que le patronat n'est pas un symbole unique dans *Germinal*. Les Grégoire mènent une vie confortable sur leur redevance. Ils montrent une affection indulgente et de la pitié pour les ouvriers, mais leur sympathie se

[32] Becker, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris : Bordas, 1990, p. 122
[33] loc. cit.p.122

garde assurément d'excéder certaines limites. Ils offrent de la nourriture et des vêtements à la Maheude, mais jamais d'argent. Tout en se considérant supérieurs aux autres membres de leur propre classe, ils montrent une sorte de fierté de leur honnêteté et de leur bonté ironiques. « Nous vivons [moi et ma famille] sans fracas, comme de braves gens; nous ne spéculons pas, nous faisons la charité »[34]. Ils s'opposent à la grève des ouvriers et ils attribuent la misère de ceux-ci à leur grand nombre d'enfants.

> Sans que les Grégoire aient à en prendre soin personnellement, leurs intérêts sont gérés par la Compagnie qui leur verse la redevance, et ils leur permettent de mener une existence moite et douillette. Il en résulte pour eux une vision ingénument cynique de la société comme elle va : ils la moralisent pour ainsi dire, ils font une valeur du droit de propriété, ou plus précisément du privilège héréditaire qu'ils exercent sur les moyens de production et sur le travail salarié ; ils subliment leur paresse et leur parasitisme –qui ne leur apparaissent pas le moins du monde sous cet aspect– en signe d'une harmonie supérieure et presque d'institution divine[35].

Les Grégoire offrent la charité aux ouvriers et en même temps dénoncent leur grève qui nuit à leurs propres intérêts. Les représentations des Grégoire sont surdéterminées à partir de qualificatifs opposants et adjuvants. En vivant de leur redevance sans rien faire, ils représentent le parasitisme de la classe bourgeoise.

Sous la plume de Zola, Hennebeau, comme salarié de la direction, se qualifie par sa cruauté, son implacabilité, son honnêteté, et sa loyauté.

> Au moins dans leur jugement, et à l'occasion dans leur comportement, les agents investis de la plus haute autorité, à la direction ou sur le chantier, tout salariés qu'ils sont eux-mêmes, parce qu'ils ont la responsabilité immédiate de l'affaire, parce qu'ils sont révocables, se montrent plus âpres que les capitalistes résidents, rentiers ou propriétaires indépendants. Hennebeau, dans sa maison directoriale, exécutant rigoureux des ordres parisiens, ambitieux de promotions et de distinctions honorifiques, le secrétaire général, le trésorier-payeur derrière sa

---

[34] *Germinal*, p.82
[35] Vial, André, *Germinal et le socialisme de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 63

caisse, se comportent en impitoyables fonctionnaires de la Compagnie, impérieux, sourds aux revendications d'une élémentaire justice, hautains et cassants[36].

Pendant la grève, il cherche des moyens pour écraser la grève. Dans ce but, il se sert de Chaval pour désintégrer la solidarité des ouvriers : « Il y a certainement une direction énergique à la tête de la grève, il faut la trouver »[37]. Face à la misère des ouvriers, ce qui le préoccupe le plus, ce sont les intérêts du patronat : « La Compagnie est une providence pour ses ouvriers, elle a dépensé trois cent mille francs pour bâtir des corons. La Compagnie a autant à perdre que les mineurs dans la crise actuelle »[38]. Il hait les ouvriers et leur sabotage à la propriété de la mine : « Il faut sauver les fosses de la pourriture socialiste »[39]. En ce qui a trait à la grève, il s'attend à ce que la lassitude des ouvriers les conduise à leur défaite et à leur soumission : « Avant une semaine les grévistes mourront de faim »[40]. Quelquefois, il fait preuve d'hypocrisie et parle d'égal à égal avec les ouvriers : « Je suis un salarié comme vous »[41]. Hennebeau ressemble bien à Wou et à Tou dans *Minuit*, par sa cruauté, son impitoyablité et son hypocrisie.

En tant que patron, Denneulin est à certains degrés différent de Wou dans *Minuit*. Il est le vrai propriétaire de la mine, tout comme Wou, possède de nombreuses usines et entreprises. Ils sont tous deux compétents et travaillent dur. Mais à la différence de Wou, Danneulin va dans la mine et court ainsi des risques physiques, comme les ouvriers. « Il y a Denneulin, le capitaliste de petite envergure, destiné à être bouffé par les gros. Il a

---

[36] Ibid., p.61--62
[37] *Germinal.* p.243
[38] Ibid., p.183
[39] Ibid., p.238
[40] Ibid., p.183
[41] Ibid., p.183

englouti le million qu'il possédait pour équiper à neuf la fosse Jean-Bart. Il l'exploite lui-même et se montre paternel avec ses hommes tout en exigeant beaucoup de travail »[42]. Zola confère sincérité et honnêteté à l'image de Denneulin: « Je ne suis pas un actionnaire qui paie des gérants pour tondre le mineur, je risque mon intelligence, ma santé, ma vie. L'arrêt du travail, c'est pour moi la faillite »[43]. Il dit la vérité aux ouvriers et leur montre les faits pour les convaincre de se mettre de son côté : « Je vous refuse toute augmentation, on ne demande pas à un homme de s'égorger lui-même, n'est-ce pas ?»[44]. Il admet que « ses ouvriers sont exploités et [que] leur lucidité, bien loin de provoquer sa rancune, lui inspire de l'estime »[45].

A la différence de l'univers français, le monde des bourgeois chinois de Mao Dun est moins surdéterminé et moins méta-évalué. Ils se caractérisent bien par leur statut d'exploiteurs et d'hypocrites, assumant une valeur presque uniquement négative. Wou est un adversaire de la classe ouvrière. En s'appuyant sur le gouvernement, il écrase sans merci la lutte des ouvriers. Il se sert des « chiens couchants » comme Tou Wei-yu pour acheter et effrayer les ouvrières en vue d'écraser leur lutte. Pour remédier aux dégâts économiques causés par la concurrence impérialiste, il rabaisse le salaire des ouvriers, prolonge les heures du travail et fait des licenciements pour intensifier l'exploitation. Il entre aussi en conflit avec les paysans par l'exploitation, dans son pays natal, de l'usine électrique, de la manufacture de riz, et des boutiques. Quand les paysans se révoltent, il crie à tue-tête : « Oui! Ces brigands de paysans ont fini par prendre le bourg de

---

[42] Ibid., p.62
[43] Ibid., p.240
[44] Ibid.,p.181
[45] Ibid., p.62

Chouangkia [...] »[46]. Seul Wou est en quelque sorte surdéterminé grâce à son discours patriotique voué finalement à l'échec. Cette caractérisation du bourgeois est amenée, chez Mao Dun, par sa croyance que « [C]ette classe ne peut pas s'agrandir elle-même si elle s'oppose à la classe ouvrière »[47]. Comme nous l'avons déjà montré, en tant que personnage surdéveloppé par ses relations sociales et la fatalité de son caractère, Wou constitue un point de convergence des conflits sociaux qui permet de présenter une analyse sociale de la Chine. Tantôt Wou est un bourgeois diabolique, tantôt il est pitoyable à cause de son destin dans une société qui ne supporte pas son ambition.

Doté d'une « poigne de fer », à la fois ambitieux et nerveux, Wou est « un ardent chevalier ou un prince charmant du XX^{e} siècle mécanique et industriel [...] robuste, énergique, à la figure couverte de boutons violacés »[48]. Energique, ferme et sûr de lui, il sait très bien quels procédés employer pour anéantir ses ennemis ; il est capable de cruauté, de sournoiserie, de duperie. Ayant étudié en France et en Europe, il admire la technique et l'industrie occidentale. « Bien sûr, les industriels étrangers avaient des vues ambitieuses et des poignes de fer, mais il faut dire qu'ils étaient secondés par des gens capables et fidèles qui facilitent l'administration d'une affaire et assurent la victoire d'une entreprise » [49]. Dans le désir d'appliquer les méthodes de la gestion occidentale à l'industrie chinoise, il aime les hommes talentueux et leur confère plus de responsabilités et il méprise ceux qui sont imbéciles en administration. Après son retour d'Europe, il crée

[46] *Minuit*, p.137
[47] Ibid., p.5
[48] Ibid., p.97
[49] Ibid., p.147
[50] Ibid., p.148

d'abord quelques petites entreprises dans son pays natal et il commence ainsi à bâtir son rêve d'un royaume de Shuangqiao. Mais son ambition ne se limite pas seulement à sa région de cent mille habitants. Son ambition est de fonder un royaume de l'industrie à Shanghai, ville qui symbolise l'industrie nationale chinoise. A Shanghai, donc, il établit la filature Yuhoua, mais cette filature ne constitue qu'un début à son ambition dans cette cité. En profitant de la crise financière de certaines petites entreprises, il dévore, comme un prédateur, une dizaine d'entreprises à l'agonie, prend en main une maison de crédit et crée un syndicat financier.

Avec le personnage de Wou comme défenseur de l'industrie nationale, Mao Dun cristallise tout son idéal sur cette vaste image pour exprimer son patriotisme. Aux yeux de Wou, si on permet aux entreprises chinoises d'être absorbées par les capitaux compradors, ceci ne peut que renforcer le pouvoir des puissances impérialistes en Chine. Il persiste à incorporer les petites entreprises en faillite pour qu'elles ne tombent pas « entre les mains des étrangers »[51]. « Seulement, leurs usines font tout de même partie de l'industrie chinoise, et maintenant ils ne peuvent plus les sauver et leur fermeture est presque inévitable ; cette fermeture serait une perte pour l'industrie nationale. S'ils les cédaient aux étrangers, le pouvoir de ces derniers en Chine serait encore renforcé et cela nuirait encore davantage à notre industrie »[52]. A titre de héros de l'industrie chinoise, Wou se lance dans la lutte contre les puissances étrangères, même au risque de sa propre faillite. Contre Tchao Po-tao, capitaliste comprador qui aide les Américains à exploiter

[51] Ibid., p.158
[52] Ibid., p.133

l'industrie chinoise, Wou se dresse pour sauvegarder les intérêts nationaux. Peu à peu, il prend conscience qu'il est beaucoup moins puissant que Tchao, soutenu par la puissance financière américaine. Pour renforcer sa lutte, Wou rassemble les capitalistes nationaux et fonde l'Agence de Crédit Yitchong pour garantir la circulation de l'argent pour l'industrie nationale. Il éprouve « un brûlant désir d'entrer en lutte ouverte avec Tchao » et ses yeux brillent « du feu du courage et de l'optimisme », d'« un regard au pouvoir presque magnétique » qui a « le don de galvaniser ses associés »[53]. En bourse, Wou remporte une première victoire de spéculation et cela excite toute sa passion de spéculer. Voulant renouveler son exploit, il investit tout son argent pour spéculer en bourse, malheureusement, il tombe dans le piège de Tchao et il perd tout son capital.

Adversaire de Wou, Tchao Po-tao assume une valeur tout à fait négative et immorale. Bourgeois comprador, il est un démon, un agitateur asservi à la puissance de l'oligarchie financière américaine. Contrairement à Wou, Tchao ne se soucie jamais des intérêts nationaux et, il écrase l'industrie nationale en s'appuyant sur la puissance financière étrangère. Il se transforme en capitaliste orgueilleux, immoral et infâme. En prétendant coopérer avec Wou pour établir une entreprise, il cherche par tous les moyens à le manipuler. A tout moment, il fomente des complots pour écraser ses adversaires et manipuler la bourse, avec « des tas de relations dans le monde politique et militaire »[54]. Il excelle dans toutes sortes de manigances pour « répandre de fausses nouvelles »[55] et pour manipuler les spéculateurs. Tchao est un « un démon entouré de mystères »[56] à la Bourse,

[53] Ibid., p.245
[54] Ibid., p.246
[55] Ibid., p.246
[56] Ibid., p. 247

avec des pouvoirs diaboliques. A cause de son pouvoir extraordinaire, les agitateurs et les boursiers se soumettent à lui. Ayant permis à Wou de remporter la première victoire et le séduire par ses investissements, il manipule la bourse et pousse Wou à une défaite complète. L'échec de Wou aux mains de Tchao n'est pas une simple lutte financière, il est hautement symbolique. Tchao n'est pas un simple personnage comprador, il représente les capitalistes appuyés par les puissances étrangères pour écraser les capitalistes nationaux personnifiés par Wou..

Dans *Germinal* et *Minuit*, il est fort intéressant de mettre en parallèle Négrel et Tou Wei-yu, pour découper la conception du bourgeois propre à Mao Dun et à Zola. L'attitude de Négrel envers les ouvriers dans *Germinal* et celle de Tou Wei-yu dans *Minuit* illustre bien les différences idéologiques entre Zola et Mao Dun.

Tou représente la cruauté, la méchanceté et le démon. A titre de bras de droit de Wou, il s'oppose à l'ouvrier. Serviteur de la classe bourgeoise, il réprime sans merci les ouvrières. C'est un personnage type pour illustrer la théorie de la lutte des classes. Négrel, pour sa part, est autoritaire avec ses ouvriers, mais il est aussi courageux, voire secourable et toujours le premier à courir des risques. Il descend ainsi dans la mine pendant douze jours d'angoisse pour sauver les mineurs dans la mine inondée. Aussi, au moment où Etienne voit Négrel devant lui, « [...] ces deux hommes qui se méprisaient, l'ouvrier révolté et le chef sceptique, se jetèrent au cou l'un de l'autre et sanglotèrent à gros sanglot dans le bouleversement de toute l'humanité qui était en eux »[57]. Négrel, personnage humain, s'oppose à Tou qui personnifie des idées. Sans se montrer

[57] *Germinal,* p.394

impitoyable envers les ouvriers, Négrel craint la grève et les désordres sociaux qu'elle pourrait entraîner, il a peur de leur « caisse prévoyance » qui les aide à s'organiser. « Si la révolution triomphe, elle forcera les actionnaires à restituer leur fortune »[58]. Pour surdéterminer ses caractéristiques, Zola attribue à Négrel des traits à la fois opposants et adjuvants. Cette sorte de surdétermination fait défaut, dans *Minuit,* chez le personnage Tou, très rusé et méchant, qui fomente un complot contre les tisseuses.

.

Zola et Mao Dun se rejoignent sur un point : sous leur plume, les bourgeois sont marqués par une immoralité et une sexualité malheureuse, lesquelles jouent un rôle important dans leur conception de la bourgeoisie.

> Ces gens, ou tels d'entre eux, pratiquent un amoralisme parfaitement tranquille. La femme d'Hennebeau a pour amant le neveu de son mari, Négrel. Et l'innocente Cécile Grégoire sert d'enjeu dans une combinaison matrimoniale. Entre Mme Hennebeau et Négrel, il ne s'agit que de plaisir, sans que rien leur monte à la tête, sans respect de soi ni de l'autre, donc sans tendresse. Pour Négrel, en outre, les pensionnaires –la Pieronne, la Levaque doivent dire logeur– de son oncle, c'est la commodité du menu complet à domicile. La tante-maîtresse, femme accommodante et d'initiative, sans jalousie, s'entremet entre Négrel et Cécile, ou plutôt les Grégoire. Négrel, avec Cécile, hériterait la part de fondation des parents, accéderait à la condition capitaliste. Le «mariage de raison» dans sa rayonnante splendeur, prostitution inconsciente de la naïve épousée, et le rôle complémentaire, très conscient, pour l'épouseur ; l'épousée, marchandise de rapport capitaliste à la corbeille de mariage[60].

Zola considère la sexualité du bourgeois comme inexistente ou presque stérile. L'argent reste primordial pour le mariage.

---

[58] *Germinal*, p.236
[59] *Germinal,* p.394
[60] Vial, André, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris, Éditions sociales, 1975, p.63

Dans *Minuit*, le bourgeois se caractérise aussi par son immoralisme et sa luxure. Outre l'amour entre Lei et la femme de Wou, les autres relations entre femmes et hommes sont marquées par la sensualité. Et les femmes bourgeoises comme Siu Man-li, Lieou Yu-ying et Fong Mei-king sont réservées uniquement à la description d'une sexualité immorale. Elles se transforment en objets pour l'amusement des bourgeois et leurs complots politiques et économiques. Pendant les funérailles du père de Wou, Siu danse pour amuser les patrons bourgeois, d'une façon folle, les « pieds nus », sur l'un des billards. « Les bras tendus, elle levait la jambe, elle la levait bien haut, se tenant en équilibre sur la pointe d'un pied. Elle tournoyait sur les moelleuses parties vertes du billard. Sa robe gonflée comme une ombrelle, découvrait ses cuisses blanches et ses dessous en crêpe de Chine rose qui moulaient ses fesses comme un maillot »[61]. Cette frénésie fait rire les personnages bourgeois « comme des fous [qui] frapp[ent] dans leurs mains »[62]. Cette distraction déraisonnable s'oppose au tragique des funérailles, signe de l'hypocrisie de cette classe. De même, Lieou, autre femme bourgeoise, devient la concubine de Tchao et c'est par le charme de son corps, pour le plaisir de ce démon boursier, qu'elle se lance dans la bourse. Fong, surtout, cette belle fille, agit comme concubine de Tchao, dans le but d'obtenir des informations de la bourse pour son père. Les descriptions sexuelles sont donc fortement liées à la corruption de la classe bourgeoise, comme contre-pied paroxysmique quand celle-ci échappe temporairement à son échec et à son désespoir.

Quant à Wou, absorbé par son combat, il mène une vie ascétique, tout en oubliant les plaisirs possibles. A un moment donné, pour chasser son désespoir, il viole abruptement

---

[61] *Minuit*, p.58
[62] Ibid., p.80

une vieille servante de sa famille. A la fin du roman, lors de sa défaite en bourse, il organise une soirée pour l'anniversaire de Siu dans un bateau sur le Fleuve Yangtze. La danse folle de Siu Man-li chasse, encore une fois, temporairement, chez Wou et ses amis, les douleurs de leur défaite en affaires. Après cette soirée, Wou et ses partenaires s'amusent chez cette « fleur de la société ». L'immoralisme sexuel a pour but de faire ressortir la décadence de cette classe.

Les distinctions entre les bourgeois français et chinois apparaissent aussi dans leur vie familiale. Chez Mao Dun, la cruauté de Wou envers le prolétariat se synchronise avec la manière dont il traite sa femme et ses frères et sœurs. Par contre, Denneulin fait preuve d'amour paternel avec ses filles et d'un sens de la responsabilité à l'égard de sa famille. Wou soumet sa famille à l'oubli en faveur de son ambition. Toutes sortes de désaccords familiaux font progressivement décliner l'autorité patriarcale de Wou en même temps qu'il fait faillite en affaires. En comparaison avec *Germinal*, la vie de famille bourgeoise est presque absente dans *Minuit*. Wou sacrifie tout le bonheur de sa famille en se dévouant uniquement à son entreprise. Négligé par sa femme et sans pouvoir percer les nuances sentimentales chez elle, il s'engouffre dans une solitude incontournable. Il éprouve peu de sympathie envers sa sœur angoissée d'être venue à Shanghai. Despote de sa famille, il s'achemine vers une fatalité inévitable.

Au contraire, sous la plume de Zola, la famille constitue un lieu d'enquête des valeurs bourgeoises pour créer ses personnages.

> Hennebeau, pour sa part, homme frustré, chaste et austère, a le sens de la tendresse qui livre deux êtres totalement (sinon définitivement) l'un à l'autre : il

> rêve de ces amours « de reins », dans les hautes herbes. Un système de valeurs s'élabore en lui ; ils ont le bonheur vrai, ces pauvres qui lui envient son bien-être ! –et une philosophie de la vanité et de l'inutilité de tout, celle de Flaubert, ouvertement, philosophie d'homme à son aise.[63]

Quant aux filles de Denneulin, « ayant perdu leur mère très jeune, elles s'étaient élevées toutes seules, assez mal, gâtées par leur père [...] une atmosphère de famille très confortante »[64]. La famille des Grégoire, que Zola nous présente dès le début du roman, est très à l'aise. Spécifiée par une autre mentalité, elle ne comprend rien à ce qui lui arrive, et pèche par ignorance, par naïveté et par haine. Dans *Germinal*, la famille joue un rôle plus important pour les bourgeois que celle de *Minuit,* surtout dans sa fonction de détermination des valeurs bourgeoises.

3, **Le monde du prolétariat**

Dans *Minuit* et dans *Germinal,* Zola et Mao Dun interprètent de façon très différente les deux mondes du prolétariat, ce qui nous permet de percevoir les différences entre leurs idéologies, leurs théories littéraires et leurs méthodes de représentation de la réalité. Dans *Germinal*, la classe prolétaire est à la fois sympathique par sa pauvreté et l'exploitation qu'elle subit et barbare par sa menace à l'ordre social, tandis que dans *Minuit*, elle représente une force politique positive pour faire progresser la société. Une mise en rapport des deux mondes du prolétariat paraît dangereuse, puisque le prolétariat de *Germinal* est un véritable protagoniste ; en revanche, celui de *Minuit* est un personnage secondaire, beaucoup moins développé par rapport à *Germinal*. Les conditions

---

[63] Vial, André, *Germinal et le socialisme de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p.64
[64] Ibid., p.64

économiques, politiques et la vie quotidienne du prolétariat de *Germinal* sont plus détaillées que celles de *Minuit*. Dans ce roman, le prolétariat n'occupe pas un espace textuel égal à celui du prolétariat de *Germinal*. De plus, sa représentation est loin d'être aussi vivante que celle de *Germinal*. Dans *Minuit*, le groupe de personnes dont le proletariat est composé est pleinement conscient de la lutte sociale en cours. Ce qui préoccupe le plus Mao Dun au sujet du prolétariat, c'est sa fonction politique. Pour Zola, le monde prolétaire se démarque par son obscurité, sa dimension mythique et sa polyphonie, tandis que le monde bourgeois de Mao Dun se caractérise par sa lucidité et sa linéarité. Ce monde est spécifié principalement par les paroles des personnages, leur action, leur psychologie, le conflit direct, et le discours du narrateur qui visent à interpréter les relations sociales entre les personnages.

Dans *Germinal* et *Minuit*, les pénibles conditions de vie du prolétariat préoccupent généralement Zola et Mao Dun. L'écrivain français accentue la pauvreté et la faim extrêmes des mineurs et leur existence difficile. Ces motifs sont fondamentaux dans *Germinal*, à tous les niveaux du roman, qui s'enfouissent dans le nom symbolique donné par Zola à la fosse principale de Montsou, le Voreux. Unique préoccupation des mineurs, la faim est la cause de leur révolte, la raison de leur défaite : vaincus par elle, après deux mois et demi de grève, les mineurs doivent accepter les conditions de la Compagnie. Elle est au centre de deux des moments les plus dramatiques du roman : la mort de la petite Alzire et la descente dans la mine de la Maheude, qui doit, à quarante ans, se remettre à travailler pour que ses enfants survivent. Le monde du prolétariat est dominé par le travail, le froid et la faim. Pour eux, peu de dimanches, ni de fêtes. Poussée par la misère,

pendant que son mari est à la mine, la Maheude va supplier l'épicier Maigrat de lui faire crédit, une fois de plus. Elle obtient deux pains et une petite provision de beurre, de café et de chicorée, et le prêt d'une pièce de cent sous en échange des faveurs de Catherine.

Pour sa part, Mao Dun se concentre sur les activités politiques des ouvrières sans prêter grande attention à leur vie. La pauvreté et la faim, tellement vivantes sous la plume de Zola, n'occupent pas une grande place dans *Minuit* et ne sont représentées qu'à travers quelques discours des ouvrières et des descriptions ; elles ne s'élèvent aucunement à une thématique. Face à Wou qui essaie de les convaincre d'accepter la baisse de salaire, les ouvrières crient : « La vie a augmenté, nous ne mangeons déjà plus à notre faim ; si on nous réduit encore nos salaires, nous n'aurons plus qu'à mourir »[65]. Mao Dun consacre un petit paragraphe à la description de la pauvreté de la résidence des ouvriers. « Quand Tchou Kouei-ying arrive à ce qu'elle appelait 'sa maison', il commençait déjà à pleuvoir. Les gouttes, d'abord clairsemées, étaient si grosses qu'elles faisaient grésiller la porte en bambou. Dans cette petite cabane, on n'avait pas allumé ; seule, la lumière du voisin, en filtrant par les fentes du mur de terre, permettait de deviner les formes dans la pénombre »[66]. Cette description de l'habitat du prolétariat nous rappelle, à coup sûr, la maison misérable des Maheu.

[65] *Minuit*, p.60
[66] Ibid., p.366

Sur le plan de la morale, le prolétariat de *Germinal* se démarque bien par la promiscuité, à la fois dans sa nature et son habitat.

> La promiscuité du travail et de l'habitat développe dans leurs mœurs une totale liberté. C'est le plaisir qui ne coûte rien, du moins dans le moment où on le prend. Les jeunes gens cèdent à leur désir. Les aînés ne leur opposent aucune objection d'ordre moral, ils ne s'irritent que lorsque les suites de leurs rencontres les contraignent au mariage et *privent le foyer du salaire* d'une fille ou d'un fils. Telles femmes mariées ne répugnent pas le moins du monde à une prostitution avantageuse, la Levaque avec son logeur (il faut entendre : son pensionnaire), la Pierronne avec son maître-porion. Les autres ironisent sur le jobard ou le complaisant, ou ne retrouvent une moralité que pour farder la rage et leur jalousie. La Maheude ne se fait pas gloire de sa loyauté conjugale : elle l'explique par des raisons étrangères à toute exigence de devoir[67].

De même, dans *Minuit*, le prolétariat se caractérise par sa sexualité. Tchang Ah-sin n'oublie pas son amour avec Tchen Ah-sin au moment le plus tendu de la grève ; Tsai Tchen donne un baiser à Tchen Yué-eh après la défaite de la grève. Un jeune révolutionnaire Sou Louen pense violer Ma Kin à l'issue d'une réunion. Sans s'accorder harmonieusement avec le développement des intrigues et le caractère des personnages, ces descriptions s'avèrent bien abruptes. Les fonctions de cette sexualité descriptive se distinguent de celles de Zola. Elles servent à masquer le discours révolutionnaire de Mao Dun face à la censure gouvernementale.

Dans *Germinal* et *Minuit*, le prolétariat chinois et le prolétariat français sont tous deux accablés par le travail pénible. Sous la plume de Zola, cet aspect de la vie du prolétariat est beaucoup plus développé que dans *Minuit*. Chez Zola, les mineurs se transforment en animaux. Dans *Germinal,* l'animalité imaginaire précise bien le prolétariat. Dans la mine,

[67] Vial, André, *Germinal et le socialisme de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p.53-54

les mineurs se transforment en bêtes pour creuser les veines sans limite. Les corps humains y sont toujours souffrants et condamnés à être avalés comme des victimes sacrifiées. L'étroitesse spatiale inflige des douleurs au corps humain et transmue l'homme en animal. De cette façon, l'animalité des êtres humains participe à l'univers romanesque de *Germinal* pour souligner davantage le sens mythique du labyrinthe. Zola déplore la fatalité de « ces insectes humains en marche, depuis le vol du câble qui montait et descendait la cage d'extraction, jusqu'à la morsure des outils entamant la houille, au fond des chantiers d'abattage » « dans cette fourmilière géante »[68]. En se référant souvent à l'animalité, Zola transforme le corps humain en victime de sacrifices religieux. De cette façon, la mine semble devenir un espace de rédemption où les mineurs rachètent un péché originel. L'écrivain français reconnaît dans *La Revue politique et littéraire* du 14 mars 1885, que *Germinal* est « une épopée pessimiste de l'animalité humaine », qu'il y met l'homme « dans tous ses organes » et « ne le voi[t] pas sans la terre d'où il sort et où il rentre ». Il sent l'âme humaine « épandu[e] partout, dans l'être, dans l'animal [homme] dont il est le frère, dans le caillou [...] »[69]. Pour Zola, l'homme est dominé par la nature et il est totalement soumis au déterminisme de l'espace. Ce faisant, l'animalité et l'espace s'associent pour lui donner un sens social et mythique.

Selon Siganos, l'animalité comme synonyme de terreur dans le mythe comporte « le double sens d'une sociologie et d'une psychanalyse »[70]. Dans *Germinal*, l'animalité humaine et spatiale se présente comme un des piliers de l'imaginaire de Zola pour

---

[68] *Germinal,* p.48
[69] Zola, *Ebauche* de *Germinal*, cité par Roger Ripoll dans *Réalité et mythes chez Zola* de Roger Ripoll, Tome II, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.707
[70] Siganos, André, *Le Minotaure et son mythe,* Paris : PUF, 1993, p. 50

soutenir l'univers romanesque de la transformation sociale chaotique. En imposant l'animalité aux mineurs, Zola montre à la fois la misère de la condition humaine et annule la subjectivité des personnages pour modifier l'ordre établi, puisque étant comme les animaux, les hommes ne sont pas en mesure d'agir. Aux yeux de Zola, les hommes seront toujours des hommes, des animaux bons ou mauvais selon les circonstances. Donc, il est impossible à l'homme animalisé de modifier sa misère par sa propre action, et l'animalité assume donc tout à fait une valeur politique et sociale.

A l'animalité des mineurs s'ajoute la barbarie. Non seulement l'animalité réduit l'homme à la soumission à la nature, mais aussi les mineurs bestialisés se posent comme une menace permanente de « régression et de subversion au système établi par sa révolte »[71]. Zola compare les mineurs à une foule d'animaux que leurs instincts déchaînent lorsqu'ils se révoltent sur la plaine ouverte. Dans *Germinal*, la bestialité des mineurs est mise en parallèle avec l'animalité de la mine dès la genèse du roman : « La bête exaspérée est lâchée, le pauvre contre le riche, la faim contre la satiété »[72]. Le texte de *Germinal* annonce une révolution qui mettra en danger l'ordre social du bourgeois. Par conséquent, l'animalité, la barbarie et la révolution se situent au même niveau de signification. Ceci est bien attesté par la violence du prolétariat contre le bourgeois, qui se présente comme une action sacrificielle et mythique des mineurs pour un changement social. « En ramenant l'histoire dans la nature avec la bestialité, Zola réaffirme un mythe de la violence et de l'excès qui incarnent l'irruption du désordre dans la société bourgeoise »

[71] Ripoll, Roger, *Le Mythe et la réalité*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.196
[72] Zola, *Ebauche* de *Germinal*, dans *Réalité et mythes chez Zola* de Roger Ripoll, Tome I, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.707

[73]. La soumission animalisée dans le labyrinthe et la révolte bestialisée sur la plaine ouverte restent au même niveau de nullité pour la modification de la société. *Germinal* sonne l'alarme pour le système bourgeois qui s'engouffre dans une crise causée par l'injustice sociale.

Mao Dun décrit aussi les mauvaises conditions de travail des ouvrières, mais celles-ci renforcent leur détermination à revendiquer leur droit et exprimer leur haine envers le capital, tandis que Zola rabaisse l'esprit et la morale du prolétariat. Dans l'exemple suivant, Mao Dun insiste sur la chaleur insupportable, mais pour accentuer la justification de la lutte lancée par l'ouvrier contre le capital. Les ouvrières ne succombent pas, comme dans *Germinal*, à la misère, au contraire, elle rehausse leur esprit de lutte : « Malgré ce discours, on n'entendait que le faible gémissement de l'eau bouillante dans les chaudières ; les ouvrières, elles, étaient immobiles comme des statues, leur visage rougi par la chaleur de l'étouffante vapeur. Leur cœur bouillait d'une haine qui leur serrait la gorge, mais ne s'exprimait pas sur leur visage »[74]. Ici, la misère légitime les revendications pour la justice sociale.

Dans *Germinal* et dans *Minuit*, le prolétariat agit, en collectif, comme un personnage – foule qui se caractérise par la violence contre la bourgeoisie. Chez Zola, cette lutte se traduit par une réclamation animale et barbare, tandis que pour Mao Dun, elle s'exprime par une conscience de la lutte des classes. Chez lui, les ouvrières agissent comme le

[73] Ripoll, Roger, *Le Mythe et la réalité,* Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.479
[74] *Minuit*, p.452

tonnerre et l'ouragan pour écraser le bourgeois : « Le tonnerre des opprimés éclata et le flux des ouvrières sortit de l'atelier; comme un ouragan, elles se ruèrent devant l'affiche apposée à la porte du bureau de l'administration »[75]. La foule en colère est résolue à lutter corps à corps avec le bourgeois :

> Les cris redoublèrent, plus forts que le tonnerre. Rageuses, elles avaient décidé de lancer une attaque de front, de lutter au corps à corps avec l'ennemi. La première étincelle jaillit : une partie de la foule était parvenue à l'autre bout de la galerie et les carreaux volèrent en éclat. Ce fut le commencement; les ouvrières attaquèrent sur toute la ligne. La grande mêlée était imminente [76].

Par les métaphores de « tigresse », « tonnerre », « éclair» qui impliquent une revendication, Mao Dun fait allusion à une remontée de la force politique des ouvrières bien décidées.

> Courant plus vite que Tou, ils eurent tôt fait de le rattraper; ils apercevaient déjà au loin, de l'autre côté du portail de la filature, une foule compacte dont les cris montaient, plus forts que le tonnerre. Lorsqu'ils furent plus près, ils purent se rendre compte de ce qui se passait et devinrent livides : Malheur ! Des ouvrières étaient là en grand nombre, pareilles à des furies, promptes comme des tigresses. Quand ils voulurent se retourner pour s'enfuir, ils tombèrent dans la mêlée. De la rue arrivait en criant une autre foule d'ouvrières formant un large front. La faible ligne de défense qui protégeait le portail commençait à céder. On entendait maintenant partout les mots d'ordre lancés aux policiers par les assaillants : – Grève générale! Grève générale! Celles qui reprennent le travail sont des chiens couchants! Arrêtez les machines et venez avec nous. La ligne de défense recula et les ouvrières avancèrent comme des lames de feu. Elles réussirent à forcer la petite porte latérale puis enfoncèrent le portail. Tout s'était passé en un éclair, avec la violence d'une avalanche[77].

C'est une peinture de la résurrection du prolétariat face à la bourgeoisie. La limpidité de l'image du prolétariat s'oppose fermement à celle de Zola, qui, elle, est caractérisée par la polyphonie et la méta-évaluation.

---

[75] Ibid., p.380
[76] Ibid., p.382
[77] Ibid., p.436

La polyphonie des voix marque bien la foule dans *Germinal*. Pendant la grève, les actions de certains individus prolétaires ne sont pas toujours bien synchronisées avec la violence de la collectivité. Etienne et Maheu veulent interdire l'extrême violence des femmes qui attaquent le Maigrat. Le narrateur oppose les femmes attaquant violemment Maigrat aux hommes qui sont terrifiés par cette violence : « D'abord, ce fut une stupeur. Etienne s'était arrêté, la hache glissée des poings. Maheu, Levaque, tous les autres oubliaient la boutique, les yeux tournés vers le mur où coulait lentement un mince filet rouge »[78]. Les hommes arrêtent pour un moment leur violence, tandis que les femmes « se précipi[tent], prises de l'ivresse du sang »[79]. « Elles entouraient le cadavre encore chaud, elles l'insultaient avec des rires, traitant de sale gueule sa tête fracassée, hurlant à la face de la mort la longue rancune de leur vie sans pain »[80]. La Brûlée castre le cadavre de Maigrat et à la vue de cette scène ensanglantée, Etienne et Maheu veulent l'arrêter. « Cette mutilation affreuse s'était accomplie dans une horreur glacée. Ni Etienne, ni Maheu, ni les autres, n'avaient eu le temps d'intervenir : ils restaient immobiles devant ce galop de furies »[81]. De même, pendant la grève, Chaval veut fuir la foule révoltée et Etienne veut l'arrêter : « Etienne venait de l'empoigner par un bras, en menaçant de lui casser les reins s'il méditait quelque traîtrise »[82]. Au contraire, Catherine veut défendre Chaval contre Etienne : « Catherine parut ne pas entendre. Ses yeux, en rencontrant ceux d'Etienne, avaient eu seulement une courte flamme de reproche et elle ne s'arrêtait point. Pourquoi

---

[78] Ibid., p.275
[79] Ibid., p.289
[80] Ibid., p.289
[81] *Germinal*, p.290
[82] Ibid., p.264

voulait-il qu'elle abandonnât son homme? »[83]. Certains personnages fonctionnent comme opposants à l'action de la foule, par exemple le porion Richer, qui veut arrêter les injures des grévistes aux soldats et Etienne, « qu'il suppliait de l'aider à leur faire entendre raison, eut un geste d'impuissance »[84]. A travers ces exemples, Zola met toujours des personnages aux voix polyphoniques sur les mêmes champs. Il existe donc des disharmonies entre les actions des grévistes.

Chez Mao Dun, l'action des grévistes est bien synchronisée et harmonieuse. La foule agit comme un même personnage, ce qui contraste avec l'incertitude de la foule dans *Germinal*. Dans ce dernier, la conscience des revendications économiques et politiques de la foule s'acquiert au fur et à mesure. Un mécontentement à la fois curieusement rageur et immobile l'anime.

> Ce n'est que l'expérience permanente de la servitude, leur manque le sentiment d'une justice refusée. Il est viscéral ou plus exactement, il est établi au plus intime de leur conscience, au point de commander immédiatement les démarches de leur sensibilité et leur jugement. Mais ce sentiment se borne à l'affirmation de leur rôle exclusif dans l'ordre du travail, ce qui est inexact, et de la paresse de tout ce qui n'est pas eux. S'ils ont très bien compris qu'en cas de surproduction, de mévente et de crise, le capital récupère sur eux, en diminution de salaire sous différentes formes, et par la restitution du livret, le manque à gagner, ils ne savent pas ce qu'est leur travail collectif qui crée la part la plus importante de la valeur qui s'attache à la transformation opérée par leurs mains, et ne peuvent pas saisir les lois de la fluctuation de cette valeur.
>
> Ils savent en quoi consiste leur souffrance, dans l'impossibilité de satisfaire tant de besoins naturels et nécessaires, et dans l'insécurité constante. Ils se représentent le capital comme l'ensemble des gens qui jouissent paisiblement dans l'oisiveté de tout ce qui leur manque. Le dérèglement des mœurs de leurs

[83] Ibid., p.264
[84] Ibid., p.333

> maîtres n'est jugé comme tel que parce qu'en profitent des parasites. C'est « la pourriture ». La justice, c'est donc de « jouir » à son tour.
>
> Pour « jouir », il faut supprimer ceux qui jouissent (et non la société de classes, non les classes), afin de se mettre à leur place. Rêverie idéaliste.
>
> Ils n'ont en outre qu'une conscience vague des rapports de l'économique et du politique. Le vieux Bonnemort ne met pas en cause l'Empereur. Il ne lui reproche que de se soucier de guerre lointaine, au lieu de s'employer assez activement à soulager la misère prolétaire [...] Après tout, Bonnemort ne fait que partager les illusions de Proudhon, mort en 1865 et de Louis Blanc, les illusions du césarisme social. Le politique, pour ces hommes, ce sont des députés et des ministres qui reçoivent des pots-de vin. Le boulangisme y dut son succès. C'était d'ailleurs l'opinion de Zola qui ,en politique, n'allait pas au-delà de l'antiparlementarisme. C'est ce que l'on constate quelque dix ans plutôt encore, dans Paris[86].

Cette image de la foule prolétaire dans *Germinal* va à l'encontre de celle de *Minuit* en tant que signe politique. Le déroulement des forces politiques du prolétariat dans *Minuit* se manifeste peu à peu à travers les monologues intérieurs et les discours antiphrastiques de Wou entre autres. « Comment se faisait-il qu'il ait failli perdre ce Tou Wei-yue, qu'il n'ait pas su prévoir ces troubles et que, pas plus tard encore que la veille, il n'ait pas été capable d'évaluer la force véritable des ouvrières » [88]. Le désespoir de Wou découpe l'accroissement de la force politique du prolétariat : « Il n'aurait jamais cru que les efforts qu'il avait déployé jusqu'à présent pour faire figure de "sympathisant" des ouvrières seraient perdus d'un seul coup. Il avait cru qu'avec trente pour cent de son énergie, il pourrait faire face aux ouvrières, mais maintenant il comprenait qu'il lui faudrait l'employer à cent pour cent »[89]. C'est par ce genre de psychologie socialisée des bourgeois que Mao Dun fait allusion à la force politique de la classe prolétaire. Cette

[86] Vial, André, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Editions sociales, 1975, pp. 55-57

[88] *Minuit,* p.147
[89] Ibid., p.432

dernière, dans *Minuit,* est bien organisée par le Parti communiste. Mao Dun donne des discours communistes pour montrer cette organisation de la grève : « De nouvelles progressistes se forgeront dans la lutte, notre base de masse ne peut être renforcée qu'au cours de la lutte »[90].

> Mobilisation générale ! Vous devez renforcer votre travail et redresser le moral des ouvrières. Il ne faut pas que demain elles aillent travailler, spécialement celles de Yuhoua. Il faut absolument que la grève reprenne demain et il faut vaincre coûte que coûte toutes les difficultés ! Vous donnerez comme mot d'ordre à la foule : Non aux capitalistes qui emploient des voyous! Non à l'arrestation des ouvrières[91].

La deuxième partie du chapitre XV fait allusion à la lutte dirigée par le Parti. Keh Tsouo-fou critique Sou Louen pour sa méthode d'organisation :

> Votre travail a été grossier, Su Louen ; vous avez mal dirigé la réunion des militants des filatures de soie cet après-midi ; vous n'avez pas su maintenir l'esprit révolutionnaire de la masse pour qu'une lutte engendre une autre et que le mouvement ne cesse de grandir. Une tendance de droite se manifeste dans votre direction, vous ne faites que marquer le pas et vous êtes même à la remorque de la masse. La grève générale est entrée dans une période très critique : il faut d'abord vaincre ce suivisme [92].

En représentant la lutte au sein du Parti, l'auteur présente ses préoccupations sur la complexité et les difficultés de la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie.

Dans *Germinal*, le prolétariat cède enfin aux pressions des bourgeois, tandis que dans *Minuit*, il représente une force progressive pour les écraser. Le narrateur maintient une distanciation par rapport au personnage de la foule dans *Germinal*, tandis que dans *Minuit*, le narrateur se met du côté du prolétariat. En comparaison avec la foule de

---

[90] Ibid., p.440
[91] Ibid., p.422
[92] Ibid., p.440

Germinal, le personnage-foule de *Minuit* est moins vivant dans un sens romanesque, et Mao Dun lui-même avoue son insatisfaction à ce sujet.

Dans *Germinal*, le vrai héros, c'est cette foule noire des mineurs qui possède le statut de personnage. Dans son étude sur *La Terre*, Guy Robert indique que « [...] Zola n'est [...] généralement pas un créateur d'âme »[93]. « [...] Il reste que, pas plus dans ce roman que dans ses autres œuvres, Zola n'est un grand créateur d'êtres vivants. Son domaine propre se trouve dans la représentation de la vie collective ou dans l'évocation des forces profondes qui animent son univers de poète : l'aspect le plus original [...] doit être cherché dans la transfiguration lyrique et épique que l'auteur sait imposer au réel »[94].

> Les mineurs organisent une réunion dans la clairière du Plan des Dames et, émus par les péroraisons révolutionnaires et communistes d'Etienne, ils décident la continuation de la grève et se dirigent vers la mine Jean-Bart afin d'assurer la coopération des autres mineurs hésitants. Une fois que la foule s'excite, s'enflamme, elle cherche à se venger des semaines de souffrances et de faim engendrées par la grève actuelle, et à exprimer finalement la haine refoulée pendant des siècles contre un destin injuste. Etienne ne peut pas maîtriser la foule. Ses rangs augmentent sans cesse. Elle s'étale sur tout le pays comme une vague de haute-marée qui vise la destruction d'une mine après l'autre, en faisant résonner son cri de guerre : « Du pain! Du pain! Du pain! ». Ils passent d'une mine à l'autre. La Miron, la Madeleine, le Crève Cœur, la Victoire, Gaston-Marie, et le Montsou reçoivent toutes la visite de cette marée destructrice. Finalement, le désir de destruction devient une soif de sang. L'attaque contre Cécile Grégoire les a presque apaisés et celle-ci trouve son salut dans la maison des Hennebeau, mais le désir de destruction n'est pleinement assouvi que quand les femmes de la foule mutilent le cadavre de Maigrat. En quelques secondes, aux cris de « les gendarmes », la foule se disperse et disparaît. La centaine de pages nécessaires à créer cette force toujours plus puissante, soutenue par une volonté de plus en plus audacieuse, est pleine de passages qui représentent les meilleurs efforts créateurs de Zola. Le mouvement roulant des masses en bloc, l'interprétation symbolique, les connotations traditionnelles mais puissantes de couleurs, la lente énumération

[93] Robert, Guy, *La Terre d'Emile Zola*, Paris : Société d'Edition les Belles Lettres, 1952, p.353
[94] Ibid., p.360

> des parties. Les luttes mythiques entre la vie et la mort, la foule devient un mystère[95].

Dans *Germinal*, cette foule-personnage est à la fois mythique et réaliste. Comme armée noire, elle réclame la justice sociale par l'explosion de son animalité instinctive et sa violence ravageuse, et elle menace par là l'ordre bourgeois. Cette intention de Zola se répète à travers le roman jusqu'aux dernières phrases de *Germinal* : « Des hommes poussaient une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour la récolte du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre »[96].

Dans *Minuit*, représenté surtout par un groupe de tisseuses, le prolétariat est souvent caractérisé par un esprit bien déterminé à changer son destin. La caractérisation de ces personnages sert bien à ce but. Elles sont soit des membres du parti communiste, soit des tisseuses ordinaires, mais elles sont toutes résolues à renverser l'ordre en place. Tchou Kouen-ying se caractérise par un esprit superbe de lutte et un courage surprenant pour la libération de la classe exploitée. Elle résiste fermement à une promotion de contremaîtresse proposée par Tou Wei-yu et ne trahit pas ses camarades communistes. L'argent n'a aucun pouvoir magique sur cette simple tisseuse qui vit dans une extrême pauvreté. Elle lutte non seulement pour elle-même et sa pauvre mère, mais pour toute la classe prolétaire, pour une cause politique. Pour celle-ci, elle est prête à tout moment à donner sa vie. Lorsque sa mère crie en sanglots : « Nous, les pauvres, nous n'avons rien d'autre à faire qu'à mourir », elle est convaincue qu'eux, les pauvres, ont le droit de

---

[95] Faria, Neide de, *Structures et unités dans Les Rougon- Macquart : la politique du cycle*, Paris : A.G. Nizet, 1977, p.171
[96] *Germinal*, p.405

« vivre aussi confortablement que les autres »[97]. Elle attend qu'un « orage révolutionnaire » éclate bientôt dans « ce misérable groupe de bicoques » et amène les pauvres à une nouvelle vie. Une autre tisseuse, Tchang Ah-sin, se caractérise par son tempérament de feu. Pendant la grève, elle marche en avant et dirige les ouvrières comme un ouragan. Sa voix apporte « le tonnerre des opprimés » contre le monde bourgeois. Ho Sieou-mei est outragée et se montre inflexible. Ces trois femmes ne sont que trois individus d'un groupe de tisseuses qui agissent comme « une armée d'ouvrières ». Elles s'unissent comme personnage-foule pour s'opposer aux capitalistes. Sous la plume de Mao Dun, le prolétariat ne succombe jamais devant les difficultés de la vie et de la lutte et il ne cesse jamais de lutter. *Minuit,* sous-titré –une Romance de la Chine en 1930–, signifie un changement de temps pour aspirer à une aube brillante et ensoleillée, qui se réalisera symboliquement par une victoire prolétaire.

L'idéologie socialiste du prolétariat de *Germinal* est plus polyphonique que celle de *Minuit*. Alors que l'idéologie du prolétariat de *Minuit* est dominée par la lutte des classes au moyen d'une grève sans relâche, les idéologies de la classe prolétaire de *Germinal* se diversifient en trois courants : le possibilisme de Rasseneur, l'anarchisme de Souvarine et l'éclectisme d'Etienne. Le marxisme et le socialisme se rencontrent presque à chaque page. On y trouve aussi les idées et la doctrine de Bakounine.

[97] *Minuit*, p.110

Souvarine est l'anarchiste dont la doctrine consiste à tout détruire pour atteindre son idéal social. C'est un personnage bien négatif sous la plume de Zola par la menace qu'il projette sur la société.

> Votre Karl Marx, dit-il à Etienne, est encore à vouloir laisser agir les forces naturelles. Pas de politique, pas de conspiration n'est-ce pas ? Tout au grand jour, et uniquement pour la hausse des salaires... Fichez-moi donc la paix, avec votre évolution. Allumez le feu aux quatre coins des villes, fauchez les peuples, rasez tout, et quand il ne restera plus rien de ce monde pourri, peut-être en repoussera-t-il un meilleur[98].

A la fin, c'est Souvarine qui détruit la mine de Voreux par son geste démoniaque. Ses mots sont inspirés de Bakounine, par exemple : « pour donner le coup de massue », « tandis que les "savants lâches", avec leur évolution », « Avant trois ans l'Internationale, sous ses ordres, doit écraser le vieux monde »[99]. Pour lui, c'est en écrasant l'ancien que le nouveau monde viendra : « [...] il faut tout détruire, ou la faim repoussera. Oui ! L'anarchie, plus rien, la terre lavée par le sang, purifiée par l'incendie ! ...On verra ensuite »[100].

A côté de ce destructeur, il y a Etienne dont l'apprentissage idéologique du socialisme s'amorce avec la grève des ouvriers. Etienne s'enflamme contre Souvarine, contre les patrons, pour la sauvegarde des intérêts des ouvriers :

> [Toute] une prédisposition de révolte le jetait à la lutte du travail contre le capital, dans les illusions premières de son ignorance. C'était l'Association Internationale qui venait de se créer à Londres. N'y avait-il pas là un effort superbe, une campagne où la justice allait enfin triompher. Plus de frontière, les travailleurs du monde entier se levant, s'unissant, pour assurer à l'ouvrier le pain qu'il gagne[101].

---

[98] *Germinal*, p.34
[99] Ibid., p.34
[100] Ibid., p.129
[101] Ibid., p.127

Après ces grandes lignes, les doléances sur lesquelles tout le monde s'accorde :

> L'ouvrier ne pouvait tenir le coup, la révolution n'avait fait qu'aggraver ses misères, c'était les bourgeois qui s'engraissaient depuis 89, si goulûment, qu'ils ne laissent même pas le fond des plats à torcher. Qu'on dise un peu si les travailleurs avaient la richesse et du bien-être depuis cent ans. On s'était fichu d'eux en les déclarant libres : oui, libres de crever de faim, ce dont ils ne se privaient guère[102].

« Et chaque soir, c'étaient des conversations semblables, dans une salle nue, autour de l'unique chope qu'Etienne mettait une heure à vider. Un fond d'idées obscures, endormies en lui, s'agitait, s'élargissait »[103]. Etienne se perfectionne dans son apprentissage. Par son intelligence, il est bien différent des autres mineurs. Il lit, il étudie et il se sent meilleur:

> Maintenant, ses idées étaient mûres, il se vantait d'avoir un système… Au sommet restait debout l'idée de Karl Marx; le capital était le résultat de la spoliation, le travail avait le devoir et le droit de reconquérir cette richesse volée. Dans la pratique, il s'était d'abord, avec Proudhon, laissé prendre par la chimère de crédit mutuel, d'une vaste banque d'échange qui supprime les intermédiaires ; puis, les sociétés coopératives de Lassalle, dotées par l'Etat, transformant peu à peu la terre en une seule ville industrielle, l'avaient passionné, jusqu'au jour où le dégoût lui en était venu, devant la difficulté du contrôle ; et il en arrivait depuis peu au collectivisme, il demandait que tous les instruments du travail fussent rendus à la collectivité. Mais cela demeurait vague, il ne savait comment réaliser ce nouveau rêve, empêché encore par les scrupules de sa sensibilité et de sa raison, n'osant risquer les affirmation absolues des sectaires. Il en était simplement à dire qu'il s'agissait de s'emparer du gouvernement, avant tout. Ensuite, on verrait[104].

Son intellectualisation le transforme en un leader de la grève, mais il est malheureusement abandonné par ses camarades après l'échec de celle-ci.

---

[102] Ibid., p.128
[103] Ibid., p.129
[104] Ibid., p.197-98

Dans *Germinal*, Etienne est le fil conducteur du récit. Le texte commence par son irruption dans un monde ténébreux et se termine par sa sortie de ce même espace. Après avoir subi l'échec dans ses conquêtes et connu une transformation idéologique, Etienne continuera sa quête à Paris. Dans *Germinal*, il se présente comme le héros tragique d'une épopée prolétaire. Zola lui confère un caractère de révolte à la fois par son tempérament de rebelle et par son intelligence par rapport aux autres mineurs. Dans l'imaginaire de Zola, Etienne semble se métamorphoser en héros mythique comme Thésée pour combattre le monstre labyrinthique. Lui, en tant qu'acteur, est le sujet syncrétique du parcours actantiel de la révolte. Par ses actions contre la bourgeoisie, il se lance à la conquête de l'espace labyrinthique et monstrueux symbolisant l'exploitation du patronat, tout en éveillant le peuple à sa condition et à sa force comme classe sociale. Le geste le plus symbolique et héroïque d'Etienne, c'est qu'il triomphe des vues de Chaval, son ennemi en amour et le traître de la grève ; il le bat au cabaret et il finit par le tuer dans la mine. Son geste héroïque se concrétise surtout dans sa direction de la révolte des mineurs exploités par les actionnaires qui achètent si bon marché leur chair et celle de leurs enfants. Cette exploitation se révèle fortement symbolique dans l'opposition entre la violence naturelle et l'image sacrificielle des mineurs dans le labyrinthe souterrain. Cette situation sociale de l'oppression s'enchâsse parfaitement dans celle de la domination de la société crétoise sous le roi Minos à Knossos fondée sur une violence immorale par un sacrifice rituel annuel des jeunes athéniens. La réalité sociale et l'univers mythique crétois sont gouvernés à la fois par l'habitude rituelle et l'oppression déshumanisante. Comme Thésée tuant le Minotaure, Etienne dirige la lutte contre le patronat pour lancer une menace terrible au système bourgeois basé sur le principe des forts mangeant les

faibles. Mais Etienne n'est pas un héros comme Thésée qui triomphe de ses aventures amoureuses et spatiales, étant donné son échec sur le plan de la conquête amoureuse et de la lutte sociale. C'est un héros tragique à cause de son hérédité et de sa nature dominante. Le socialisme d'Etienne est bien mythique et il interprète fort bien la vision de Zola du prolétariat par sa sympathie et son souci de justice sociale.

Dans *Germinal,* la salle de l'Avantage de Rasseneur semble se présenter comme un lieu particulier où se développe la colère des mineurs contre les bourgeois et où convergent les pensées socialistes modérées et extrêmes. La position de ce cabaret dans l'espace romanesque porte toute une signification symbolique. « Le cabaret se trouvait entre le village et la fosse, au croisement des deux routes [...] Et la Compagnie, qui avait tout fait pour acheter ce lopin, enclavé dans ses vastes terres, était désolée de ce cabaret, poussé en plein champ, ouvert à la sortie même du Voreux »[105]. Zola situe ce cabaret de façon toute particulière, en le plantant entre le coron et les champs charbonniers de la Compagnie. Après le travail, les ouvriers s'y rendent pour prendre du repos, tout en buvant et discutant. Les mineurs intellectuels y échangent et nourrissent leurs idées de la transformation de la société et les mineurs ordinaires y jouissent d'une liberté temporaire à l'issue du travail pénible. C'est un lieu bien aimé par les ouvriers, mais terriblement haï par la Compagnie, qui a même l'intention de l'acheter, puisque debout en face du Voreux, il constitue une provocation pour elle. C'est à partir de cet espace qu'Etienne mûrit son intellectualisation des idées socialistes qui le transmue en leader de la grève. Mais le grand intérêt de cet espace, c'est le changement de son maître Rasseneur. Grâce à

[105] Ibid., p.67

son cabaret, Rasseneur se transforme de mineur en petit bourgeois, ce qui confère un sens particulier à l'espace de sa demeure. Ce processus de métamorphose chez un mineur ordinaire traduit un compromis avec le système existant afin d'éviter une révolution destructrice de la société. Chef du mécontentement et de toutes les réclamations, Rasseneur agit en homme qui proteste contre la grève et la violence : « Jamais la violence n'a réussi, on ne peut pas refaire le monde en un jour. Ceux qui vous ont promis de tout changer d'un coup, sont des farceurs ou des coquins »[106]. Enfin, les mineurs se détournent d'Etienne et c'est Rasseneur qui acquiert leur confiance. Ce personnage traduit en quelque sorte la pensée réformiste de Zola et le processus de son changement constitue une résolution de cette crise entre le prolétariat et la bourgeoisie.

Pour sa part, Mao Dun est convaincu de la force du prolétariat. Mao Dun voulait, à l'origine, montrer l'étroite relation entre le mouvement des ouvriers et le Parti communiste, mais à cause de la censure sévère du gouvernement d'alors, il a été obligé de renoncer à son intention d'exposer franchement les activités des communistes. Il avoue : « Je n'ai pas pu réussir à représenter la grandeur de la révolution chinoise [...] et à prédire sa fin triomphale inébranlable [...] ». « Tous ces défauts découlaient de mes connaissances limitées sur la situation contemporaine ». « La censure gouvernementale était très stricte [...] Si j'avais explicité les activités des révolutionnaires, ce roman (*Minuit*) n'aurait jamais vu le jour »[107]. C'est pourquoi les personnages communistes du roman sont très peu développés et manquent de cohérence.

---

[106] Ibid., p.425

[107] Mao Dun, « A propos de *Minuit* », dans *Les études sur Mao Dun*, p. 89. Le texte en chinois : " 没有表现出中国革命的伟...没有宣告革命必胜的终局... ", " 这些缺点，都跟当时对现时的了解有限有

4, Le conflit social dans *Germinal* et dans *Minuit:*

Germinal et *Minuit* sont tous deux structurés à partir de la lutte entre la bourgeoisie et le prolétariat. Le conflit social agit dans ces deux romans pour illustrer la spatio-temporalité et les contextes politico-économiques de la France et de la Chine. Le projet de *Germinal* consiste à peindre le conflit de classes entre la bourgeoisie et le prolétariat : « Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, qui craque un instant : en un mot la lutte du capital et du travail. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question qui sera la question plus importante du vingtième siècle »[108]. Telles sont les premières lignes de l'*Ebauche* de *Germinal*. Zola pose d'un côté « le capital, la direction, le patron », « une société anonyme », de l'autre « le travail, les houilleurs ». Dès le début de l'*Ebauche*, la société mise en place par Zola est déchirée par des tensions violentes, des combats désespérés qui opposent Capital et Travail, mais aussi le petit et le grand Capital. Il en est de même pour Mao Dun.

> C'est alors que je décidai de traiter trois sujets dans mon roman : premièrement, montrer comment, pressés par la pénétration économique des impérialistes, entravés dans leur développement par le féodalisme et menacés par les capitalistes compradores qui contrôlaient les finances, les industriels nationaux chinois recouraient aux méthodes brutales et intensifiaient leur exploitation de la classe ouvrière afin de se sauver eux-mêmes ; deuxièmement, décrire la lutte violente de la classe ouvrière qui s'était dressée en raison de cette situation ; troisièmement, décrire les raisons pour lesquelles les capitalistes nationaux, étant contre les

---

关。”“那时反动政府的书刊检查是很严峻的...若作者对革命者的活动予以明白披露，则本书就永无问世之日了。”

[108] Zola, Emile *Ebauche,* cité par André Vial dans *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 85

> communistes et contre le peuple, ne pouvaient que se rendre aux s, laquais des impérialistes, ou devenir eux-mêmes des compradores[109].

Les idéologies de Zola et de Mao Dun décident des représentations distinctes des conflits sociaux dans leur univers romanesque.

Au sujet du conflit social, Zola montre une « ambivalence du message : lucide-mystifié, révolutionnaire-conservateur ». « Le texte de *Germinal* fait entendre l'écho des contradictions insurmontables qui secouent la société industrielle. Il met en question, par-là même, le désir éperdu de statu quo, le rêve d'équilibre et de stabilité qui habite le lecteur petit-bourgeois » [110]. Par ailleurs, dans *Minuit*, Mao Dun fait preuve d'uniformité idéologique envers le conflit social : la lutte contre les capitalistes appelle une justice sociale. Dans *Minuit*, le conflit social renvoie à une incompatibilité entre les bourgeois et le prolétariat et entraîne une révolution, tandis que dans *Germinal*, Zola « arrache le lecteur à toute sécurité durable, tout autant qu'il le fait jouir de n'avoir eu peur qu'en rêve »[111]. Outre ces divergences, Zola se sert de l'imaginaire romanesque pour symboliser une confrontation entre la bourgeoisie et le prolétariat par la mise en parallèle des éléments de la nature, la comparaison entre la fécondité et la stérilité sexuelles, et entre divers aspects de la vie familiale. Chez Zola, la nature comme personnage-symbole, constitue l'effet-personnage. Ce projet romanesque de personnages-symboles de Zola se différencie de celui de Mao Dun, qui représente le conflit entre le travail et le capital par l'affrontement direct entre les personnages de classes différentes.

---

[109] *Minuit*, p. 5
[110] Mitterrand, Henri, *Zola et le naturalisme,* Paris : PUF, 1986, p.100
[111] Ibid., p.99

Dans *Germinal*, Zola élabore un système d'oppositions et de parallèles à l'intérieur du roman afin de souligner les tensions dans tous les sens et à tous les niveaux de cette société.

> Non seulement la suite des chapitres et des scènes vise à dresser un double tableau, mettant en opposition apparence physique, vêtement, conditions de vie (logement, nourriture, odeur), éducation, différents moments de la journée (lever, repas, toilette, occupations diverses, jeu…), différents moments de la vie (fêtes, maladies, mort), différents âges (jeunesse, vieillesse), sexualité, moyens de locomotion, etc., des deux classes, mais Zola multiplie les face-à-face qui dégénèrent, le plus souvent, soit en violence verbale (les mineurs contre l'ingénieur, les femmes du coron contre Mme Hennebeau et ses invités…), soit en brutalités (les femmes des mineurs contre Cécile, les mineurs contre Dennelin ou contre les fosses, symboles du Capitalisme[112].

Par ce système d'oppositions, Zola pousse le conflit social à un paroxysme afin de révéler une crise entre le travail et le capital :

> Zola pousse volontairement toutes ces tensions à leur paroxysme. Elles sont alors dynamiques, libérant une violence jusque-là contenue, qui met en danger la stabilité sociale. Il voit la grève comme un éclatement, une brutale irruption hors des barrières derrière lesquelles étaient contenus les mineurs, écrasés par la hiérarchie et l'habitude ancestrale […]
>
> L'écrasement du Travail par le Capital—dix heures par jour dans des conditions terribles, l'excès de misère, libèrent un inconnu, des forces souterraines toujours latentes dans l'homme qui transforment la bande des mineurs en torrent, préfiguration du Torrent qui noie le Voreux […] La violence qui peut opposer les mineurs les uns aux autres, ou se tourner contre des victimes innocentes est aussi et surtout une menace contre la société ; c'est le combat pour l'assiette au beurre […]
>
> L'éboulement du puits est dû, non à une cause naturelle, mais au geste d'un « combattant », qui part à la fin du roman. « Ne doit-il pas vivre pour représenter l'éternelle menace contre le capital, contre la société ?», se demande Zola.
>
> Cette vision d'une société déchirée en classes antagonistes et sans cesse menacée d'explosion commande non seulement le système d'oppositions et de

[112] Becker, Colette, *Emile Zola Germinal,* Paris : PUF, 1985, p.55

> parallélismes de scènes et de motifs, mais aussi le système des personnages, ainsi qu'un système des couleurs et un système d'images[113].

L'espace de *Germinal* –les lieux antagonistes systématiques– semble être un lieu privilégié pour exprimer ce conflit. Ainsi le roman traduit-il bien cet antagonisme des classes sociales à travers les espaces physiques qui leur appartiennent respectivement. En prenant des valeurs et des traits humains et animaux, l'espace engendre la mentalité des personnages par la puissance du déterminisme et projette une réalité sociale conflictuelle. Dans le texte, la nuit incessante de la nature se concerte avec les ténèbres éternelles de la mine, et la pauvreté du coron s'oppose à l'aisance des demeures bourgeoises. Cette mise en parallèle transforme les signes spatiaux en énergie scripturaire et poétique de rêve et de délire. Croyant à l'influence du milieu sur l'individu, Zola fait du déterminisme de *Germinal* une double causalité : l'influence de l'espace sur le corps et l'esprit des hommes et l'empreinte des hommes sur l'espace de leur existence. Ainsi, l'espace thématique dans une trame d'opposition et de corrélation qui figure le conflit entre les mineurs et les bourgeois dévoile-t-il le sens social, imaginaire et mythique à partir des thèmes romanesques noués dans les relations organiques, consubstantielles et influencées par la vie affective. C'est ainsi que la nature en surface s'oppose à la nature en profondeur, la mine ; les demeures des bourgeois contrastent avec celles des mineurs tant sur le plan de la représentation réaliste que de celui exercé par l'imaginaire zolien.

Dans *Germinal*, les demeures des mineurs et des bourgeois se présentent dans une bipolarité conflictuelle en vue de métaphoriser le conflit entre le prolétariat et la bourgeoisie. Au fil du texte, la pauvreté du coron s'accorde à la vie tragique des mineurs.

[113] Ibid., pp.56-57

Zola illustre cette misère de la condition humaine par la maison des Maheu s'emplissant d'une atmosphère de pénurie. Le romancier décrit six fois leur demeure, qui s'appauvrit de plus en plus. Au début, c'est la présentation d'un foyer d'ouvrier; puis, il nous dit successivement le buffet vide, le feu éteint, les meubles vendus, la mort, et la maison accablée par la noirceur étouffante. Le romancier oppose intentionnellement la demeure des Maheu à celle des Grégoire à travers le texte. Dans le deuxième chapitre, après la présentation de la maison opulente des Grégoire vient tout de suite celle des Maheu reflétant une misère pitoyable. Dans *Le regard et le signe*[114], Mitterrand donne deux analyses de ces deux espaces; l'espace minier et l'espace bourgeois. Je retiens quelques aspects de l'opposition entre les demeures des Maheu et la maison des Grégoire données par Mitterrand :

1. La petitesse et l'exiguïté chez les Maheu s'opposent à la grandeur de la maison des Grégoire. Chez les Maheu, la « petite »[115]maison, « au numéro seize de deuxième corps »[116], ne compte qu'une « unique chambre du premier étage »[117], « carrée, avec deux fenêtres »[118], et « emplie »[119] par trois lits et quelques meubles. Le père et la mère en occupent une quatrième dans le couloir du palier, « une espèce de boyau »[120]. Toutes les mentions répètent l'exiguïté, et pour une famille nombreuse de sept enfants, « l'entassement »[121]. Trois générations s'entassent sous le toit de cette petite maison. Par contre, la maison des Grégoire est excessivement large : l'espace des Grégoire est à la

[114] Mitterrand, Henri, *Le regard et le signe,* Paris: PUF, 1987, pp.143-152
[115] *Germinal,* p.30
[116] Ibid., p.30
[117] Ibid., p.30
[118] Ibid., p.31
[119] Ibid., p.31
[120] Ibid., p.31
[121] Ibid., p.31

fois vaste et immense. « Une grande maison carrée »[122], entourée d'« une trentaine d'hectares, clos de murs »[123], avec verger, potager, petit bois, avenue de vieux tilleuls ». Le rez-de-chaussée compte une salle à manger et un salon, et la cuisine est « immense »[124].

2. L'encombrement des Maheu s'oppose au confort des Grégoire. Chez les Maheu, les lits sont nombreux et les immeubles sont vieux. Le lit de gauche, où dorment Zacharie et Jeanlin ; celui de droite, pour Lénore et Henri ; le troisième, pour Catherine et Alzire. Trop de dormeurs pour un seul lit : le vieux Bonnemort, qui rentre de son travail nocturne au petit matin, va prendre son repos à la place laissée toute chaude par Zacharie et Jeanlin. Quand Maheu, les aînés et Catherine sont partis, la Maheude et ses petites filles prennent possession de la salle, de la table et du feu. Les lieux familiaux sont en distribution complémentaire. Par contre, chez les Grégoire, dans une si grande maison, vivent seulement le couple des Grégoire, leur unique fille Cécile et quatre domestiques. Cécile dispose pour elle seule d'une chambre, « luxueuse »[125], où l'intimité de son sommeil est protégée par un rideau. Ce n'est pas comme Catherine qui est obligée de se lever à quatre heures du matin, dans la nuit profonde, pour aller travailler dans la mine. Pour Cécile, le temps ne se mesure que par des loisirs : journal, tricot et conversation. Elle « dort d'un trait ses douze heures »[126]. Les notations de durée indiquent un temps sans contraintes, aussi libre que l'espace où évoluent ces existences oisives.

---

[122] Ibid., p.77
[123] Ibid., p.77
[124] Ibid., p.78
[125] Ibid., p.78
[126] Ibid., p.79

3. Les vieux meubles des Maheu s'opposent aux beaux meubles des Grégoire. Chez les Maheu, les meubles sont vieux et bousculés.

> Une armoire, une table, deux chaises de vieux noyer. Dans la salle, tous les sabots de la famille étaient sous le buffet. Peu d'ameublement, au reste ; outre le buffet de sapin verni, l'ameublement consistait en une table et des chaises du même bois. Collées sur les murs, des enluminures violentes, les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice donnés par la Compagnie, des soldats et des saints, bricolés d'or, tranchaient crûment dans la nudité claire de la pièce[127].

Le lieu dit deux fois l'aliénation : celle de la pauvreté matérielle et celle de l'endoctrinement idéologique. En revanche, chez les Grégoire, on compte une grande table, des chaises, un buffet d'acajou et deux fauteuils profonds. La chambre de Cécile est tendue de soie bleu, garnie de meubles laqués, blancs à filets bleus.

Dans tout le roman, le coron est toujours boueux et misérable, tandis que le quartier des bourgeois est toujours propre et bien aménagé. De cette façon, par ces oppositions indicielles et frappantes qui se nouent dans une tension extrême, Zola met intentionnellement en parallèle le prolétariat et la bourgeoisie. En effet, l'espace du coron et ses petites maisons n'appartiennent pas aux mineurs et celles-ci sont allouées par la Compagnie. Selon Mitterrand, ces espaces ont été étroitement circonscrits en divers champs pour les activités professionnelles et familiales des mineurs. Les espaces privés – coron et maisons– ne sont qu'un lieu pour prendre du repos et dormir, afin de ranimer l'énergie du travail. Pour les mineurs, seul leur propre corps leur appartient et ils ne sont que « du "bétail humain" de travail »[128].

---

[127] Ibid., p.31
[128] Ibid., p.25

L'opposition entre les Maheu et les Grégoire incarne et illustre ces relations conflictuelles et oppositionnelles entre mineurs et bourgeois. Les deux familles s'opposent l'une à l'autre dans des relations de pitié, de mendicité et de violence extrême. Quand la Maheude mendie chez les Grégoire, ces derniers lui donnent des vêtements et un peu de nourriture, mais refusent de lui donner cent sous. Les relations entre ces deux familles se nouent plus particulièrement dans une violence féroce quand Cécile meurt, étranglée. C'est une scène dramatique, brutale et inimaginable, mais logique, symbolique et intentionnelle sous la plume de Zola. Avec le meurtre de Cécile par Bonnemort, Zola pousse à l'extrême la violence oppositionnelle entre les classes prolétaire et bourgeoise. Le vieux Bonnemort décharge toutes les haines et les colères accumulées pendant presque 60 ans sur une jeune fille bourgeoise. Ce Bonnemort, avec une face « tatouée de charbon », concentre toute l'énergie de la haine des mineurs sur Cécile, naïve et innocente, avec ses « mains froides » pour étrangler celle-ci. Ce geste meurtrier, « inexplicable », sauvage, inverse la haine « de père en fils pendant cent années de travail et de faim »[129]. Encore une fois, Zola brandit ici une crise violente qui s'accroît de jour en jour entre prolétariat et bourgeoisie par ce meurtre inconscient et symbolique. Selon Roger Ripoll dans *Réalité et mythe chez Zola*, « ce qui compte avant tout [dans *Germinal*], ce n'est pas la peinture misérabiliste de l'existence prolétarienne, c'est le déroulement d'un conflit violent, conflit qui d'emblée reçoit une portée considérable »[130]. La petite maison des Maheu, la grande demeure des Grégoire et le coron misérable ne sont que des signes scripturaires dans l'imaginaire de Zola qui servent à interpréter les conflits violents potentiels entre les deux classes. Après l'échec de la grève, Zola pousse la violence qui

[129] *Germinal,* p.338
[130] Ripoll, Roger, *Réalité et mythe chez Zola,* p.701

imprègne le roman à un point irrévocable et la tension conflictuelle entre mineurs et bourgeois se réduit dans une irréconciliabilité incontournable. De façon terrifiante et imaginaire, Zola nous livre la signification du roman inscrit dans le conflit des classes sociales. Dans l'imaginaire zolien, la nature et la mine se concertent dans la noirceur épaisse pour produire les conflits entres les personnages des mineurs qui y vivent et y travaillent et ceux des bourgeois. Les forces du déterminisme de la nature décident des fatalités des personnages et causent des effets sociaux et mythiques.

Dans *Germinal,* la mine labyrinthique et minotaurienne est en effet un enfer social qui permet de métaphoriser au maximum la crise sociale. Zola s'inspire bien de *L'Enfer social* de Guyot et il développe davantage ce thème dans *Germinal*. Ceci a bien été indiqué par Roger Ripoll dans *Le Mythe et la réalité chez Zola* et Ida-Marie Frandon dans *Autour de Germinal, la mine et les mineurs*. Ce motif de "l'enfer social" est formulé dans l'*Ébauche* de *Germinal*, lorsque Zola trace les grandes lignes de la description qu'il va faire de la vie du mineur : « Il faut le montrer écrasé, mangeant mal, victime de l'ignorance, souffrant dans ses enfants, au fond d'un véritable enfer »[131]. La mine ténébreuse et labyrinthique s'accorde tout à fait à l'enfer mythique revêtu d'une portée politique et sociale. Dans *Germinal,* Zola explicite à plusieurs endroits que la mine est un enfer. Non seulement elle est un enfer mythique et social, mais aussi la superstition des mineurs permet un plein fonctionnement de cet enfer. Lors de la catastrophe du Voreux, la superstition des mineurs est invoquée à l'appui du mythe : « C'était la terre qui se

[131] Zola, *Ebauche*, tiré de *Réalité et mythes chez Zola* de Ripoll Roger, Tome II, Paris : Librairie Honoré, Champion, 1981, p.706

vengeait, qui lâchait ainsi le sang de la veine parce qu'on lui avait tranché une artère »[132]. Cette superstition suppose la soumission des mineurs aux forces naturelles mythiques. Le déluge et le feu semblent châtier les mineurs pour leur péché originel et leur fait payer leur faute mythique. Le travail d'abattage du charbon et de roulement se présente comme « le tourment infligé aux damnés jetés dans cet enfer »[133] : « C'était une besogne obscure, des échines de singe qui se tendaient, une vision infernale de membres roussis, s'épuisant au milieu de coups sourds et de gémissements »[134]. Avec Zola, l'image de l'enfer social sert fortement à remettre en question un système établi montré par une déshumanisation bouleversante.

« *Germinal* est une oeuvre de pitié, et non une oeuvre de révolution »[135], déclare Zola dans son *Ebauche*. Par l'opposition des espaces qui appartiennent respectivement au prolétariat et au bourgeois, Zola représente une crise sociale menaçante. Dans *Germinal*, l'image des mineurs est négative, ce qui correspond bien à l'intention exprimée par l'auteur dans son *Ebauche:*

> Puis, lorsque la grève éclate, explosion d'autant plus violente que la misère, la souffrance a été plus grande ; et là aussi pousser au dernier degré possible de la violence. Les ouvriers lâchés vont jusqu'au crime : il faut que le lecteur bourgeois ait un frisson de terreur. Maison attaquée à coup de pierres, siège en règle ; personnes tuées, éventrées; sauvageries abominables. La bête exaspérée et lâchée, le pauvre contre le riche, la faim contre la satiété[136].

Ce faisant, Zola pousse au maximum la tension oppositionnelle entre les deux classes.

---

[132] *Germinal*, p.165
[133] Ibid., p.50
[134] Ibid., p.50
[135] Zola, *Ebauche*, tiré de *Réalité et mythes chez Zola* de Ripoll Roger, Tome II, Paris : Librairie Honoré, Champion, 1981, p.700
[136] Zola, *Ebauche,* tiré de André Vial, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris : Éditions sociales, 1975, p. 85

A la différence de cette représentation systématique du conflit entre le travail et le capital à travers une opposition mythique et spatiale dans *Germinal*, la représentation du conflit social de *Minuit* repose presque uniquement sur les tensions entre les personnages des deux camps. C'est par les paroles, les discours intérieurs, les descriptions du narrateur et le développement des intrigues que l'auteur déroule le conflit entre le travail et le capital. Dans la première partie de son roman, le conflit social se manifeste de façon allusive et indirecte. Dans la deuxième partie, le conflit est représenté par des conflits violents et des grèves.

Comme nous l'avons déjà indiqué, chez Mao Dun, le conflit entre le travail et le capital s'appuie solidement sur la théorie de la lutte de classe[137]. Dans cette crise sociale, le prolétariat représente une valeur positive qui assume la direction politique, c'est une classe progressiste qui fait avancer la société ; d'autre part, la bourgeoisie reste une classe décadente et représente une force politique réactionnaire qui doit être écrasée. Dans *Minuit,* le conflit entre le travail et le capital est fondé sur ce stéréotype idéologique. A ce propos, le portrait et l'étiquette des personnages illustrent bien cette intention de Mao Dun de mettre en relief le conflit entre le travail et le capital. Les qualificatifs des ouvrières sont toujours positifs, tandis qu'ils sont négatifs pour le bourgeois. Par exemple, Tou le Pot de Chambre et Li le Grêlé ont implicitement un sens négatif.

Par la réaction de la bourgeoisie envers le mouvement du prolétariat, Mao Dun fait allusion à un grave conflit entre ces deux classes. A la nouvelle de l'émeute des ouvriers, Wou

[137] Voir les pages de 121-132 du présent travail.

« changea littéralement de couleur et resta immobile sans pouvoir dire un mot. De grosses gouttes de sueur perlaient par tous les boutons violets de sa figure. Un instant, il bondit et rugit comme un tigre furieux, il insulta ses ouvrières et tous les employés sous les ordres de Mo Kan-tcheng.–Ah ! Voilà les ouvrières qui se mettent à saboter le travail ! Les idiotes ! Eh bien, je leur en ferai voir de toutes les couleurs ! [...] »[138] Ici, l'auteur montre la peur par « de grosses gouttes de sueur », la haine par l'expression « un tigre furieux » et les injures du bourgeois envers les prolétaires. Le sabotage de la machine fait allusion à une crise très grave et violente. Ceci constitue la méthode typique de Mao Dun pour miméríser la crise sociale dans *Minuit*. Pour apaiser le conflit, Wou ordonne à ses contremaîtres de briser la solidarité des ouvriers et d'avoir recours à la police. La peur et les injures de Wou et de ses contremaîtres engendrée par la violence du prolétariat sont destinées à faire ressortir un accroissement de la force politique de celui-ci. Les lecteurs sont pris dans une tension implicite entre le travail et le capital.

Chez Mao Dun, afin de projeter une image positive du prolétariat, les discours des bourgeois montrent souvent l'impuissance de ceux-ci devant la remontée des forces ouvrières et leur détermination d'écraser le mouvement ouvrier.

> Les ouvrières sont plus intelligentes que vous, car elles savent, elles, sauvegarder la situation générale, et elles connaissent ce qu'est l'accord entre le capital et le travail [...] Je prêche toujours la paix et n'aime pas faire pression, mais enfin je suis un peu comme le chef de famille dans la filature, je ne peux tout de même pas tolérer des brebis galeuses dans mon troupeau, et je ne peux que mettre en évidence le crime de ces gens-là pour que les ouvrières voient clair et se dressent contre ces brebis galeuses[139].

---

[138] *Minuit*, p.70
[139] Ibid., p.142

Face à la demande d'augmentation de salaire des ouvriers, Wou se montre intransigeant : « Cinq pour cent d'augmentation et encore des primes spéciales ! [...], mais jamais je n'y consentirai ! Vous verrez que j'aurai raison de ces troubles et sans rien accepter de leurs exigences »[140]. A ces paroles de Wou, Mou répond par une antiphrase indiquant la situation grave de la grève : « Vous pouvez ne pas accepter, mais le résultat sera différent ! Wou vocifère : Les ouvrières oseraient-elles se révolter »[141]. Les amis de Wou lui conseillent de réprimer la grève des ouvriers le plus tôt possible pour éviter de plus grands troubles :

> Souen-fou, la grève dans votre usine a justement éclaté au mauvais moment. Il est nécessaire que cette question soit résolue le plus rapidement possible et par la force ! La grève générale des filatures de soie fait partie du plan d'émeutes dans le pays que les communistes ont établie pour le mois de juillet, et cela est le premier signal, d'autant plus que les ouvrières ont encerclé votre voiture pour vous menacer ; c'est tout simplement une émeute ! Si vous ne prenez pas les devants pour une pacification par la force, il ne sera plus possible de garantir qu'elles ne mettront pas le feu à votre voiture ! Lorsque nous en serons arrivés là, quand bien même vous les tueriez toutes, vous ne pourrez compenser vos pertes[142].

Tous ces discours des bourgeois sous-entend une crise sociale.

Chez Mao Dun, la psychologie est un moyen privilégié pour faire allusion à un conflit entre le travail et le capital. Wou accuse Tou de ne pas prévoir la grève :

> Comment se faisait-il qu'il ait failli perdre ce Tou Wei-yu, qu'il n'ait pas su prévoir ces troubles et que, pas plus tard encore que la veille, il n'ait pas été capable d'évaluer la force véritable des ouvrières. Il faut dire qu'il avait été trompé par ses chiens couchants et qu'il s'était aussi laissé menacer par ces ouvrières indisciplinées ![144]

---

[140] Ibid., p.145
[141] Ibid., p.145
[142] Ibid., p.414
[143] Ibid., p.415
[144] Ibid., p.156

Ce petit paragraphe de la description psychologique de Wou oppose le travail au capital et sous-entend l'accroissement de la force prolétaire. « Il est vrai que les ouvrières n'étaient plus maintenant celles d'autrefois »[145].

Comme chez Zola, le conflit direct dans *Minuit* est réservé à la grève où les deux classes s'affrontent. Ici, Mao Dun réunit directement les deux classes dans une même scène de haine, de complot et violence. Ses descriptions représentent la colère et le courage des ouvrières ainsi que la peur des bourgeois, tout en lui permettant d'exprimer directement la crise grave. Les ouvrières crient : « A bas les traîtres ! A bas les chiens couchants ! A mort, Tsien Pao-cheng ! A mort, Siué Pao-tchou ! Pas de réduction des salaires ! Nous voulons une journée de travail le dimanche ! Et la subvention de riz ! »[147] Alors que le prolétariat lance ces slogans, les contremaîtres frappent et crient : « Mais frappez donc, Li ! Frappez ! Frappez donc ces saletés ! Arrêtez-les ! –Oui ! Frappez ! Frappez ! Appelez la police ! Feu ! Tirez ! hurlèrent deux autres voix »[148]. Cette violente rivalité entre les deux parties nous rappelle la violence de la grève dans *Germinal*. La seule différence, c'est que chez Mao Dun, les qualificatifs concernant le prolétariat sont positifs et qu'ils sont négatifs pour la bourgeoisie. Sur la scène de la grève, Wou et ses contremaîtres fomentent des complots pour apaiser celle-ci : « Ce Tou le pot de Chambre est pire que tous les autres ! Il renvoie Siué Pao-tchou et les deux autres par ruse pour nous amener à reprendre le travail »[149]. Mao Dun montre que les ouvrières sont plus

[145] Ibid., p.157
[146] Ibid., p.157
[147] Ibid., p.381
[148] Ibid., p.381
[149] Ibid., p.405

perspicaces et intelligentes que le bourgeois par la défaite du complot de Tou. Encore une fois, le prolétariat l'emporte sur le bourgeois. « Ces sales garces, qui ne savent pas voir où est leur intérêt ! Puisqu'il faut employer la force, je vais leur apprendre qui est Tou le Pot de Chambre ! se dit-il à lui-même en serrant les dents »[151].

La lutte entre l'ouvrier et le patron s'élève à un paroxysme quand Wou apparaît sur la scène de la grève. Wou entre directement en conflit avec l'ouvrier. A la vue de la voiture de Wou,

> [des] cris s'élevèrent tout à coup de l'autre côté et un grand nombre d'ouvrières se précipitèrent au-devant de la voiture, lui barrant la route. De nouveaux troubles recommencèrent aussitôt autour de la filature. Les policiers et Li Grêlé accoururent avec ses hommes, mais le nombre des ouvrières augmenta immédiatement de deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois... La circulation fut coupée sur la route devant l'usine et la voiture de Wou se trouva encerclée, incapable d'avancer. Le cœur de Wou se mit à battre plus fort[152].

En réunissant l'ouvrier et le patron sur la même scène, la haine éclate directement. Pour percer l'encerclement des ouvrières, Wou ordonne au chauffeur de démarrer sans se soucier de la vie des ouvrières. «Démarrez ! Foncez à toute vitesse»[153]. Face à cette cruauté du bourgeois, les ouvrières ne reculent pas.

> Comme un roulement de tonnerre, comme une tempête, les ouvrières balayèrent le chemin et arrivèrent devant la nouvelle usine de Wou Souen-fou. Les ouvrières des deux manufactures joignirent leurs forces et marchèrent sur une troisième et ainsi de suite; leur colonne se grossissant de deux mille personnes, puis de trois mille, quatre mille ! En moins d'une heure, toutes les filatures de soie de Chapei,

[150] Ibid., p.375
[151] Ibid., p.402
[152] Ibid., p.407
[153] Ibid., p.407

> grandes ou petites, étaient en grève. Dans tout le quartier, la situation était très tendue. Sur les avenues, les patrouilles de police étaient doublées[154].

Dans ce duel, le bourgeois est méprisé par le narrateur. Le paragraphe suivant l'illustre bien : « la lutte en était à son moment décisif. Ces 'héros' pleins de mérites se préparaient déjà à tenir dans leurs mains tremblantes la coupe de la victoire, non sans éprouver pourtant une certaine inquiétude »[155]. Devant la galerie de l'administration, Tou, comme un grand « général », faisait les cent pas, prêt à cueillir la victoire, « au terme de la bataille »[156]. L'antiphrase sert ici à ridiculiser et mépriser les forces répressives.

Dans *Minuit,* la puissance romanesque consiste en intrigues enchevêtrées, en descriptions détaillées et psychologiques, en caractérisations typiques des personnages exprimées dans des relations sociales et des oppositions dues à leurs caractères différents, ce qui se traduit notamment dans les incarnations de Wou Souen-fou et Tchao Po-tao.

Pour conclure ce premier chapitre de la deuxième partie, en mettant en rapport les représentations des quatre thèmes, le capital, la bourgeoisie, le prolétariat et le conflit social dans *Germinal* et *Minuit*, nous avons souligné l'ambiguïté de Zola dans *Germinal* et la transparence de Mao Dun dans *Minuit*. Cette mise en parallèle illustre deux univers romanesques caractérisés respectivement par la mystification/démystification, la linéarité/rupture, la pluralité/singularité, la focalisation unilatérale/multi-focalisation.

---

[154] Ibid., p.384
[155] Ibid., p.385
[156] Ibid., p.432
[157] *Minuit*, p.440
[158] Ibid., p.404
[159] Ibid., p.404
[160] Ibid., p.442

Tous deux théoriciens littéraires, Zola et Mao Dun réclament l'objectivité de la représentation de la réalité par leur écriture. Cependant, celle-ci se définit et varie grandement à cause des relations entre textes et idéologies.

Chapitre II: Les discours sur les femmes dans *La Joie de vivre* et *Nana* de Zola, dans *L'arc-en-ciel* de Mao Dun et *Famille* de Ba Jin

1, Représentation des femmes dans les univers romanesques de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin:

Dans les univers romanesques de Zola, de Mao Dun et de Ba Jin, la femme est assujettie à un rôle de victime des sociétés patriarcales, celles-ci étant redevables tant à la tradition judéo-chrétienne qu'à celle du confucianisme chinois. A ce sujet, les auteurs nous livrent trois mondes romanesques qui se ressemblent par rapport au rôle de victime que la femme y joue, mais qui diffèrent grandement dans leurs perspectives sur la femme ainsi que dans leurs techniques littéraires relativement à sa représentation.

Sur les plans moral, social et physique, les femmes chinoises sont sous le contrôle de l'homme, ce qui est illustré dans *Famille* et *L'arc-en-ciel*. Mais ces femmes chinoises vivent à l'époque du Mouvement du 4 mai caractérisé par une transformation profonde des individus et de la société. A cette époque, les femmes s'affirment et agissent pour conquérir leur identité propre, afin de briser les chaînes de la tradition. Le monde des femmes chez Ba Jin accentue une anthropologie et une ethnographie traditionnelles et celui de Mao Dun tient surtout compte du conflit entre idéal et réalité. Quant à Zola, sa représentation des femmes est à la fois mythique et fantasmatique à partir des discours sociaux, philosophiques et biologiques de son époque. Les femmes de l'univers de Zola se situent à une époque où l'industrialisation et le capitalisme sont en plein essor. En

gardant un lien étroit avec la tradition judéo-chrétienne, Zola nous brosse une peinture du monde de la femme aristocrate, bourgeoise et prolétaire. « Dans son univers, la femme est présentée à tous les degrés de l'échelle sociale, sous tous les aspects propres à son temps, en les rattachant à l'avenir »[1]. Pour les deux écrivains chinois, la femme reste un lieu à la fois de victimisation et d'idéal, tandis que pour Zola, la femme est incarnée à travers toutes ses qualités et ses défauts. Les femmes de Mao Dun sont étroitement associées aux tourbillons politiques et sociaux et elles sont directement impliquées dans le changement de la société. Chez Ba Jin, les femmes sont plus des produits ethnologiques et traditionnels marqués par l'impossibilité de l'amour et le mariage imposé.

Les critiques chinois qualifient souvent les personnages féminins des romans de Mao Dun de « femmes de l'époque »[2], qui représentent les incarnations les plus réussies de cet écrivain chinois. A propos des personnages féminins, il insiste toujours sur l'époque qui signifie, chez lui, les mouvements politiques et sociaux. Comme nous l'avons déjà dit, c'est l'époque qui décide des attributs des personnages pour Mao Dun, notamment ici ceux des femmes. Ces femmes sont souvent des intellectuelles de la petite bourgeoisie qui oeuvrent dans les mouvements politiques. En campant ses représentations de femmes, Mao Dun traduit leur vie et leur idéologie au sein de vicissitudes sociales qui marquent son époque. En 1933, dans un article, Mao Dun écrit : « Le grand conflit a commencé en fin de compte. J'ai vu beaucoup de gens qui avaient montré leur laideur, j'ai vu aussi

[1] Krakowski, Anna, *La condition féminine dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, A. G. Nizet, 1974, p.49
[2] 时代女性

beaucoup de femmes de l'époque qui sont fortement dépressives »[3]. Dans son autobiographie, il rappelle qu'au moment où il campait ses représentations féminines au début de sa création littéraire, il pensait aux femmes de la Grande Révolution de 1927, qui l'avaient fortement impressionnées. Comme sa femme était une activiste du mouvement des femmes, il avait donc l'occasion de rencontrer diverses femmes telles que des étudiantes, des institutrices, des femmes de la petite et grande bourgeoisie, et surtout des femmes qu'il avait connues au cours de la Grande Révolution à Wuhan en 1927. Mao Dun représente les femmes surtout à partir de celles qu'il a croisées au cours de ses activités politiques. En les situant dans les courants révolutionnaires de l'époque, il dépeint leur action, leur caractère, et leur idéologie produites et déterminées par le tourbillon de la société, pour exprimer leur douleurs, leurs traumatismes, leurs joies et leurs pensées liés directement au changement social.

Mao Dun est un des précurseurs de la libération des femmes en Chine. A cause de son propre mariage arrangé et de la transformation sociale à l'époque du Mouvement du 4 mai, il se préoccupe beaucoup du problème des femmes, qui devient un des sujets les plus importants des écrits du jeune Mao Dun. En 1919, il écrit des articles à ce sujet, tels que « Quelles sont les demandes des femmes de nos jours? », « Comment réaliser la libération des femmes? », « Les femmes dans l'histoire », « La Situation des femmes dans l'industrie en Angleterre», « Le Mariage forcé »,[4] etc. Le quatorzième volume des œuvres complètes de Mao Dun contient 90 articles rédigés entre 1917 et 1922, qui

---

[3] Mao Dun, *Œuvre complète de Mao Dun,* vol. 19, pp.439-440。Le texte en chinois : "大革命终于开始了。我看到许多人出乖丑陋，我也看到许多时代女性发狂颓废，悲观消沉。"

[4] Les titres en chinois : « 现在妇女所要求的是什么? », « 妇女解放问题的建设方面 », « 历史上的妇人 », « 英国女子在工业上的情况 » , « 强迫的婚姻 »。

portent presque tous sur le problème des femmes. De 1923 à 1924, il écrit également un nombre d'articles sur ce même sujet dans les magazines ou les journaux comme « *La critique sur les femmes* », « *Hebdomadaire des femmes* », « *Magazine de l'orient* », « *La Lumière des études* »,[5] etc. Après avoir participé au Parti communiste, il accepte le marxisme et ses théories sociales, qui entraînent aussi la transformation de sa pensée sur les femmes. En septembre 1923, en tant que membre exécutif de la branche de Shanghai du Parti, Mao Dun est un des responsables du travail pour les femmes. L'acceptation du marxisme qui influence sa pensée de la femme se manifeste surtout dans la publication de son article « *Etudes sur le changement du système familial* »[6]. Dans ce dernier, il commente le féminisme et les attitudes des socialistes envers les femmes, trouvant que ce sont les conditions économiques qui décident des infrastructures politiques dans une société. La résolution complète du problème des femmes et leur libération absolue seront décidées par la réforme complète des organisations sociales. « Si on étudie seulement le problème des femmes sur le plan théorique, ça n'apportera rien »[7]. En même temps, il souligne que les mouvements des femmes doivent s'associer à ceux de la politique et des masses pour réveiller la conscience de la libération chez elles. Il déclare qu'il accepte les trois principes du socialisme: la libération de la femme, une meilleure éducation pour les enfants et le rejet de l'héritage des richesses privées. A ses yeux, les femmes doivent posséder les mêmes droits politiques, économiques, culturels, moraux et ethniques que les hommes et ainsi acquérir leur indépendance. Ses pensées sur les femmes s'enracinent intimement dans la dialectique historique du marxisme et la méthode de l'analyse des

[5] Les titres en chinois : « 妇女评论 », « 妇女周报 », « 东方杂志 », « 学灯 ».
[6] Les titres en chinois : « 家庭改制的研究 ».
[7] Mao Dun , « A propos de l'indépendance économique des femmes » (妇女经济独立讨论), *L'Œuvre complète de Mao Dun* , vol. 14, p.246。 Le texte en chinois : "不把产生这产儿的社会制度和经济组织改革过，而专从思想方面论，效果很小。"

classes sociales du marxisme. Dans ses articles, il combat la tradition chinoise qui méprise les femmes, en les considérant comme hypocrites. En 1925, l'écrivain chinois publie « La conception historique d'une nouvelle morale du sexe »[8], il y commente le processus du développement des rôles sexuels des hommes et des femmes, à partir des relations des deux sexes dans une perspective historique. Il trouve que les rôles sexuels des femmes et des hommes sont décidés par le changement des conditions économiques. Son article intitulé « Le problème de la dépression des femmes modernes »[9] écrit en 1927 vise à donner une réponse à une question de l'époque de la Grande Révolution de 1927 : « Est-ce que les femmes modernes doivent abandonner leur responsabilité en tant que femmes et mères afin d'étudier plus pour réformer la société ou est-ce qu'elles doivent mettre de côté leurs études et leurs causes temporairement pour assumer les responsabilités de femmes et de mères? »[10]. Selon lui, « d'une part, les femmes doivent lutter pour leurs propres intérêts, d'autre part, elles doivent se lancer dans le mouvement politique comme les hommes pour transformer l'environnement »[11]. Dans les années 30, il consolide plus fermement sa pensée marxiste sur les femmes, formée dans les années 20. Mao Dun est un des précurseurs de la pensée féministe chinoise et sa pensée sur les femmes occupe une place certaine dans l'histoire du mouvement des femmes chinoises.

---

[8] Le titre en chinois : « 新性道德的唯物史观 ».

[9] Le titre en chinois : « 现代女子的苦闷问题 ».

[10] Mao Dun , *Œuvre complète de Mao Dun* (茅盾全集) , vol.14, p.306. Le texte en chinois : "现代女子应该抛弃为妻为母的责任而专心研究学问改造社会呢？还是不妨把学问和社会事业暂时置为缓图而注重良妻贤母的责任？。"

[11] Ibid., p.309. Le texte en chinois : "一方面为要求自身利益而斗争，一方面为改造环境而与同调的男性作政治运动。"

Comme nous l'avons indiqué, dans les années 20 et 30, Mao Dun fait la connaissance de femmes de la petite bourgeoisie et il connaît donc leur vie, leurs pensées et leurs désirs personnels et politiques. C'est ainsi que ses premiers romans se basent souvent sur leur vécu et les femmes y sont les images centrales dans la lutte de briser une tradition et dans la recherche d'un idéal. C'est pourquoi Mao Dun décrit très peu la condition des femmes au sein de leur famille dans ses premiers romans. Une caractéristique importante chez Mao Dun, c'est que les femmes ne s'enferment plus dans les affaires familiales et en revanche, elles se lancent directement dans les mouvements de transformations politique et sociale. Sous sa plume, des personnages féminins se précipitent dans le Mouvement du 4 mai et connaissent une transformation idéologique sans précédent. Intellectuelles, elles sont réveillées par ce Mouvement, et entrent dans le combat pour libérer leur individualité. Ce faisant, Mao Dun met en scène leurs joies et leur enthousiasme, leur douleur, leurs hésitations et leur décadence qui dessinent les vicissitudes de cette époque. Dans ce mouvement de libération, les femmes souffrent plus de pressions spirituelles que les hommes, étant donné la tradition chinoise. Appartenant à la classe de la petite bourgeoisie, elles sont économiquement indépendantes, tandis que leur amour et leur mariage deviennent des éléments secondaires dans leur vie pleine de dynamisme politique et social. Vers la fin des années 20, dans *L'Eclipse*, *Les Roses sauvages*, *L'arc-en-ciel*, etc., Mao Dun reproduit une série de femmes de la petite et moyenne bourgeoisie, qui sont, selon lui, les forces principales à cette époque. En épaulant la lutte des hommes, elles contribuent, en échange, à la libération nationale qui inclut leur propre libération individuelle. Cela répond bien à sa pensée féministe marxiste : les femmes s'émanciperont par l'acquisition de leur libération économique, sociale et politique.

Parmi ces représentations féminines que Mao Dun livre dans les années 20 et 30, c'est Mei dans *L'arc-en-ciel* qui remporte le plus grand succès.

L'arc-en-ciel enchaîne les principaux événements politiques du Mouvement du 4 mai jusqu'au Mouvement du 30 mai qui changent complètement la tradition chinoise. Au début de ce roman, Mao Dun renvoie aux attaques de la Maison de Zhao[12] pour montrer l'environnement du Mouvement du 4 mai, et c'est par là que Mei se conscientise progressivement et s'engage finalement dans la lutte sociale. Réveillée par le Mouvement du 4 mais, l'héroïne assiste à la réunion au parc de Shaocheng, au mouvement contre les produits japonais et au mouvement des cheveux courts. Elle joue le rôle de Nora dans *La Maison de poupée* de Ibsen et lit la revue *Nouvelle Jeunesse*, *Le Vague Nouveau*. C'est ainsi qu'elle se plonge dans les divers courants de pensées individualistes et darwinistes. Aussi, les mouvements sociaux sont-ils liés à ses aspirations, à son idéal, à sa quête qui s'imprègnent des influences de l'époque.

A la différence de Mao Dun, chez Ba Jin, la femme est un lieu de victimisation, de sympathie et de tragédie. Dans *Famille*, Ba Jin campe trois femmes malheureuses--- Chant de Phénix, Double Jade et Prunier des Frimas. Belles, intelligentes et bienfaisantes, elles sont pourtant toutes victimes de l'autorité féodale. C'est par sympathie envers les femmes et par haine du féodalisme qu'il incarne ces personnages. Par leur tragédie, l'auteur véhicule leur douleur, leur fatalité et leur révolte. Les servantes comme Chant de Phénix ne sont pas des êtres humains aux yeux du Maître Gao, qui peut les offrir comme concubines à ses vieux amis. Ba Jin donne plusieurs descriptions sur le portrait de cette

[12] 赵家楼

jeune femme, dont la bonté et l'innocence sont cristallisées surtout dans la description de ses yeux : « Son visage potelé, en forme de graine de pastèque, se creusait de deux fossettes tandis qu'elle parlait en riant. Ses yeux brillants fixaient les deux jeunes gens avec une innocente hardiesse »[13]. Sans se plaindre, elle se soumet aux ordres de ses maîtres : « Depuis, obéissance, travail, larmes, injures, et coups s'étaient succédé, constituant les événements importants de sa vie banale, toujours aussi banale »[14]. Elle rêve d'un amour avec son jeune maître, Eveil de l'Intelligence, dans un désir de changer son destin, mais ce n'est qu'un rêve. Le Maître Gao décide de la présenter à Joie des Montagnes Feng comme concubine. Pour éviter ce mariage inhumain, elle se suicide en se jetant dans le lac.

Tout comme Chant de Phénix, une autre femme, Prunier des Frimas, est un personnage au destin tragique. A cause de la vengeance de sa mère contre la mère d'Eveil du Nouveau pour un jeu de ma-jong, Prunier ne peut pas se marier avec ce jeune homme. Sa mère la marie à un homme qu'elle n'aime pas. Pire, c'est que son mari décède peu après son mariage. Aussi ne peut-elle pas se remarier à cause de la tradition. Le portrait de Prunier révèle tout à fait sa tristesse et sa fatalité : « C'était Prunier des Frimas, son beau visage triste, sa taille élancée, sa chevelure luxuriante d'un noir de laque, ses yeux aux reflets ondoyants. Mais la ride du front était devenue plus profonde, la natte était roulée en chignon sur la nuque, une légère couche de fard couvrait les joues »[15]. Afin d'accentuer sa tristesse, Ba Jin souligne surtout la profondeur sur la ride du front, signe

[13] *Famille*, p.32
[14] Ibid., p.49
[15] Ibid., p.146

des malheurs accumulés et quotidiens. Mais à une époque de grande transformation sociale, elle commence à se réveiller également à cause du changement social.

> J'ai vu ici quelques numéros de *Jeunesse Nouvelle*, reprit la jeune femme en parcourant des yeux les brochures in 16, à couverture orange, empilées sur la table près du lit. Certains passages m'échappent, mais j'ai compris pas mal de choses. Je suis capable de les juger parce que j'ai été victime de l'injustice; mais quand je lis ces livres, je souffre. Je suis comme une pauvresse à la porte d'un jardin de riches, entendant les rires joyeux de l'extérieur, ou bien errant aux alentours d'un restaurant pour humer le fumet de la viande et du riz et la privation accroît ma peine[16].

Personnage pleinement soumis, elle n'ose pas réclamer ouvertement sa liberté individuelle. Agissant comme victime de l'autorité sociale, elle respecte tout à fait la tradition et l'autorité de ses parents, qui la prédestinent à une vie malheureuse et la réduisent à une mort prématurée.

Ba Jin campe aussi un autre personnage Double Jade, qui est également belle, bienfaisante et intelligente, et qui meurt pendant son enfantement à cause de superstitions sur le respect de l'autorité des anciens et celle de l'homme.

Trois femmes, trois victimes, trois morts. Elles ont toutes été brutalisées par le système social, comme le frimas fané et flétri. Par la destinée de ces trois personnages, l'auteur lance une féroce accusation contre la société et condamne l'injustice faite aux femmes. Leurs discours, leurs psychologies et leurs histoires personnelles suscitent la sympathie des lecteurs et révèlent une tragédie sociale. En transformant Chant de Phénix en un lieu de victimisation et d'accusations, Ba Jin lui consacre un long monologue pour qu'elle

[16] Ibid., p.149

exprime son indignation envers le système social en place. Aussi dans la préface de *Famille*, Ba Jin déclare : « C'est au nom de ces femmes sacrifiées que je crie Injustice »[17]. C'est exactement à la lumière des forces de *J'accuse* de Zola que Ba Jin lance une accusation contre l'inégalité sociale par la représentation des femmes dans *Famille* : « Je veux crier mon 'J'accuse' à ce système en agonie»[18].

Par rapport à Mao Dun et Ba Jin, la représentation de la femme est plus compliquée, multiple et diversifiée dans l'univers romanesque de Zola. Il donne une représentation de la femme qui relève du réalisme du mythe, voire de la fantasmagorie. Ses héroïnes idéales sont souvent des bourgeoises comme Pauline. Cette dernière, femme d'espérance, se présente comme un idéal dans laquel Zola projette sa philosophie de la vie : « Du fond de sa désolation Zola avait appelé cette figure de jeunesse, du dévouement et du bonheur. Pour répondre aux jeunes désespérés de la fin du siècle, il n'avait pas créé le personnage d'un jeune homme courageux mais une jeune fille. Elle venait sans doute de très loin, des rêves de ses vingt ans; peut-être aussi d'une attente »[19]. Cette jeune fille, à elle seule, s'oppose à la mort qui plane sur le livre. Elle se présente comme une mère à son entourage et se sacrifie pour le bonheur des autres.

Nana, qui détruit le monde masculin par sa puissance corporelle, est à la fois une image démoniaque et victorieuse. Elle comporte plusieurs traits contradictoires: elle agit

---

[17] Ba Jin, « A propos de *Famille*» (谈‘家’), *Œuvres complètes de Ba Jin* (巴金全集), vol.1, p.443 Le texte en chinois : "我替这些屈死的女人喊一声‘冤枉’。

[18] Ba Jin, « Préface de *Famille* lors de sa dixième édition », dans *Essais de Ba Jin sur la littérature* (巴金论创作) Shanghai : Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1992, p.104. Le texte en chinois : "我要向一个垂死的制度叫出我的 J'accuse (我控诉)"。

[19] Franzen, Nils-Olof, *Zola et La Joie de vivre*, Stockholm, 1958, p.167

quelque fois vraiment comme une mère envers son fils; pour les hommes, elle se présente comme une femme diabolique; à titre de symbole, elle représente une menace à la société. Nana est une incarnation féminine spectaculaire de l'univers romanesque de Zola, qui explicite son intention dans l'*Ébauche* du roman: « Ce que j'ai voulu, dans Nana, c'est planter, devant les yeux de tous, une de ces filles dont on fait rêver les naïfs, la camper, telle quelle, et pour de bon, tout prestige arraché, montrer qu'elle est le mal [...] »[20]. Son mal est lié à la chair, qui torture autant les femmes que les hommes dans son univers. Chez l'écrivain français, la femme n'est pas réservée uniquement à la sympathie ou au meilleur, comme chez Mao Dun et Ba Jin. Il la situe au même niveau que l'homme et les deux sont régis par le milieu, l'hérédité, la pathologie et la réalité sociale. Aux yeux de Zola, la femme forme avec l'homme un seul élément, et elle est présentée avec toutes les qualités et tous les défauts de l'humanité. Dans *Nana* et *La Joie de vivre*, les représentations féminines comme Nana et Pauline déploient toutes les deux des aspects multiples et paradoxaux dans leur caractérisation.

En un mot, à la différence de la transparence des visions de Mao Dun et de Ba Jin, la vision de la femme de Zola se caractérise par l'ambiguïté et le paradoxe. Trois écrivains, trois visions romanesques du monde. Du côté de Mao Dun et de Ba Jin, la femme joue un rôle de victime souvent positif. Pour Zola, la femme est « l'autre » de l'homme. Le fantasme de la femme chez lui traduit bien un réalisme mythique qui personnifie un rôle social tandis que les femmes de l'époque de Mao Dun et les femmes sentimentales de Ba Jin personnifient le désir de ces auteurs d'une transformation révolutionnaire de la société chinoise. Par les images féminines à la fois victimisées et rebelles, les deux auteurs

[20] Zola, *Ebauche*, cité par Roger Ripoll dans *Réalité et mythes*, p.638

représentent non seulement les femmes chinoises qui font appel à une métamorphose sociale, mais aussi tout le peuple chinois qui désire des changements en Chine.

2, Nana et Mei face au monde des hommes:

Dans *Nana* et *L'Arc-en-ciel*, Nana et Mei confrontent toutes les deux le monde des hommes. Dans l'univers romanesque de Mao Dun, les relations entre femmes et hommes ne relèvent plus uniquement de l'amour et du mariage. Elles illustrent plutôt les conflits entre un idéal révolutionnaire et une sombre réalité. L'homme représente une société moralement sale et corrompue qui est à attaquer et à détruire par les femmes. De même, dans *Nana*, l'homme symbolise aussi une société corrompue, qui est anéantie par les forces corporelles de Nana, mais la méthode de représentation de Zola est bien différente de celle de Mao Dun dans *L'arc-en-ciel.* A cet effet, *Nana* et *L'arc-en-ciel* constituent deux ouvrages très intéressants à étudier sur le plan de la description de la réalité et de l'imaginaire romanesque. Nana et Mei s'opposent toutes les deux à un monde masculin qui désire leur corps. Nana utilise le pouvoir de son corps pour ruiner symboliquement les hommes, tandis que Mei se débarrasse de l'homme qui désire son corps, pour poursuivre son idéal social. Pour cette femme chinoise, les hommes ne symbolisent que des barrières à écarter. Pour sa part, Nana est une mère, une amante, une prostituée, une mangeuse d'hommes. Elle détruit ses amants sur le plan sentimental et financier. Mais l'image de Nana n'est pas aussi simple et uniforme sous la plume de Zola. Elle est à la fois dominée et dominante, dévastatrice et victime, passive et active, populaire et aristocratique. En mangeant et en détruisant les hommes, elle se détruit elle-

même. Mei est une image socialement et politiquement symbolique, tandis que celle de Nana relève du mythe et du fantasmatique.

Dans *L'arc-en-ciel*, l'amour se transforme en un affrontement entre la réalité et l'idéal. Mei évoque la transformation sociale et l'idéal, tandis que l'homme représente l'ordre social haineux. Chacun des personnages masculins rappelle une idéologie. C'est un roman de quête où le rôle du personnage quêteur est donné à une femme, ce qui constitue un renversement important dans la tradition romanesque chinoise, renversement qui peut symboliser la révolution souhaitée par Mao Dun. Mei expérimente une série de défaites amoureuses, mais celles-ci ne sont pas causées par l'amour en soi, mais plutôt par la morale et l'idéologie (comme notions plus larges que le système social) des personnages masculins. De cette façon, Mao Dun lie l'amour et l'ordre social pour illustrer la quête d'idéal de Mei. Les amoureux de Mei tels que Liu Yuchun, Xu Ziqiang, le général Yu, représentent la laideur morale et l'ordre social en décadence. La défaite de l'amour prédit que l'ordre social corrompu sera brisé, tandis que l'enthousiasme et la révolte de Mei préfigurent l'imminence d'un nouvel ordre social. Par conséquent, l'amour et la révolution sont ainsi étroitement liés. Chez Mao Dun, les différentes étapes des défaites de l'amour et du mariage de Mei reproduisent des efforts incessants pour trouver son idéal, son rêve et sa doctrine. Elles montrent qu'un ordre établi symbolisé par tous les hommes reste à être brisé. C'est ainsi que l'amour et le mariage se dotent d'une harmonie fausse et leur sens reste ailleurs. Chaque amant de Mei non seulement traduit une doctrine, mais constitue aussi une barrière et un obstacle dans ses recherches de la

doctrine idéale. C'est en balayant les amants qui incarnent de faux idéaux que Mei trouve son amant idéal, Liang Gangfu, qui représente l'idéologie idéale qu'elle cherche.

Le père de Mei aime la richesse et hait la pauvreté, il la force à se marier avec Liu Yuchun, qui est un homme moralement répugnant. C'est ainsi que le mariage sera voué à l'échec. Le narrateur confère une laideur morale à Liu, et son soi-disant amour n'apporte qu'un sentiment de subjugation à Mei. Celle-ci ne peut pas supporter sa laideur et elle le quitte définitivement comme Nora quitte son amant dans la *Maison de poupée* d'Ibsen, pour enseigner dans une école normale.

Dans *L'arc-en-ciel*, Liu représente pour Mei l'égoïsme et l'immoralisme. La haine de Mei envers Liu ne remet pas en cause l'amour entre la femme et l'homme. C'est par le dégoût de sa personnalité et de son idéologie traditionnelle que Mei nourrit le désir de se détacher de lui.

> Elle haïssait cet homme; elle le haïssait secrètement, autant que, secrètement aussi, elle aimait l'autre. Cependant ce n'était pas parce qu'elle en aimait secrètement un autre qu'elle trouvait celui-ci haïssable. Il y avait longtemps qu'elle le détestait [...] c'était un égoïste, qui nourrissait depuis toujours de troubles desseins, à l'âge où elle avait commencé à comprendre les choses de la vie --- alors que, lui, il était déjà un homme---, il s'était mis à la faire enrager sans cesse; malgré les années, elle portait encore sur le bras la marque de ses griffures. C'était plus que n'en pouvait supporter son orgueil. Elle gardait ces outrages sur le cœur et méprisait secrètement cet individu[21].

Aussi Mei compte fuir ce mariage imposé qui l'a rendue prisonnière. « Elle ne veut pas confier son destin à cet homme méprisable. Le sentiment d'être vaincue et prisonnière lui serrait le cœur. Et aucun espoir d'y échapper! Le contrat était prêt, le mariage aurait peut-

[21] *L'arc- en-ciel* (虹), p.35

être lieu l'année prochaine; par quels moyens résister, y avait-il même un moyen »[22].

L'amour de Liu pour Mei n'est jamais désiré, il est plutôt une insulte. Au lieu d'être deux amoureux, ce sont deux adversaires. Face à Liu, Mei se présente comme une combattante pour triompher de sa laideur morale. La découverte des photos de prostituées illustre la personnalité de Liu. « Il fréquente les prostituées et s'adonne aux femmes et au jeu. Insultée par l'action de Liu, Mei se montre si arrogante, si orgueilleuse »[23].

L'antagonisme entre Liu et Mei donne une bonne occasion à Mei d'exprimer sa détermination de le balayer :

> Un accès de fureur fit battre le cœur de Mei et lui enflamma les joues. Elle foudroya du regard Liu Yuchun, et répondit sur un ton acerbe [...] Et, avec un rire sarcastique, elle lança violemment sur la table l'enveloppe qu'elle tenait à la main; puis, se ravisant, elle la reprit aussitôt, en déchirant le bord tout en disant durement...Mei, très habilement protégée par le petit carré, au milieu de la pièce, acheva d'ouvrir l'enveloppe. Elle contenait les photos de deux jolies créatures très en vogue[24].

D'un rire dédaigneux, avec un regard féroce et des yeux injectés de sang, elle appelle Liu « Monstre! Démon!»[25]. Pour elle, Liu est démoniaque et sa laideur morale « nauséeuse de puanteur qui montait de son cœur l'asphyxiait »[26]. « Elle brûlait maintenant d'une flamme ardente dont la violence faisait trembler son buste et enveloppait tout ce qui était devant ses yeux d'un halo trouble »[27]. Elle trouve que l'amour de Liu est « un des desseins démoniaques »[28] qui trompent son père pour l'amener à lui donner sa main. Comme Nana triomphe sur le monde des hommes par son pouvoir corporel, Mei est

---

[22] Ibid., p.35
[23] Ibid., p.87
[24] Ibid., p.84
[25] Ibid., p.86
[26] Ibidem.
[27] Ibidem.
[28] Ibid., p.87

victorieuse par sa sainteté spirituelle hautement symbolique. Elle formule des revendications à Liu et lui lance à la figure « quelques phrases, dures comme des billes de plomb »[29]. Pour elle, il lui reste un obstacle à surmonter en vue d'atteindre sa liberté.

Tout en détestant Liu, Mei aime Wei Yu, son autre cousin. Mais celui-ci souffre de tuberculose et surtout il ne résiste pas à la tradition en place. Elle l'aime, mais cet amour n'est qu'un sentiment de sympathie. « Cet amour qui, dès l'enfance, avait pénétré leur corps et les avait unis comme un seul être »[30]. Cependant, il déserte l'amour de Mei volontairement. Pour elle, « Wei Yu ressemblait au soldat qui, par refus de combattre, se suicide en signe de résistance passive »[31]. Face à lui, Mei montre encore une fois la grandeur de son esprit de combattante. Elle le considère comme « un homme sans ambition et elle critiquait rageusement le parti pris erroné du jeune homme »[32]. Sa non-résistance s'oppose fermement à l'esprit combatif de Mei, ce qui décide de la fin de son amour pour cet homme. Le pessimisme de Wei Yu n'est pas synchronisé avec l'optimisme de Mei. « La dernière lettre qu'il lui avait envoyée ne lui avait pas plu : trop pessimiste, trop déprimée. Elle avait dû convenir que ce naissant amour était mort avant d'éclore » [33]. Cet amour est voué à un échec incontournable.

A Luzhou, Mei rencontre des hommes qui se disent de la nouvelle pensée, mais qui, en fait, relèvent toujours de l'ancienne. Surtout le général Yu, prétendant appuyer le Mouvement de la nouvelle culture, est en réalité un hypocrite. Il invite Mei chez lui sous

---

[29] Ibid., p.88
[30] Ibid., p.73
[31] Ibid., p.74
[32] Ibidem.
[33] Ibid., p.65

prétexte qu'elle devienne l'institutrice familiale, mais en fait c'est pour la prendre comme concubine. De plus, les collègues qu'elle rencontre sont également méprisables. Mei est complètement désespérée par ce monde des hommes, et elle prend l'avion pour Shanghai. C'est à ce moment-là qu'elle repousse les hommes de sa vie dans le monde ancien et traditionnel de Sichuan, pour poursuivre son idéal dans un monde nouveau et industrialisé de Shanghai. Ce n'est qu'en brisant le monde de l'homme que Mei peut accéder à sa renaissance. Enthousiasmée par la vie, elle se prépare à se consacrer au marxisme et participe au mouvement de protestation du 30 mai. Sous la plume de Mao Dun, Mei symbolise l'enthousiasme, le rêve et la quête et elle ne cesse d'aller de l'avant afin de trouver son individualité.

Mei n'est pas une révolutionnaire, mais ses défaites amoureuses suffisent à attester de la décadence du vieux monde et de la nécessité de l'écraser. De plus, son enthousiasme témoigne de l'imminence d'un meilleur monde. C'est de cette façon que l'amour et la révolution sont noués ensemble, puisque le seul homme qui gagne le cœur de Mei est le révolutionnaire Liang Gangfu. Cet homme est un symbole du rêve politique et social de Mei et de sa quête sociale. « Mei, sans comprendre tout à fait les opinions politiques de Liang Gangfu, lui accordait spontanément toute son estime »[34]. Liang Gangfu suscite l'admiration de Mei par sa beauté masculine et son idéologie sociale. Il devient son mentor idéologique et dirige sa quête sociale. « Jusqu'alors, elle n'avait connu que des hommes qui admiraient sa beauté. Il était inconcevable que ce fût aujourd'hui juste le contraire… »[35]. Psychologiquement, Mei commence à se transformer : « Elle se regarda

[34] Ibid., p.295
[35] Ibidem.

encore une fois attentivement dans le miroir; elle était toujours aussi pâle. Devant cette seconde-Mei, la première le laissa traiter avec mépris et arrogance »[36]. Les allusions hautement symboliques du paragraphe suivant montrent l'amour et l'admiration que Mei porte à Liang Gangfu.

> Elle voyait Liang Gangfu se lever gravement et se planter devant elle, avec son visage buriné et ses rides dont on ne pouvait dire si elles ricanent ou non. Des sortes d'étoiles rouges explosaient entre eux. Poussée par une main invisible, elle heurtait de front la poitrine de Liang Gangfu et leurs lèvres se rencontraient. Etreintes, vertiges, ivresse [...] Elle finissait par flotter en suspens dans l'espace. Puis il lui semblait tomber sur terre. Elle était seule. Liang Gangfu marchait lentement à quelque distance devant elle; elle courait pour le rattraper et l'arrêter; mais c'était lui qui coupait court à son élan par une question [...] [37]

Et finalement, Mei trouve son idéal social dans le collectivisme en réprimant son individualisme, tout en se joignant au Mouvement du 30 mai pour réaliser son idéal social.

Comme Mei, Nana affronte aussi un monde d'hommes. Zola donne un sens mythique aux relations dévastatrices entre Nana et ses hommes. Les relations entre les hommes et Nana sont plus compliquées et ambiguës, plus corporelles et animales que celles, plus transparentes, de *L`arc-en-ciel*. Elles sont caractérisées par l'amour et des sentiments véritables, mais aussi par la méchanceté et la vengeance. Les relations entre Nana et ses amants ne sont jamais simples. Ainsi en est-il de ses relations avec George empreintes de dégoût et de méchanceté, mais aussi de sincérité :

> Nana le [George] traite comme un bon copain et leur camaraderie et leur joie enfantine ne semblent laisser aucune place aux pensées et au désir sexuel. Cette amitié les mène aussi hors de la chambre étouffante et loin du grand lit [...] Leurs

[36] Ibid., p.297
[37] Ibid., p.298

> rapports innocents sont comme un prolongement de l'extase panthéiste de Nana [...][38]

Nana et George sont noués dans des relations idylliques : « c'était comme une paix souveraine, un élargissement du vallon s'ouvrant sur l'immensité de la plaine, où les arbres faisaient des îlots d'ombre, dans le lac immobile des clartés. Et Nana s'attendrissait, se sentait devenir toute petite. Pour sûr, elle avait rêvé des nuits pareilles, à une époque de sa vie qu'elle ne se rappelait plus...Elle éprouvait des choses qu'elle ne savait plus »[39]. L'amour de Nana pour George est un amour maternel : « Nana se considère comme la maman du jeune homme »[40]. Elle refuse de répondre au désir sexuel de George, à cause de « l'apparence féminine de George »[41]. Comme Mei envers Xu Ziqiang dans *L'Arc-en-ciel*, Nana a des scrupules à cause de la jeunesse de George: « Ce serait très vilain à ton âge. Ecoute, je resterai ta maman »[42]. Ces relations maternelles et filiales entre Nana et George se remplissent aussi d'une sexualité animale et enfantine, mais malheureusement, elles sont vouées à l'échec à cause de la rivalité du Comte Muffat, et l'opposition de la famille bourgeoise de George qui refuse d'accepter cet amour idyllique avec une courtisane qui risque de pourrir l'idéologie et la morale bourgeoises. Aussi George se suicide-t-il en s'enfonçant les ciseaux dans la poitrine, à cause de son amour torturé pour Nana.

---

[38] Buvik, Per, «Nana et les hommes », *Cahiers naturalistes,* 49:105-24, 1975, p.107
[39] Zola, *Nana,* dans *Les Rougon-Macquart* dans *Oeuvres complètes,* Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris: Fasquelle, 1967 p.128. C'est à ce texte que nous renvoyons dans la suite du présent travail.
[40] Buvik, Per, «Nana et les hommes », *Cahiers naturalistes,* 49:105-24, 1975, p.108
[41] Ibid., p.108
[42] *Nana,* p.109

Dans ses relations avec George, Nana domine. Par contre, elle est une victime dans ses relations avec Fontan, le seul homme qui la domine et la réduit en victime. Celui-ci vient du demi-monde, d'un monde qui apparemment conteste la morale bourgeoise et aristocratique. Victorieuse des bourgeois, Nana est complètement contrôlée par ce vilain. « Il triomphait. Mais Nana, maladroite, se méfiant toujours, commit la faute de ne pas lui sauter au cou en s'exclamant »[43]. « Alors, ce fut une vie nouvelle. Pour un oui, pour un non, Fontan lui lâchait des claques. Elle, accoutumée, empochait ça. Parfois, elle criait, le menaçait; mais il l'acculait contre le mur en parlant de l'étrangler, ce qui la rendait souple »[44]. Fontan se montre bientôt comme un homme abject. Il peste et jure sans cesse et il bat souvent Nana. « Il se fouettait, il lançait au visage de Nana, dans un flot d'injures, toutes sortes d'accusations, l'une sur l'autre, sans lui permettre de se défendre. Elle était sale, elle était bête, elle avait roulé partout »[45]. Nana obéit à Fontan sans oser se défendre. « Nana tolérait tout, tremblante, caressante, avec la seule peur de ne plus le voir revenir, si elle lui adressait un reproche »[46]. « Tous ses instincts d'avarice sordide éclataient. Nana, dominée, effarée, se hâta de prendre dans le secrétaire l'argent qui leur restait, et de l'apporter devant lui »[47]. C'est une relation bizarre, mais hautement symbolique qui confère un rôle de victime à Nana. Fontan sort de plus en plus et finit par ne rentrer que pour coucher avec Nana et dormir tout en exigeant de cette dernière un ménage parfait. Nana de son côté, aime Fontan malgré les claques et les coups qu'elle reçoit. Fontan est libre de faire tout ce qu'il veut et sa victoire est marquée par une

---

[43] *Nana,* p. 200
[44] Ibid., p.192
[45] Ibidem.
[46] Ibidem.
[47] Ibid., p. 201

soumission volontaire de Nana. Lorsqu'ils n'ont plus d'argent, Fontan force Nana à se livrer à la basse prostitution sans peur de la perdre. Il possède et exploite Nana.

La complexité des relations de Nana avec les hommes se cristallise superbement dans ses relations avec Muffat, dont la dimension sociale est beaucoup mieux explorée que dans les relations entre la comtesse et le comte Muffat. Face à Muffat, Nana est une mangeuse d'hommes, tout en le dominant sexuellement et en l'exploitant financièrement. Mais ses relations avec Nana ne sont jamais idylliques. Pour cet homme, Nana est à la fois une aimée, un diable, un animal et un monstre:

> Il (Muffat) n'a jamais connu la vraie jouissance sensuelle auprès de la comtesse Sabine. Possédé par Nana, Muffat se sent possédé par le diable. Et cet aspect de Nana lui paraît d'autant plus horrible qu'il ne fait qu'augmenter le désir. La quête sexuelle du comte implique une révolte contre le catholicisme qui l'influence depuis son enfance. Pour Muffat, Nana est comme une mère et il veut se faire le vrai enfant de Nana. Muffat doit combattre les autres amants de Nana avec la puissance sexuelle et le gaspillage pécuniaire. Il se fera facilement ruiner et sa vie sera un échec. Ses turpitudes seront cruelles[48].

En profitant de ses amants bourgeois et aristocratiques par le gaspillage, elle les méprise et se moque d'eux. Jamais elle ne s'identifie tout à fait au système corrompu qui permet ses ravages monstrueux. « Dans son luxe, au milieu de sa cour, Nana s'ennuyait à crever »[49]. Par son corps, elle conquiert le monde des hommes bourgeois et se montre victorieuse sexuellement, économiquement et socialement comme une vengeance de sa propre classe. Elle l'emporte dans ses rapports avec Muffat et ce dernier devient une victime de son animalité. « La femme le possédait avec le despotisme [...] cette chambre de Nana le frappait de folie, il disparaissait en grelottant dans la toute puissance du sexe,

---

[48] Buvik, Per, «Nana et les hommes », *Cahiers naturalistes,* vol. 49, 1975, p. 112
[49] *Nana,* IV, p. 350

comme il s'évanouissait devant l'inconnu du vaste ciel [...] »[50]. Nana transforme Muffat en victime de sa puissance animale :

> Alors, quand elle le sentit si humble, Nana eut le triomphe tyrannique. Elle apportait d'instinct la rage d'avilir. Il ne lui suffisait pas de détruire les choses, elle les salissait. Ses mains si fines laissaient des traces abominables, décomposaient d'elles-mêmes tout ce qu'elle avait cassé. Et lui, imbécile, se prêtait à ce jeu, avec le vague souvenir des saints dévorés de poux et qui mangeaient leurs excréments. Lorsqu'elle le tenait dans sa chambre, les portes closes, elle se donnait le régal de l'infamie de l'homme[51].

« Ou bien, elle faisait l'ours, à quatre pattes sur ses fourrures, en chemise, tournant avec des grognements, comme si elle avait voulu le dévorer; et même elle lui mordillait les mollets, pour rire »[52]. Personnage mythique et fantasmatique, comme « fléau surnaturel », « gigantesque et monstrueuse dévastatrice »[53], Nana transforme les hommes en objets à dévorer.

> Dans une sorte de cannibalisme sexuel qui l'apparente à la mante religieuse, elle massacre ses amants ou cause indirectement leur mort. Nana ajoute d'ailleurs à l'influence dissolvante de sa lascivité une âpreté farouche à ruiner les hommes qui lui tombent entre les mains [...] Elle désorganise les familles et sape les fondements mêmes de la société, dressant en rivaux implacables les deux frères Hugon qui se partagent le privilège d'être ses amants, corrompt par son seul exemple la comtesse Muffat qui, à son tour, devient « moisissure du foyer » et, dans sa rage d'avilir, gâte « jusqu'aux moelles » tous les hommes qui l'approchent. Mangeuse d'hommes, Nana accule Georges Hugon au suicide, pousse Philippe Hugon au vol et au déshonneur [...] Qui plus est, Nana a partie liée avec le démon. Enfin, elle paraît incarner le diable lui-même dans l'imagination du catholique Muffat qui se dit « possédé » par le sexe de Nana comme on peut l'être par le Malin[54].

---

[50] Ibid., 325
[51] Ibidem.
[52] Ibidem.
[53] Ibid., p.66
[54] Ibid., pp.65-66

En somme, le naturalisme de Zola et le réalisme de Mao Dun donnent deux représentations différentes en ce qui concerne les rapports entre les hommes et les femmes. Chez Mao Dun, les personnages féminins sont les produits des vicissitudes politiques et sociales. Aussi les relations entre Mei et ses amants sont-elles enchaînées à une lutte idéologique. Cette méthode de représentation se différencie bien de celle de Zola, qui propulse toujours son personnage dans le mythe et le fantasmatique.

3, L'amour et le mariage pour les femmes dans *La Joie de vivre* et *Famille* :

L'amour et le mariage sont des thèmes importants dans *La Joie de vivre* et *Famille*. Les personnages et les intrigues se développent autour de ce sujet pour déboucher sur une philosophie de la vie ou une dénonciation sociale. Dans *La Joie de vivre*, Zola, dans la représentation des sentiments conflictuels de l'amour et du mariage chez Pauline, cherche une philosophie du bonheur. Le corps, la sexualité et le désir de la maternité dominent le principal personnage féminin en ce qui a trait à l'amour et au mariage. Comme dans *Famille*, les sentiments et le mariage dans *La Joie de vivre* sont impossibles pour des raisons sociales, philosophiques et sentimentales. Les bouleversements spirituels et corporels causés par ses désirs irréalisables, perturbent Pauline et la conduisent à une tragédie incontournable. Elle se transforme en un symbole d'auto-victimisation pour le bonheur des autres par son argent, par ses sentiments et par son amour. L'expression des sentiments dans ce roman de Zola ressemble grandement à celle de *Famille* de Ba Jin. Dans ce sens, *La Joie de vivre* est une oeuvre bien particulière de la série des *Rougon-Macquart*. Les douleurs de ce roman révèlent une valeur philosophique chez Zola, ce qui

est bien différent des autres volumes. Ici, le corps et les sentiments assument les mêmes fonctions que l'amour et le mariage. On pourrait dire que Pauline est l'image sentimentale d'un élan corporel et spirituel, tout comme Chant de Phénix, Double Jade et Prunier de Frimas dans *Famille*.

En plus, dans *La Joie de vivre*, le rêve d'harmonie entre l'homme et la femme chez Zola se noue dans une impossibilité tragique. Pauline est la joie de vivre qui cherche une harmonie entre elle et le monde, entre elle et l'homme, entre elle et son entourage. Elle symbolise la bonté et l'altruisme pour triompher de tout le reste. Pauline se présente essentiellement comme l'antithèse de Lazare. « Dès son arrivée à Bonneville, Pauline amorce, vis-à-vis de Lazare, une inversion des rapports d'âge qui, invisible tout d'abord, deviendra, au cours du livre, de plus en plus frappante [...] sa maturité, sa lucidité, opposées à la puérilité de Lazare aboutissent au renversement total de la différence d'âge annoncée au début du livre »[55]. Quand Lazare s'adonne au pessimisme, Pauline maudit la doctrine de Schopenhauer; quand Lazare manque d'argent, Pauline répond à ses besoins financiers par sa richesse; Lazare se sent déprimé par ses défaites, Pauline se présente toujours comme un symbole de l'optimisme devant lui. « Peu après son arrivée à Bonneville, une camaraderie s'établit entre Pauline et Lazare. La grande chambre fut désertée, leur camaraderie galopa en course folle »[56]. « Leur amitié apporte la joie et toute leur jeunesse riait dans cette fraîcheur âpre [...] »[57]. L'arrivée de Louise change

---

[55]Borie, Jean, *Le Tyran timide le naturalisme de la femme au XIXe siècle,* Paris: Edition, Klincksieck, 1973, pp.117-118

[56] Zola, *La joie de vivre*, IV, dans *Les Rougon-Macquart* dans *Oeuvres complètes,* Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris: Fasquelle, 1967 p.1093. C'est à ce texte que nous renvoyons dans la suite du présent travail.

[57] Ibid., p.1094

complètement les relations entre Lazare et Pauline. Lorsque Louise et Lazare s'aiment, Pauline décide de renoncer à son amour. Dès ce moment, celui-ci se transforme en un amour maternel envers Lazare. Par son abnégation, elle désire lui apporter le bonheur. Leurs relations sont antithétiques et Pauline transmue son amour innocent en un sacrifice sublime :

> A chaque nouvelle phase du délabrement psychique et moral de Lazare, il incombe à Pauline de donner une réponse, de former une antithèse. Certes, les traits principaux de son caractère étaient déjà fixés avant que le portrait de Lazare n'eût encore pris la forme que nous lui connaissons. Pourtant, il est manifeste que, en bien des cas, les réactions et les attitudes de Pauline ont été précisées et modifiées dans la mesure où elle répondait aux réactions et aux attitudes de Lazare [...] [58]

> Lazare marche la main dans la main avec Schopenhauer, il maudit avec lui la vie humaine, il s'adonne au pessimisme le plus noir, et il ne sait jamais rompre les barreaux de son égoïsme. Pauline prend un tout autre chemin que Schopenhauer, mais elle le rencontre au point où Lazare le quitte. Les prémisses de Pauline sont différentes en tout de celles de Schopenhauer sur un point: elle considère comme siennes les souffrances infinies de tout ce qui vit, elle a une pitié sans bornes pour tous les êtres vivants. Cela se manifeste dans son besoin continuel d'aider Lazare, Chanteau, les enfants sauvages du village[59].

> Pauline est une prêtresse au service de la religion de l'Humanité selon la morale pratique de Comte: vivre pour autrui Pauline est la femme idéale telle que la conçoit Zola. Avec toutes ses vertus, toute sa noblesse, tout son bel esprit de sacrifice, Pauline est un personnage vivant[60].

Par ce sacrifice, Pauline devient une image angélique et évangélique et elle renonce à jamais au mariage et à la maternité :

> Elle veut rendre Lazare heureux, et c'est sans doute une raison fort altruiste. Mais ce n'est pas tout. Elle répète son sacrifice. Pendant l'absence de Louise, l'amour de Lazare et de Pauline se ranime, elle refuse, quoique passionnée elle-même, de céder aux déclarations furieuses et suppliantes de Lazare. Alors, les souffrances

[58] Franzen, Nils-Olof, *Zola et La Joie de vivre*, Stockholm, 1958, p.135
[59] Ibid., p.137
[60] Ibid., p.208

> personnelles de Pauline, ses tourments d'amour furent définitivement emportés dans cette douleur commune. Elle ne songeait plus à sa plaie récente qui saignait encore la veille, elle n'avait plus ni violence ni jalousie, devant une si grande misère. Tout se noyait au fond d'une pitié immense, elle aurait voulu pouvoir aimer davantage, se dévouer, se donner, supporter l'injustice et l'injure, pour mieux soulager les autres[61].

Elle sait que Lazare n'est pas heureux avec Louise et qu'elle, Pauline, pourrait lui donner le bonheur qu'il n'a pas trouvé chez l'autre. Elle comprend qu'une liaison entre elle et Lazare ne pourrait devenir qu'un bonheur illusoire, qui serait bientôt transformée en malheur. Dans le roman, à plusieurs endroits, Pauline se plonge dans une lutte intérieure pour le bonheur des autres et le sien.

> Toute la journée, un grand bourdonnement qui lui ébranlait le crâne, l'avait empêchée de formuler une pensée nette; et c'était seulement à cette heure de la nuit, lorsqu'elle pouvait souffrir sans témoins, qu'elle trouvait enfin cette conséquence inévitable. Il fallait les marier, cela retentissait en elle comme un ordre comme une voix de raison courageuse, se retourna épouvantée, en croyant entendre la voix de sa tante qui lui criait d'obéir[62].

> Elle arrivait à se prouver que Louise ferait plus qu'elle pour le bonheur de Lazare. Cette enfant si faible, aux caresses d'amante, ne l'avait-elle pas déjà tiré de son ennui [...] Elle lui apporterait toutes les rancunes de la misère, tandis que Louise, qui était riche, lui ouvrirait les grandes situations manquées[63].

> Tout finissait, elle venait de couper les liens de son égoïsme, elle n'espérait plus en rien ni en personne; et il y avait, au fond d'elle, la volupté subtile du sacrifice. Même elle ne retrouvait pas son ancienne volonté de suffire au bonheur des siens, ce besoin autoritaire qui lui apparaissait à cette heure comme le dernier retranchement de sa jalousie. L'orgueil de son abnégation s'en était allé, elle acceptait que les siens fussent heureux en dehors d'elle. C'était le degré suprême dans l'amour des autres: disparaître, donner tout, sans croire qu'on donne assez, aimer au point d'être joyeux d'une félicité qu'on n'a pas faite et qu'on ne partagera pas[64].

---

[61] *La Joie de vivre*, IV, p.1194
[62] Ibid., p.1244
[63] Ibidem.
[64] Ibidem.

En renonçant à son propre bonheur, soit à l'amour et au mariage, Pauline se transforme en une femme auto- sacrifiée pour le bonheur des autres. Chez Zola, Pauline se caractérise par « une progression du sacrifice »[65] et « une progression dans l'absolutisme »[66]. Elle se sacrifie pour l'amour des autres, sans attendre la moindre récompense. Par sa psychologie et son abnégation, elle forme à elle seule un monde philosophique et évangélique de l'amour et du bonheur.

La Joie de vivre et *La Famille* sont caractérisés par l'importance que leurs auteurs respectifs accordent aux sentiments. Dans chacun des romans, un narrateur omniscient connaît, voit et dirige toute l'action et la psychologie des personnages. La seule différence, c'est que le narrateur de *Famille* intervient à certains moments plus ouvertement dans la représentation des sentiments. C'est ainsi qu'il devient presque, à certains endroits, un personnage invisible. Ba Jin et Zola emploient le discours indirect pour exprimer les pensées intimes et les sentiments des personnages.

Dans *Famille*, l'amour et le mariage sont impossibles à cause des pressions sociales et ce sont les parents qui imposent leur volonté aux enfants, même dès leur enfance. A cause de cela, les jeunes n'ont pas la liberté de choisir leur bonheur et deviennent des esclaves affectifs des parents, ce qui supprime leur droit à l'individualité comme être humain. Aussi, l'amour et le mariage conduisent-ils à des tragédies surtout chez les femmes. L'amour et le mariage sont une affaire de sentiments chez Ba Jin. Ce qu'on retient le plus dans *Famille*, c'est l'impossibilité de s'aimer entre jeunes. Face à l'autorité des parents

[65] Borie, Jean, *Le Tyran timide le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Paris: Edition Klincksieck, 1973, p.115
[66] Ibid., p.115

qui exercent leur volonté sur eux, les jeunes, soit restent subordonnés et deviennent des victimes, soit défient cette autorité despotique. L'amour et le mariage n'apportent aucun bonheur dans cet univers romanesque et n'entraînent que tragédies et rébellion. Ils constituent cependant des thèmes centraux qui engendrent des conflits psychologiques et révolutionnaires. Les femmes aspirent à un amour de leur choix, qui se solde, en revanche, par une tragédie. L'amour et le mariage sont tout à fait maîtrisés par les hommes.

Chant de Phénix consacre tout son amour innocent et authentique à son maître Eveil de l'Intelligence, et ce sentiment constitue le seul espoir de bonheur pour la jeune fille.

> Cette pensée lui arracha un nouveau soupir. Soudain, un visage masculin flotta devant ses yeux et lui sourit. Elle savait qui était ce jeune homme; son âme s'épanouit, réchauffée par un rayon d'espoir. Qu'il lui tende la main! Lui seul pouvait la sauver. Mais l'apparition peu à peu s'éleva et disparut; les yeux rêveurs de la jeune fille ne contemplaient plus que le plafond plein de poussière[67].

Cependant, cet amour n'est qu'un rêve impossible qui la pousse au suicide. Elle aime Eveil de l'Intelligence, et son amour est honnête et pur, mais secret. Quand elle pense à lui, elle semble trouver le réconfort et elle se sent ainsi plus heureuse. Chant de Phénix aime profondément Eveil de l'Intelligence. Comme il s'agit d'un amour entre une servante et un maître, il ne peut être toléré par l'ordre social. Elle sait bien qu'il existe, entre eux, un obstacle infranchissable.

> Pourquoi parlez-vous toujours de m'épouser ? protesta-t-elle. Ne serait-il pas mieux que je reste votre servante pendant toute mon existence. Madame n'en serait pas fâchée, et vous n'offenseriez personne. Je serais contente de pouvoir rester auprès de vous la vie durant. Mais j'ai peur, j'ai peur que ce ne soit un trop

[67] *Famille*, p.51

> beau rêve. N'y pensez pas trop non plus et ne rêvez pas d'un avenir trop beau, je vous en prie![68]

Aussi, quand Eveil de l'Intelligence veut avouer à la concubine Chen son amour pour elle, Chant de Phénix le lui interdit : « Non, non, Madame n'y consentirait jamais! Je ne veux pas que vous m'épousiez! »[69]. Consciente de l'infériorité de son statut social, elle n'a aucune ambition de devenir la femme d'Eveil de l'Intelligence et ne souhaite que de servir son maître tout au long de sa vie. Cet amour pitoyable est aussi interdit par le Maître Gao. Pour éviter de devenir une concubine, elle espère qu'Eveil de l'Intelligence viendra à son aide, cependant, elle comprend : « Il ne peut pas venir ici. Entre lui et moi, il existe toujours un mur infranchissable. Il appartient à l'autre monde »[70]. Tout comme Pauline envers Lazare, elle fait preuve d'une sorte d'esprit d'auto-sacrifice. Si elle se mariait avec Eveil de l'Intelligence, ce dernier devrait se sacrifier; sinon, c'est elle qui devra le faire. Pour son amour, elle se suicide. « Cet amour, qui avait fait éclore tant de rêves merveilleux, la précipitait maintenant dans le gouffre des ténèbres. La porte de la vie se fermait devant elle, pour l'obliger à prendre le chemin de la mort »[71]. Quand elle se jette dans le lac, elle appelle Eveil de l'Intelligence. « Des larmes perlaient à ses paupières. Elle se leva. Avec une intonation triste et douce, elle appela deux fois : Eveil de l'Intelligence puis elle se jeta en avant »[72]. Cet appel réalise, illusoirement, l'égalité entre eux, puisque c'est la première fois qu'elle brise la barrière entre maître et esclave en le nommant par son prénom. Elle meurt afin de se débarrasser de cette société inégale et d'atteindre la liberté et l'égalité spirituelle.

---

[68] Ibid., p.99
[69] Ibidem.
[70] Ibid., p.233
[71] Ibid., p.237
[72] Ibid., p.238

Dans ce même roman, l'amour réduit une autre femme, Prunier des Frimas, à la solitude et à la douleur et la pousse à la mort. Les champs des qualificatifs de ce personnage sont marqués par la douleur et la solitude. A la différence de Chant de phénix, Prunier est issue d'une famille riche. Mais comme Chant de Phénix, elle ne maîtrise pas non plus son propre destin. Pour elle, l'amour et le mariage sont une expérience douloureuse et elle ne peut révéler sa douleur à personne. « Toute ma vie est maîtrisée par l'autre, je ne peux pas la maîtriser. Où est le bonheur »[73]. « Je suis devenue mélancolique, je m'attriste souvent sans raison. C'est peut-être ma nature »[74]. « Je reste seule dans ma chambre, à feuilleter quelques volumes de poésies, sans trouver personne à qui parler et raconter mes malheurs. Je pleure devant des fleurs tombées, je m'afflige en voyant décroître la lune, tout me rappelle un passé douloureux »[75]. La scène émouvante de la mort de Prunier des Frimas se veut une accusation portée contre un système social qui dévore symboliquement une vie innocente.

Certainement, dans l'univers romanesque de Ba Jin, ce ne sont pas toutes les femmes qui se soumettent volontairement à l'autorité sociale. Cithare en est un exemple. Sous l'influence du Mouvement du 4 mai, elle fréquente l'école où l'on diffuse les nouvelles pensées. Elle se fait couper les cheveux pour lancer un défi à la société, comme Mei dans *L'arc-en-ciel*. Dotée d'une conscience moderne, elle cherche son propre amour. Elle aime Eveil du peuple et elle trouve enfin le bonheur par son courage. Son amour heureux pour

[73] Ibid., p.146
[74] Ibid., p.146
[75] Ibid., p.250

ce jeune homme est hautement symbolique. La victoire de Cithare rend possible la lutte pour l'amour et l'individualité.

Bref, en montrant l'impossibilité de l'amour et du mariage, Ba Jin condamne un système social et fait appel à une réforme pour le droit à une plus grande liberté. Quant à Zola, il cherche une philosophie de la vie reliée à sa conception du positivisme d'Auguste Comte et au pessimisme de Schopenhauer et aussi à sa vie sentimentale personnelle. L'amour et le mariage fonctionnent différemment dans ces deux univers romanesques. Chez Ba Jin, ils sont des lieux de soumission à l'autorité et de sacrifice forcé, tandis que pour Zola, ils sont les lieux d'abnégation de soi, de philosophie et d'idéal.

4, Nana, Chant de Phénix et Mei : se venger de la société

Dans *Nana, Famille* et *L'arc-en-ciel*, les femmes s'opposent à la société. Tout en étant les victimes de la société, elles se révoltent contre les persécutions sociales. A ce sujet, Nana, Chant de Phénix et Mei lancent un défi à la société par la force de leur corps et celle de leur esprit. Ces trois représentations distinctes nous donnent l'occasion de bien distinguer les différentes méthodes de représentation, puisque le naturalisme de Zola, le réalisme de Mao Dun et le sentimentalisme de Ba Jin proposent trois incarnations féminines bien distinctes, qui traduisent leur conception de la vie, leur théorie littéraire et leur méthode de représentation.

Nana utilise son corps pour détruire un monde masculin représentant en quelque sorte un système corrompu. Elle ridiculise le comte, l'utilise et gaspille sa fortune. Nana est un personnage fantasmatique qui met en valeur son pouvoir de vengeance contre la société. Dès le début, elle règne sur ce monde de femmes en marge du vrai monde. « Elle sera la vengeance des femmes déclassées qui n'ont pas de pouvoir, la mouche d'or envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment de pourriture sociale »[76], pour « empoisonne(r) ces hommes, rien qu'à se poser sur eux »[77]. Le pouvoir de la pourriture attaquant la haute société atteint autant les hommes que les femmes bourgeoises. « Sabine, gâtée par la promiscuité de cette fille, poussée à tout, devenait l'effondrement final, les moisissures même du foyer »[78]. Nana ruine la famille bourgeoise et aristocratique et met en danger ainsi symboliquement, l'empire dont l'effondrement coïncide avec sa mort. La puissance de Nana dégénère, désorganise la société bourgeoise comme un ferment de pourriture. Chez Zola, Nana se présente comme une force inconsciente; si elle corrompt et désorganise, ce n'est pas comme une traîtresse de mélodrame, mais comme un ferment de pourriture, que la société dépose elle-même et qu'elle laisse ensuite germer et grandir. Le milieu fait la fille, qui, plus tard, par une action réflexe, gâte le milieu.

> Pourtant, elle gardait une amertume de son insuccès. Cela s'ajoutait à la leçon de Fontan, une saleté dont elle rendait tous les hommes responsables. Aussi, maintenant, se disait-elle très forte, à l'épreuve des toquades. Mais les idées de vengeance ne tenaient guère, avec sa cervelle d'oiseau. Ce qui demeurait, en dehors des heures de colère, était, chez elle, un appétit de dépense toujours éveillé, un dédain naturel de l'homme qui payait, un continuel caprice de mangeuse et de gâcheuse, fière de la ruine de ses amants[79].

---

[76] *Nana*, IV, p.237
[77] Ibid., p.257
[78] Ibid., p.185
[79] Ibid., p.237

Victime de la société, Nana se venge d'elle par son pouvoir de dégénérescence. Elle met « le pied sur Paris » « en maîtresse toute puissante »[80].

En ce qui concerne la vengeance de Nana, deux scènes sont bien symboliques: la scène où Nana ridiculise le comte Muffat et la victoire de la course de chevaux. Elle monte le comte comme un chien et un ours. En le ridiculisant, elle se venge ainsi de la société. Face à Muffat, image du grand monde et maître de la société, Nana se transforme en force victorieuse et dominante. En ordonnant à Muffat d'agir contre sa propre classe, Nana laisse libre cours à sa vengeance. Elle écrase et ridiculise tous les signes glorieux de cette société. Muffat devient une image caricaturale. En tête-à- tête avec Nana, il devient un objet à ridiculiser.

> Elle fut prise d'un caprice, elle exigea qu'il vînt un soir vêtu de son grand costume de chambellan. Alors, ce furent des rires. Des moqueries, quand elle l'eut, dans son apparat, avec l'épée, le chapeau, la culotte blanche, le frac de drap rouge chamarré d'or, portant la clé symbolique pendue sur la basque gauche. Cette clé surtout l'égayait, la lançait à une fantaisie folle d'explications ordurières. Riant toujours, portée par l'irrespect des grandeurs, par la joie de l'avilir sous la pompe officielle de ce costume, elle le secoua, le pinça, en lui jetant des : Eh! Va donc, chambellan! Qu'elle accompagna enfin de longs coups de pied dans le derrière et, ces coups de pied, elle les allongeait de si bon cœur dans les Tuileries, dans la majesté de la cour impériale, trônant au sommet, sur la peur et l'aplatissement de tous. Voilà ce qu'elle pensait de la société! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. Puis, le chambellan déshabillé, l'habit étalé par terre, il sauta; elle lui cria de cracher et il cracha; elle lui cria de marcher sur l'or, sur les aigles, sur les décorations, et il marcha. Patatras! Il n'y avait plus rien, tout s'effondrait. Elle cassait un chambellan comme elle cassait un flacon ou un drageoir, et elle en faisait une ordure, un tas de boue au coin d'une borne[81].

[80] Ibid., p.335
[81] Ibid., p.326

Nana ridiculise tous les insignes glorieux de la haute société. Nana, reine victorieuse, l'emporte sur Muffat, symbole de la société. Et c'est surtout par le pouvoir de sa sexualité que Nana triomphe.

La course de chevaux est aussi hautement symbolique de la vengeance de Nana envers la société. Ce n'est pas par hasard que le nom du cheval victorieux s'appelle aussi Nana. Après la victoire du cheval, on crie et chante le nom de Nana. C'est le moment le plus glorieux du signe du nom de Nana. Ici, les deux Nana se symbolisent l'une et l'autre.

> Ce fut comme la clameur montante d'une marée. Nana! Nana! Nana! Le cri coulait, grandissait, avec une violence de tempête, emplissant peu à peu l'horizon, des profondeurs du Bois au mont Valérien, des prairies de Longchamp à la plaine de Boulogne [...] Vive Nana! Vive la France! A bas l'Angleterre! [...] parmi le peuple campant sous les arbres, pour se répandre et s'élargir dans l'émotion de la tribune impériale, où l'impératrice avait applaudi. Nana! Nana! Nana! Le cri montait dans la gloire du soleil, dont la pluie d'or battait le vertige de la foule[82].

A ce moment, le nom du cheval et le nom de l'héroïne s'interpellent et traduisent une victoire de ce signe de la classe délaissée sur un champ de course réservé uniquement à la haute société. « Reine, c'était son peuple qui l'applaudissait, tandis que droite dans le soleil, elle dominait, ave ces cheveux d'astre et sa robe blanche et bleue dont l'éclat la faisait reine de Paris »[83]. Par la victoire de Nana-cheval, le signe-Nana devient un triomphe dans la société. Son nom transgresse symboliquement les interdits de la haute société et elle devient une gloire patriotique. Zola confère ainsi un pouvoir fantasmatique à la courtisane Nana. Au lieu d'être une mouche d'or, elle se transmue en une héroïne réclamée par la haute société sociale et toute la société.

---

[82] Ibid., p.281
[83] Ibid., p.282

> C'est volontairement que Zola a fait de Nana l'allégorie de l'Empire. Et de son roman sur la courtisane, la geste de la décomposition d'une société et d'une civilisation par la contagion du vice et de la débauche. Née avec le Second Empire, Nana mourra en 1870 avec lui, alors que la foule dans la rue hurle « A Berlin! » Et, de même que ses moments de gloire éphémères figurent les fameuses fêtes impériales, sa putréfaction finale correspond, bien entendu, à la chute et à la ruine de l'Empire[84].

La société dont Nana se venge meurt symboliquement avec la disparition de son corps.

Dans *Nana*, la sexualité est un symbole de pouvoir et non de plaisir ou de jouissance, et elle est une simple marchandise et source de lucre.

> Elle est un élément scandaleux qui entre en conflit avec la société. Pour Nana, la sexualité devient la métaphore du pouvoir d'une classe, classe sexuelle ou classe économique, la métaphore d'une force qui tend à instaurer non pas des différences individualisées entre des personnages, mais des équilibres généraux entre les classes des personnages[85].

Du corps de Nana émane sa voracité cruelle envers la société représentée par les hommes. Le visage et la pilosité de Nana expriment son animalité dévorante.

> Du physique de Nana, nous retiendrons deux aspects : l'appétit, tout d'abord, qu'exprime son visage, appétit d'autant plus redoutable qu'il n'est pas la naïve voracité du gros mangeur, mais au contraire la cruelle délicatesse du connaisseur, un appétit sélectif, un rien blasé, mais par là même impitoyable, l'avidité délicate de la « petite bouche rouge », la gourmandise éduquée et féline, cette « friandise » qui fait, par moments, palpiter les ailes du petit nez rose. Un peu plus loin, dans le même texte Zola parle sans plus d'ambiguïté de « son sourire aigu de mangeuse d'hommes[86].

Borie analyse aussi les fonctions de la pilosité de Nana. Selon lui, sa pilosité relève d'un même rôle de voracité que son visage.

---

[84] Jennings, Chantal Bertrand, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris : Edition Klincksieck, 1977, p.73
[85] Brooks, Peter, «Le Corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, 18 (63), p.74
[86] Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris : Édition de Seuil, 1971, pp.49-50

> On voit le rôle de cette pilosité : l'animalité dévoreuse que nous avons déjà relevée dans la petite bouche rouge, dans la « friandise » du sourire, se précise ici et achève la transformation de Nana en monstre : « il songeait à son ancienne horreur de la femme, au montre de l'Ecriture, lubrique, sentant le fauve » … « une toison de bête » (Ibid, p.1108), « le rut qui montait d'elle ainsi que d'une bête en folie » […] Nous voici donc en face d'une nouvelle « bête humaine », différente et proche pourtant de la première. Nana, ne l'oublions pas, n'est qu'une extension, un représentant de son propre corps et de cette « chair centrale », son sexe. Le sexe de Nana est une gueule de fauve à rouge crinière […][87]

C'est ainsi que le corps de Nana devient une machine vorace par sa gourmandise illimitée et Nana triomphe finalement des hommes qui représentent la société.

> Elle demeurait seule debout, au milieu des richesses entassées dans son hôtel avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds. Comme des monstres antiques dont le domaine redouté était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes; et des catastrophes l'entouraient, la flambée furieuse de Vandeuvres, la mélancolie de Foucarmont perdu dans les mers de la Chine, le désastre de Steiner réduit à vivre en honnête homme, l'imbécillité satisfaisante de la Faloise, et le tragique effondrement des Muffat, et le blanc cadavre de George, veillé par Philippe, sorti la veille de prison. Son oeuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, son sexe montait et rayonnait sur ces victimes, tendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours[88].

Nana cause la mort des hommes et la ruine des familles de la haute société. Victorieuse, Nana bouleverse les catégories et les institutions sociales et elle rejoint les personnages révolutionnaires.

> Nana symbolizes the decadence and depravity of the haute bourgeoisie and the aristocracy. The actress/prostitute is seen as both the product of a corrupt society and the catalyst of its destruction. The theme of the progressive contamination of high society by Nana is reflected in the personal disintegration of Count Muffat and the defection of his wife, Sabine[89].

---

[87] Ibid., p.50
[88] Nana, IV, p.335
[89] Brian, Nelson, *Zola and the bourgeoisie: a study of themes and techniques in Les Rougon-Macquart*, London: Macmillan, 1983, p.18

Sous la plume de Zola, le pouvoir de vengeance de Nana se cristallise surtout dans un pouvoir corporel hautement symbolique. Mao Dun, pour sa part, insère Mei dans un tourbillon d'idéologies pour qu'elle se venge de cette société. Elle est un personnage fermement politisé et symbolique. De l'esprit d'une époque, celle du Mouvement du 4 mai au Mouvement du 30 mai, Mao Dun brosse ainsi un tableau des transformations sociales en Chine. La poursuite idéologique de la protagoniste est une vengeance contre la société qui opprime la liberté et l'individualité. Bien idéalisée par Mao Dun, Mei se caractérise par sa détermination de conquérir l'environnement et le destin.

Réveillée par le Mouvement du 4 mai, qui s`oppose au féodalisme et l`impérialisme occidental, Mei prend conscience de la nécessité de se libérer du joug traditionnel et d'une vie familiale forcée et sans amour. Le patriotisme et la recherche de liberté lorsqu'il s'agit d'amour et de mariage marquent le début de cette génération des jeunes. Ce Mouvement qui préconise la libération individuelle, l'émancipation des femmes, la science et la démocratie, bouleverse Mei, jeune fille confinée dans l'espace le plus fermé de la Chine. En situant la spatio-temporalité du roman dans une province reculée, Mao Dun accentue bien la puissance du réveil des intellectuels engendré par ce Mouvement. Le paragraphe suivant décrit bien l'excitation de Mei face à la vague des changements sociaux.

> Un jour revenant de l'école, elle remarqua dans la vitrine d'un bouquiniste des revues d'aspect attrayant, qui offraient toutes ce trait commun de faire figurer le mot nouveau sur leur couverture. On y trouvait des titres du style de celui-ci : *Le rite mangeur d'homme*. Mei regarda ces publications avec envie en regrettant de ne pas avoir d'argent sur elle. Le lendemain, sur le chemin de l'école, elle y retourna spécialement pour en acheter une : il n'y en avait plus. Déçue, elle ne se

> sentit même plus d'humeur à écouter le cours, à l'école; elle rêvassa. Il lui semblait voir la fureur d'une vague balayant avec force tout ce qui était vieux, pourri. Elle était persuadée que le monde extérieur était depuis longtemps doté de choses neuves et curieuses qui ne pourraient jamais parvenir jusqu'à cette province. Et même si, un jour, elles y parvenaient, leur accès lui resterait interdit[90].

Mao Dun décrit l'excitation et la joie de Mei suscitées par ce Mouvement au point qu'elle oublie temporairement ses problèmes personnels. Sentant l'arrivée d'un nouveau monde, elle se réveille au slogan de la nouvelle morale. Un monde vague et vertigineux, mais tout nouveau, déroule sous ses yeux.

Par le biais de Mei, Mao Dun représente l'expérience vivante de l'intellectuel chinois pendant la révolution. Il décrit progressivement le réveil de Mei en brossant un tableau des événements sociaux centraux qui bouleversent la société et l'individu.

> L'assaut de la maison des Zhao servit d'amorce à ce mouvement gigantesque et le feu de l'incendie enflamma le sang de la jeunesse du pays entier [...]
>
> Un mois plus tard, les vagues du formidable raz de marée atteignirent les frontières du lointain Sichuan et frappèrent de plein fouet Chengdu [...]
>
> Lorsque se tint un grand meeting pour le boycott des produits étrangers, au parc Shaocheng, Mei s'y rendit, pour voir. Ce jour-là, le mot d'ordre était : « Aimons notre patrie » [...]
>
> Mei savait très bien qu'elle devait aimer son pays mais c'était un idéal trop flou et trop lointain pour soulever son enthousiasme. A l'époque, elle était trop préoccupée par des problèmes personnels qu'elle n'arrivait pas à résoudre [...][91]

---

[90] *L'arc- en-ciel* (虹), p.46.
[91] Ibid., p.31

Ces quelques descriptions représentent les réflexions de Mei devant les changements vertigineux de la société. Aussi se plonge-t-elle dans un processus de transformation idéologique personnelle.

> On trouvait maintenant partout les livres et les journaux nouveaux. Individualisme, humanitarisme, socialisme, anarchisme---toutes sortes d'écoles de pensée se confrontaient souvent dans la même revue, tous chaleureusement applaudis. Mlle Mei, elle aussi, les acceptait d'un bloc sans distinction. Elle lisait avec joie les textes qui attaquaient le système de pensée traditionnel, et ceux qui se réclamaient des droits de l'individu l'enthousiasmaient; mais ses préférés étaient ceux qui décrivaient le bonheur de la société sociale[92].

Peu à peu, Mei se transforme en un symbole spirituel et en combattante.

> Elle n'était pas une jeune femme ordinaire; sa personnalité faisait penser à un arc-en-ciel. Non que cela vînt d'une aspiration profonde ni qu'elle fût heureuse ainsi. Elle n'aimait qu'une chose : foncer droit devant, à travers aléas et changements, avec l'esprit du combattant. Son unique ambition était de venir à bout des circonstances, de vaincre le destin. Depuis quelques années, son seul but était de dominer en elle la nature profonde de la femme, et celle de la mère plus encore![93]

Elle adhère à ce Mouvement et y participe en se faisant couper les cheveux. Elle participe à l'association des femmes et aux activités politiques de la démocratie et lit le « *Marxisme et le Darwinisme* » qui lui ouvre de nouveaux horizons. D'individualiste, Mei se transforme en collectiviste qui se lance dans un mouvement révolutionnaire contre l'impérialisme et le militarisme chinois. Mao Dun confère à Mei « un esprit de combattant » pour maîtriser le milieu et le destin. « [...] (L) a folie du Mouvement du 4 mai avait changé l'orientation de sa pensée. Il ne lui était plus permis de regarder en arrière; elle ne pouvait que persister à enterrer au plus profond d'elle-même les racines broyées de la tradition auxquelles s'en était pris le Mouvement, à s'adapter au monde

[92] Ibid., p. 76
[93] Ibid., p.19

nouveau, à une vie nouvelle, elle n'était pas au point de mort; elle n'errait pas dans l'indécision : Elle ignorait les contradictions ».[94] Comme Nana, personnage mythique, Mei est aussi loin d'être réelle. Personnage fort symbolique, Mei représente ou illustre le parcours des changements psychologiques des intellectuels de la Chine au début du XXe siècle.

De même que Nana, Mei, personnage révolutionnaire, n'éprouve aucun plaisir sexuel. Elle ne cesse de défier l'ordre établi pour se lancer finalement dans la révolution. Le projet personnel de Mei représente la demande d'un intellectuel chinois. En cela, elle est une figure hautement symbolique dotée d'un esprit de défi et de révolution, tout comme le titre du roman *L'arc-en-ciel* est lui-même symbolique.

Les femmes qui lancent un défi à la société dans *Famille* de Ba Jin sont bien différentes de celles de *Nana* et *L'arc-en-ciel*. Il semble qu'elles agissent surtout pour l'émancipation des femmes, en brisant le joug que leur impose l'homme. Ba Jin incarne dans *Famille* une figure féminine, Chant de Phénix, qui défie les forces sociales par son suicide. Servante, elle est subordonnée aux ordres des maîtres et croit en la fatalité : c'est la fatalité, tout est prédestiné.

> Sept ans, c'est pourtant long! Et elle s'étonnait souvent que la vie de ces sept années se fût écoulée de cette façon si banale. Pendant cette période elle avait versé bien des larmes, supporté bien des injures et des coups; néanmoins elle avait mené une existence sans histoire dans laquelle larmes, injures et coups étaient des ornements qu'elle considérait comme inévitables. Elle ne les souhaitait pas, mais quand ils arrivaient, elle les supportait avec résignation. L'ensemble de l'univers avait été organisé par un Etre tout-puissant, omniscient, et si elle était placée dans

[94] Ibid., p.19

> une pareille situation, c'est que, sans doute, le destin l'avait fixé ainsi. Telle était sa naïve croyance, qui était d'ailleurs confirmée par son entourage[95].

Elle se console de sa naïve conviction de la fatalité. Pour elle, « tout est décidé par un dieu tout-puissant et son destin amer est prédestiné par lui »[96]. Cependant, avec le Mouvement de la nouvelle culture, une pensée de réforme sociale pénètre aussi dans la grande maison des Gao, ce qui change soudainement la pensée de Chant de Phénix. « Dans la profondeur de son cœur, quelque chose change. Elle ne sait pas non plus l'existence de cette chose, mais elle commence à bouger. Elle suscite un désir »[97]. Son cœur a déjà été effleuré par ce Mouvement. Ba Jin décrit un changement psychologique de cette fille de la résistance. Après sa journée de travail, elle se plonge dans ses pensées intimes de douleur et de revendication. Elle aspire à une vie meilleure dans son rêve d'amour avec Eveil de l'Intelligence, tout en recherchant l'égalité avec les riches pour jouir d'une même vie heureuse. A la nouvelle qu'elle deviendra la concubine de Feng, elle résiste et préfère mourir.

En conclusion, Nana, Chant de Phénix et Mei sont trois images bien différentes du point de vue de l'ethnographie et de la culture. La méthode de caractérisation de ces trois personnages illustre bien les divergences de l'idéologie et de la théorie littéraire entre Zola, Ba Jin et Mao Dun. Le pouvoir du corps naturaliste de Nana, la poursuite idéologique de Mei et les sentiments de Chant de Phénix donnent trois représentations de leur vengeance contre la société.

---

[95] *Famille*, p.48
[96] Ibid., p.47
[97] Ibid., p.49

5, Les Corps de Nana et Mei

Dans *Nana* et *L'arc-en-ciel*, le corps joue un rôle important dans l'élaboration du monde féminin. Mei et Nana déploient toute la puissance de leur corps pour conquérir le monde des hommes. Et cette puissance est beaucoup plus forte dans *Nana* que dans *L'arc-en-ciel.* Courtisane, Nana conquiert le monde des hommes du grand et du demi-monde; quant à Mei, dans la poursuite de son idéal, elle se débarrasse des hommes qui désirent son corps.

Le corps de Nana montre sa puissance féminine, se venge de la haute société, et elle est réduite elle-même à une fatalité. Le corps est le démiurge du récit et se présente comme un lieu de charme, de pourriture, de destruction et de libération. Dans l'*Ebauche* de *Nana,* Zola donne un libre cours à la puissance corporelle de Nana, tout en se référant à la société et à l'homme :

> Avec cela finissant par considérer l'homme comme une matière à exploiter, devenant une force de la nature, un ferment de destruction, mais cela sans le vouloir, par son sexe seul et par sa puissante odeur de femme, détruisant tout ce qu'elle approche, faisant tourner la société comme les femmes qui ont leurs règles font tourner le lait. Le cul dans toute sa puissance; le cul sur un autel et tous sacrifiant devant. Il faut que le livre soit le poème du cul, et la moralité sera le cul faisant tout tourner[98].

Le corps de Nana sert à former « un projet de l'anthropologie mythique de Zola ».[99] Chez Zola, « la femme agit surtout par sa présence physique »[100] et c'est ainsi que le

---

[98] Zola, *Ebauche* de *Nana*, cite par Ripoll, Roger, *Réalité et mythes chez Zola*, Tome I, Paris : Librairie Honoré Champion, 1981, p.654
[99] Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris : Édition de Seuil, 1971, p.48
[100] Ibid., p.48

corps de Nana se dévoile. Le corps de Nana est prêt à tout moment à mettre en valeur sa puissance fantasmatique :

> Nana, on le sait, était pour Zola le roman du sexe féminin, de ce que la langue française, par une étrange licence, lui permet d'appeler le *cul* (« le sujet philosophique est celui-ci : toute une société se ruant sur le cul »). Zola tient beaucoup à désigner la sexualité par ce terme, il y met la même obstination que Bordenave à appeler son théâtre un bordel : « Elle dissout tout ce qu'elle touche, elle est le ferment, la nudité, le cul qui amène la décomposition de notre société…elle est la *chair* centrale ». Cet argot puritain est là tout prêt pour fournir un support parfaitement adapté aux fantasmes de l'auteur. Mais retenons seulement que le sujet du livre est en effet « la chair centrale », c'est à dire le sexe féminin, ou plus exactement, car le mot chair est d'un vague qui convient bien ici, le sexe de Nana, quelle qu'en soit la forme surprenante: le caractère, la « psychologie » de Nana est un problème aisément résolu, donc écarté, de façon à laisser le théâtre entièrement disponible pour cet objet[101].

Zola fait donc de Nana « la chair centrale » de son roman. Du déshabillage corporel à la folie sexuelle, il confère tout un sens mythique et symbolique au corps de la courtisane pour dévoiler une réalité sociale. « Sa personnalité est sans mystère aucun, sans grand charme, et sans prestige, le comble du banal, de l'ordinaire, de l'explicable : tout le mystère est concentré dans l'organe »[102].

A travers *Nana*, les scènes du dévoilement du corps de Nana se succèdent. Selon Peter Brooks dans « Le Corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », une des préoccupations majeures de ce roman est le déshabillage de la courtisane Nana.

> On pourrait même dire que l'une des dynamiques essentielles du roman est un dévoilement, un dépouillement de Nana qui a pour effet de lui faire révéler progressivement les secrets de ce corps blond qui retient Paris prisonnier de ses charmes. Par le déshabillage, Nana remporte une victoire dans le monde des hommes. Le premier chapitre du roman présente, à la lettre, une « mise en scène » du corps de Nana, dans l'opérette la Blonde Vénus[103].

---

[101] Ibid., p.48
[102] Ibid., p.49
[103] Brooks, Peter, «Le Corps-récit, ou Nana enfin dévoilé », *Romantisme*, 18 (63).p.66

Le dévoilement progressif de la nudité de Nana sur la scène renvoie aux réactions fiévreuses des spectateurs. « Nana était nue blanche et si grasse, si nature dans ce personnage fort des hanches et de la gueule, que tout de suite elle gagna la salle entière. [...] cette grosse fille qui se tapait sur les cuisses, qui gloussait comme une poule, dégageait autour d'elle une odeur de vie, une toute puissance de femme, dont le public se grisait »[104]. Lorsqu'elle paraît sur la scène au troisième acte, un frisson traverse le public, car elle est nue. Pas tout à fait nue cependant: elle est couverte d'une « simple gaze » sous laquelle son corps splendide « se devine ».

> C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. La dénudation de Nana progresse au chapitre 5, lorsque le comte Muffat et le prince se précipitent dans les coulisses jusqu'à sa loge, où ils la surprennent nue jusqu'à la ceinture. En dépit des allusions répétées à la nudité de Nana, ce n'est qu'au chapitre 7, au tournant même du livre, que Nana est pour finir complètement nue, dans la scène où elle se déshabille devant son miroir, tandis que le comte Muffat la contemple, et la regarde et elle se regarde. Elle est ainsi complètement dévoilée, devant le miroir. Tout le roman est construit dans le but de présenter un "motif de nu", une justification de ce déshabillage de Nana auquel le texte accorde une telle importance[105].

Cette nudité de Nana s'associe fermement avec l'animalité. Métamorphosée par l'imagination déformante du dévot Muffat, son amant qui épie l'image de la courtisane dans le miroir de leur chambre, Nana, dans sa nudité, devient le sexe même, « l'animale »[106]. Le dévoilement de la nudité de Nana laisse enfin découvrir « la silhouette inquiétante du sphinx » « sous le masque anodin de l'actrice courtisane »[107]. « Il faut se garder de se méprendre sur l'apparence lascive et séduisante de Nana. Le

---

[104] *Nana*, IV, p.36
[105] Brooks, Peter, «Le Corps-récit, ou Nana enfin dévoilé », *Romantisme*, 18 (63), p.84
[106] *Nana,* p.57
[107] Ibid., p.58

caractère frelaté de sa beauté est inscrit en filigrane tout au long du texte. Sa véritable nature est mise en évidence en particulier par les nombreuses métaphores animales utilisées pour décrire son comportement bestial [...] Nana possède le don de révéler la bestialité sous-jacente des individus distingués qui, en l'approchant se métamorphosent en une 'meute d'hommes', ou en un ' troupeau' galopant à travers son alcôve »[108]. Comme une Mouche d'or, Nana est « un détraquement nerveux de son sexe de femme [...] Elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompt et désorganise Paris entre ses cuisses de neige[...] »[109]. « Nana incarne le prototype même de ces vengeresses du peuple [...]» [110] qui se fait par l'invasion progressive » [111] pour « la destruction des classes riches »[112].

Dans l'univers romanesque de Zola, la sexualité de la classe inférieure se marque souvent par une fertilité et un pouvoir qui s'opposent à la stérilité de la haute société. Le corps de Nana brise les limites entre les classes sociales et les interdits de l'ordre établi. Il est un objet désiré par les bourgeois et un outil pour renverser un ordre social. Au moment où Muffat contemple le corps de Nana, son désir transforme ce corps d'un objet de beauté, en un monstre de sabotage et de destruction pour se venger de la haute société.

> Muffat la contemplait. Elle lui faisait peur. Le journal était tombé de ses mains. Dans cette minute de vision nette, il se méprisait. C'était cela : en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures

[108] Ibid., p.59
[109] *Nana*, IV, p.171
[110] Jennings, Chantal Bertrand, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris : Edition Klincksieck, 1977, p.68
[111] Ibid., p.68
[112] Ibidem.

> qu'il n'aurait pas soupçonnées. Tout allait pourrir en lui, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui, empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. Et, ne pouvant détourner les yeux, il la regardait fixement, il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité[113].

A ce moment, le corps de Nana se présente comme un danger pour lui, mais génère des forces de destruction chez elle. « C'était un élargissement brusque d'elle-même, de ses besoins de domination et de jouissance, de son envie de tout avoir pour tout détruire. Jamais elle n'avait senti si profondément la force de son sexe»[114]. De son corps émanent les forces de vengeance. « C'est un produit du prolétariat, de quatre ou cinq générations d'alcooliques, qui représente la dégénérescence physique et sociale dans le détraquement nerveux de son sexe de femme. Flaubert a fort bien vu qu'il s'agissait d'un mythe de la femme et du sexe, beaucoup plus que d'une personne réelle»[115]. Le fantasme corporel de Nana se transforme en puissance mythique de corruption et de destruction.

La présence du corps dans l'univers romanesque de Mao Dun n'est pas aussi forte que chez Zola. Mei attire les hommes par la beauté de son corps, mais elle les rejette un à un dans sa poursuite d'un idéal. Au début de *L'arc-en-ciel*, il montre déjà l'intention de Mei: « Depuis quelques années, son seul but était de dominer en elle la nature profonde de la femme, et celle de la mère plus encore »[116]. A certains moments, elle combat sa féminité corporelle et spirituelle pour qu'elle n'obstrue pas la recherche de « son idéal de la vie »:

> Mei marchait sur son ombre, lorsqu'elle partait toute seule de ce même rire qu'elle réservait naguère aux autres. C'était qu'il lui semblait précisément avoir devant elle un autre soi-même dont elle avait toute raison de rire. Cette autre Mei

---

[113] Ibid., p.172
[114] *Nana*, p.257
[115] Introduction de *Nana*, IV, p.18
[116] *L'arc-en-ciel*, p.18

était née depuis son arrivée à Shanghai et était caractérisée par moins d'assurance et d'esprit de décision, mais encore plus de féminité[117].

Le corps de Mei est aussi lié à la sexualité comme celui de Nana. Mais cette sexualité suscite chez Mei une volonté spirituelle. Persécutée par le désir sexuel de Liu, Mei se révolte contre cette répression symbolique des hommes.

> Liu Yuchun dormait maintenant tous les soirs à la maison, et elle craignait par-dessus tout ses étreintes furieuses et ses exigences avides. Le sentiment d'être manipulée, convoitée comme un objet lui devenait chaque fois plus difficilement supportable, et cette pensée balayait tout plaisir amoureux. Auparavant, quand il lui caressait les seins, le plaisir, anesthésiant comme une onde électrique, la paralysait; maintenant, tout son corps se hérissait. Elle supporta son mari pendant près de dix jours, puis le repoussa vigoureusement : « Assez! Je n'en peux plus; laisse-moi un peu de repos! » Deux jours passèrent. Le troisième, les exigences de Liu redoublèrent de violence. Elle céda pour avoir la paix, ce qui eut pour résultat d'aggraver la situation. Il ne lui resta plus qu'à chercher de nouveau provisoirement refuge chez son père. Mais Liu revint l'y chercher : il reconnut ses fautes, promit de ne plus la brusquer, tout, pourvu qu'elle revînt![118]

Pour Mei, la sexualité la prive du droit à la liberté. Son intolérance de la sexualité forcée par Liu montre son mépris envers l'homme et sa laideur morale.

Le corps de Mei est fermement lié à sa recherche de l'idéal. Elle se débarrasse de tous les hommes qui désirent son corps. La seule exception, c'est Liang Gangfu, image de l'idéal pour Mei et qui l'attire énormément. Elle veut confier son corps à Liang qui le refuse. Le corps de Mei se transforme ici en un signe de promesse symbolique pour son idéal. En fait, Liang n'est pas un homme, mais l'incarnation d'un idéal idéologique que Mei cherche depuis des années. L'obsession de ne pas réaliser son désir corporel face à Liang fait allusion aux angoisses de sa quête d'idéologie. Cette allusion à la réalisation de la

[117] Ibid., p.234
[118] Ibid., p.120

sexualité non seulement exprime le désir sexuel de Mei, mais renvoie aussi symboliquement à son désir d'embrasser un idéal politique. Cependant, sa fonction est bien différente de celle de Zola. Le corps sert chez Mao Dun à enrichir le monde de la féminité et à masquer son discours révolutionnaire. Il n'est pas un moteur de l'univers romanesque comme chez Zola.

Zola, écrivain naturaliste français, et Mao Dun, écrivain réaliste chinois, sont issus de deux cultures, deux conceptions distinctes de la littérature, ce qui entraînent deux méthodes différentes de représentation du corps féminin. Selon Mitterrand dans *Zola et le naturalisme*, « les motifs et les fatalités du corps croisent et complètent les motifs et les fatalités de l'histoire »[119]. « Et le corps féminin est représenté dans toute sa nudité, ses pulsions, ses désirs, ses jouissances, ses désordres et ses folies, sa libido »[120]. Nana et Pauline tiennent « à sa [leur] merci un homme par la puissance de son [leur] corps »[121]. Pour Mao Dun, un écrivain politique, le corps ne constitue pas une thématique, mais plutôt un lieu symbolique, servant à la quête idéologique de Mei. Chez lui, le corps et le discours idéologique sont noués dans un conflit entre l'amour et la poursuite d'un idéal visant à interpréter la pensée sociale et littéraire de Mao Dun.

6, La mise en cause de la maternité

[119] Mitterrand, Henri, *Zolalet le Naturalisme*, Paris : PUF, 1982, p. 86
[120] Ibid., p.86
[121] Ibid., p.78

Chez Zola, Ba Jin et Mao Dun, la maternité se présente comme un lieu d'angoisse, de douleur et de défi. La problématique de la maternité est plus forte dans l'univers romanesque de Zola que dans ceux de Ba Jin et de Mao Dun. Dans *Famille*, Double Jade a été forcée de quitter sa résidence à l'approche de son accouchement, dans le but de rendre hommage aux défunts du Maître Gao. Par conséquent, elle meurt à l'issu de l'accouchement dans la campagne et c'est le seul moment de maternité dans ce roman. Par ce drame, Ba Jin dénonce le système et la morale du confucianisme et la superstition sociale. Dans *L'arc-en-ciel*, Mei refuse de réaliser son désir de maternité pour lancer un défi à un ordre social représenté par l'homme. Ba Jin et Mao Dun semblent mettre beaucoup moins d'accent sur la fonction procréatrice et biologique des femmes que Zola. Chez ce dernier, cette fonction constitue une problématique tourmentée. Ainsi Nana aime son fils, mais elle ne peut pas se priver de sa vie de prostitution, et c'est à cause de son fils qu'elle est infectée de la vérole dont elle meurt. Pauline dans *La Joie de vivre* est tourmentée par l'impossibilité de la maternité. Au moment de l'enfantement de Louise, Zola se sert de l'exhaustivité descriptive pour exprimer sa répugnance de l'accouchement. Chez lui, la maternité devient à la fois un moment de bonheur éphémère et une longue persécution physique et spirituelle pour les femmes.

La maternité est seulement effleurée par Mao Dun pour Mei au moment de son avortement. Mei abandonne son droit d'avoir un enfant pour confronter la société. Quant à Ba Jin, il nous donne un moment bien dramatique, théâtral et sentimental de la maternité de Double Jade, qui nous fait penser à l'enfantement de Louise dans *La Joie de vivre*. A la différence de Zola, Ba Jin ne décrit pas directement la douleur de Double Jade

comme Zola fait dans *La Joie de vivre*. L'écrivain chinois décrit les sentiments douloureux d'Eveil du Nouveau pour exprimer à la fois son indignation envers l'injustice sociale et traduire indirectement les douleurs de sa femme. C'est ainsi que sans décrire en détails le déroulement de l'accouchement comme dans *La Joie de vivre,* Ba Jin se concentre plutôt sur les hurlements de Double Jade et la réaction douloureuse directe d'Eveil du Nouveau pour théâtraliser la souffrance de la maternité. « C'était presque des hurlements de bête, au milieu desquels il distingue le bruit des allées et venues, des paroles, de la vaisselle entrechoquée, des meubles déplacés ».[122] A l'écoute de ce cri animal, Eveil du Nouveau se bouche les oreilles avec les mains en murmurant: « Ce n'est pas elle, ce n'est pas ma Double Jade. Elle, si douce, elle ne peut pas crier ainsi [...] ». Il pensa même : « Ce n'est pas sa voix. Elle n'a jamais eu une voix si forte ».[123] L'arrêt soudain des hurlements suscite de grandes inquiétudes chez lui : « [...]La jeune femme s'était tue. L'agitation redoublait dans la chambre; des bruits de pas, des appels : 'Belle sœur! Madame! [...] une pensée affreuse traversa l'esprit d'Eveil du Nouveau : elle avait dû perdre connaissance. Il clama de toutes ses forces [...] Elle se mit à gémir extrêmement bas. De terribles instants s'écoulèrent »[124]. Incapable d'entrer dans la chambre à cause des interdits sociaux, Eveil du Nouveau ne peut garder contact avec les douleurs de Double Jade qu'en écoutant ses hurlements. Ceux-ci suscitent son indignation contre la société : « Les cris de douleur le firent tressaillir. Il serra les dents, serra les points, lutta farouchement contre l'angoisse »[125]. La naissance du nouveau-né n'apporte pas de joies, mais des douleurs. Le tragique de la maternité de Double Jade est

[122] *Famille*, p.328
[123] Ibid., p.329
[124] Ibid., p.330
[125] Ibid., p.329

marqué par un nouveau-né qui n'apporte pas le bonheur mais plutôt l'indignation et le regret d'Eveil du Nouveau.

> Toute joie s'était envolée, l'enfant n'était plus un fils bien-aimé, mais un ennemi, l'assassin de Double Jade. [...] Il comprit enfin : cette porte ne possédait aucun pouvoir; autre chose avait enlevé Double Jade : l'ensemble des rites, des traditions, des superstitions, ce poids énorme qui l'écrasait depuis tant d'années, qui l'avait privé de jeunesse, de bonheur, d'avenir, et avait fait disparaître deux femmes qu'il avait aimées[126].

La problématique de la maternité est plus compliquée et plus ambiguë chez Zola que chez Mao Dun et Ba Jin. Dans *Nana* et *La Joie de vivre*, la maternité reste un thème bien important pour Pauline, Louise et Nana. Elle se présente comme un lieu grandement exploité, porteur d'un sens social et philosophique. Dans ces deux univers romanesques, l'impossibilité et la douleur de la maternité occupent une place importante.

Pour Nana, la maternité fonctionne comme une problématique tourmentée à travers le roman. En incarnant une image destructrice de Nana, Zola nous laisse un moment émouvant où elle exprime sa maternité après une vie extravagante. Cette maternité est problématique par l'allusion à l'inceste avec son fils et elle entre en conflit avec sa sexualité. En donnant naissance à Louiset, Nana vit une maternité forcée et imposée qui entraîne une confrontation psychologique: « tantôt la maternité la console, tantôt elle lui répugne ». « Mais comme Louiset arrivait, à califourchon, sur un manche à balais, Prullière dit avec un rire méchant: tiens! C'est déjà à vous ce bébé? [...] Nana [...] dit que non, malheureusement; elle aurait bien voulu pour le petit et pour elle; mais il en

[126] Ibid., p.331

viendrait peut-être un tout de même »[127]. Nana met son fils en nourrice dès son plus jeune âge : «mais le gros chagrin de Nana était son petit Louis, un enfant qu'elle avait eu à seize ans et qu'elle laissait chez sa nourrice, dans un village aux environs de Rambouillet. Cette femme réclamait trois cents francs pour rendre Louiset à Nana »[128]. Le petit garçon lui apporte du bonheur et elle devient une mère bien tendre à la vue de Louiset: « Sa grosse distraction était d'aller aux Batignolles voir son petit Louis, chez sa tante. Pendant des quinze jours, elle l'oubliait; puis, c'étaient des rages, elle accourait à pied, pleine d'une modestie et d'une tendresse de bonne mère, apportant des cadeaux d'Hôpital, du tabac pour la tante, des oranges et des biscuits pour l'enfant [...] »[129]. Cet enfant représente pour elle un jouet ou un animal domestique tel son chien Lulu et il n'engendre qu'une ferveur passagère et éphémère de maternité chez elle. S'engouffrant dans « une crise d'amour maternel »[130], elle a « les yeux humides, mêlant les fleurs, les oiseaux et son enfant, dans une soudaine crise de maternité »[131]. « Ce qui acheva de fondre le coeur de la jeune femme, ce fut l'arrivée de Louiset. Sa crise de maternité eut la violence d'un coup de folie »[132]. A d'autres moments, Nana est honteuse de sa grossesse et se sent humiliée et peureuse devant la possibilité de la maternité. « Nana était enceinte de trois mois. Longtemps elle avait cru à une indisposition; le docteur Boutarel lui-même doutait. Puis, quand il se prononça nettement, elle éprouva un tel ennui, qu'elle fit tout au monde pour dissimuler sa grossesse. Ses peurs nerveuses, ses humeurs noires venaient un peu de cette aventure, dont elle gardait le secret, avec une honte de fille mère forcée de cacher

[127] Ibid., p.289
[128] Ibid., p.124
[129] Ibid., p.224
[130] Ibid., p.124
[131] Ibid., p.232
[132] Ibid.,p.245

son état [...] la nature l'exaspérait, cette maternité grave qui se levait dans son plaisir, cette vie donnée au milieu de tous les morts qu'elle sentait autour d'elle »[133]. Chez Nana, la sexualité et la maternité entrent souvent en conflit et à ce moment, la maternité devient un lieu maudit pour elle et elle la condamne.

> Nana est, on le voit donc, une mère indigne de ce nom, donc immorale et inacceptable. Si *Nana* est le roman de la promiscuité, il est surtout, comme l'indique la conclusion, une leçon de morale, un avertissement que la licence sexuelle maternelle est intolérable et condamnable (dans le cas de Nana, punissable de mort violente). Dans l'éthos bourgeois du dix-neuvième siècle, où la maternité est vue comme une mission sacrée, Nana faute en perpétrant non pas un mais trois crimes contre la maternité. Tout d'abord, Nana néglige son fils. Mais elle commet un second péché bien plus grave, celui d'inceste, en se laissant séduire par le jeune George Hugon qui fait figure non pas d'amant, mais de fils, de bébé [...][134]

Plus particulièrement, la maternité de Nana est étroitement liée à sa sexualité. Comme mère, Nana néglige son fils. L'amour idyllique et maternel de Nana envers George lui interdit à certains moments d'avoir des relations sexuelles avec George. « Et Louiset ne faisant pas le moindre tort à Zizi, au contraire. Elle disait qu'elle avait deux enfants, elle les confondait dans le même caprice de tendresse. La nuit, à plus de dix reprises, elle lâchait Zizi pour voir si Louiset avait une bonne respiration; mais, quand elle revenait, elle reprenait son Zizi avec un restant de ses caresses maternelles, elle faisait la maman »[135]. En apprenant que son frère Philippe était lui aussi l'amant de Nana, George trouve « cela » « un inceste? »[136]. A la nouvelle de sa deuxième grossesse, Nana maudit la nature maternelle qui entre en conflit avec son plaisir:

---

[133] Ibid., p.287
[134] Krumm, Pascal, « Nana maternelle: oxymore », *The French Review*, vol. 69, No.2, December 1995, Printed in USA, p.221
[135] Ibid. p.344
[136] Ibid., p.307

> Ceci lui semblait un accident ridicule, quelque chose qui la diminuait, et dont on l'aurait plaisanté [...]; ça faisait donc des enfants, même lorsqu'on ne voulait plus et qu'on employait ça à d'autres affaires. La nature l'exaspérait, cette maternité grave qui se lavait dans son plaisir, cette vie donnée, au milieu de tous les morts qu'elle semait autour d'elle. Est-ce qu'on n'aurait pas dû disposer de soi à sa fantaisie, sans tant d'histoires. Ainsi, d'où tombait-il ce mioche. Elle ne pouvait seulement le dire [...] personne ne le réclamait, il gênait tout le monde, et il n'aurait bien sûr pas beaucoup de bonheur dans l'existence[137].

Cela révèle les rancœurs profondes de la mère envers les turpitudes de sa condition forcée.

> Nana, qui se croyait l'entière et unique maîtresse de son corps, se voit le jouet impuissant de la nature; sa grossesse non voulue, cet accident ridicule lui prouve au contraire son assujettissement à la nature. En plus, Nana refuse sa maternité, sur le plan du moral (homosexualité), sur le plan de la physionomie (elle a une physionomie idéale pour la maternité: des hanches amples et une poitrine généreuse, mais elle abuse de ce corps en choisissant la prostitution et non la procréation)[138].

Dans *La Joie de vivre*, la complexité philosophique de la maternité se révèle par un autosacrifice de Pauline. Cette dernière désire la maternité, mais elle en a aussi peur. A la différence de Nana, Pauline « possède sur celle-ci l'avantage également de ne pas être une bête »[139]. L'impossible maternité de Pauline est reliée à son autosacrifice pour le bonheur de Lazare et reste un thème tourmenté et bouleversé sur le plan philosophique. Elle est en quelque sorte une image de mère dont la maternité est impossible; elle est sacrifiée et sacrée, par son amour maternel envers Lazare, Louise, les gamins, la famille Chanteau et les animaux après la mort de Mme Chanteau. Zola attache une grande importance à la description du sacrifice de Pauline, qui pleure sur « son ventre de

---

[137] Ibid., p.287
[138] Krumm, Pascal, « Nana maternelle: oxymore », *The French Review*, vol. 69, No.2, December 1995, Printed in USA, p.220
[139] Jennings, Chantal Bertrand, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris : Edition Klincksieck, 1977, p.106

vierge »[140]. La souffrance de l'enfantement de Louise la terrorise. Elle abandonne son droit à la maternité, mais elle la désire. Elle aime Mathieu—le chien, et devient « la mère des Bêtes »[141]. Son amour envers Lazare se transforme peu à peu en une affection maternelle et elle montre « une compassion maternelle »[142] en prenant « peu à peu sur lui une autorité grondeuse de mère »[143]. Lorsqu'elle sent l'amour entre Lazare et Louise, Pauline reste « maternelle »[144] envers eux. Son amour maternel envers son entourage se manifeste en leur donnant la joie. « Cependant, Pauline restait la mère de son petit monde, soignait Chanteau qui allait mal, était obligée de suppléer Véronique dont la propreté se gâtait, sans compter Lazare et Louise qu'elle feignait de traiter en gamins turbulents, pour pouvoir sourire de leurs escapades. Elle arrivait à rire plus haut qu'eux, de ce beau rire sonore qui sonnait la santé et le courage de la vie, avec des notes limpides de clairons. La maison entière s'égayait »[145]. Cet amour maternel se cristallise bien dans son irrésolution avant de prendre sa décision de renoncer à Lazare, ses amers regrets et sa violente jalousie lorsque sa résolution est déjà irrévocable. En rendant heureux les autres par son amour maternel, Pauline reste une image hautement tragique. Sa maternité sert à construire un processus de recherches pour donner un sens à la vie. En rejetant son droit à la maternité, Pauline devient une héroïne auto-sacrifiée. L'impossibilité de la maternité joue un rôle d'opposant au désir du corps, du ventre et du bonheur.

---

[140] *La Joie de vivre*, IV, p.1267
[141] Ibid., p.1106
[142] Ibidem.
[143] Ibid., p.1126
[144] Ibid., p.1146
[145] Ibid., p.1342

L'impossible maternité de Pauline est fermement liée à l'image du sang. A ce sujet, Borie explore les fonctions du sang et du mystère des règles chez Pauline. Selon lui, « le destin du corps de Pauline se limite à *l'éclosion sanglante*, qui, par son retour régulier, recrée chaque fois le choc initiatique de la puberté. Initiation incomplète, avortée, impossible : la vierge Pauline ne mûrira jamais comme épouse »[146]. Dans *La Joie de vivre*, Zola décrit deux fois les règles de Pauline : lors de sa première occurrence, et lors de son retour pendant la nuit solitaire que Pauline passe à la maison de Bonneville, après les noces de Lazare. « Or, même chez la jeune femme adulte, l'éternel retour des règles reproduit l'invasion de l'être par l'*héritage* biologique, et ramène l'indépassable éclosion de la puberté [...] »[147]. « (L)es descriptions des règles de Pauline représentent la révélation de l'héritage, ou plus exactement, le moment où l'ancêtre vient réclamer son dû, investir sa proie, manifester en elle sa terrifiante survie [...] : le sang des règles de Pauline déclenche la fécondité, mais renouvelle le crime»[148]. « Le sang des règles de Pauline comme marée de mer évoque aussi le tableau des horreurs de la guerre » [149] par une formule « sang-gorge-poil-odeur »[150], « qui agissent comme quatre soldats, sur un champ de bataille tout jonché de cadavres »[151], afin de « faire ressortir l'énigmatique parabole que (Zola) intitule 'le Sang' ».[152] Sous la plume de Zola, le sang des règles de Pauline se transforme en

> une révolte rouge, un soulèvement, un appel aux armes, une montée, un flux, une marée victorieuse, une pluie fécondante ou---dans un mouvement inverse---un affaissement, une perte, une hémorragie. La violence et sa rétribution sont

---

[146] Borie, Jean, *Le Tyran timide le naturalisme de la femme au XIXe siècle,* Paris: Edition, Klincksieck, 1973, p.127
[147] Ibid., pp.127-28
[148] Ibid., p.128
[149] Ibidem.
[150] Ibidem.
[151] Ibid., p.129
[152] Ibid., p.128

> intimement liées [...] Une sorte de furie de destruction se déclenche en elle, lorsqu'elle découvre donc ce corps, puisqu'il est condamné à la stérilité! [...] L'épisode des règles libère donc l'imagination des deux écoulements, le bon écoulement, le fleuve nourricier, et l'écoulement meurtrier qui mine, épuise et vide, l'hémorragie fatale du petit Charles, dont la mort du pauvre Mathieu offre une sorte de préfiguration discrète et mineure[153].

Chez Pauline, le sang rappelle la fécondité dans un désir de remplir les fonctions d'une épouse et d'une mère, et en même temps, il nourrit et révèle l'horreur terrifiante de la vie et de la maternité.

Pauline constitue l'antithèse de Louise. « Robustement constituée, pourvue de toutes les qualités des femmes idéales du texte zolien : équilibre, simplicité, honnêteté, raison, bonté, courage, dévouement, abnégation, elle s'oppose en tous points à Louise, la mère biologique qui ne sait qu'être amante, ce dont elle sera punie par un accouchement-boucherie »[154]. Le désir de Pauline de réaliser la maternité est lié à la maternité souffrante de Louise. Pauline est « une figure de vierge-mère »,[155] dans laquelle se mélange le désir et la peur de la maternité. Zola reprend inlassablement dans ce personnage le cauchemar d'une chair féminine déchirée et ensanglantée.

> C'est Pauline qu'il montre, avec sa « nudité ensanglantée », croyant « que ses veines se vidaient par ce ruisseau rouge », reconnaissant cette « blessure » ouverte en elle quand elle voit sa chemise qui « semblait avoir reçu l'éclaboussement d'un coup de couteau », « rêvant d'une mutilation de son corps » qui ferait « couler ce sang jusqu'à la dernière goutte »[156].

La peur de la puberté de Pauline coïncide avec la scène ensanglantée de l'enfantement de Louise. La problématique de la maternité de Pauline atteint son apogée au moment où

---

[153] Ibid., p.130
[154] Jennings, Chantal Bertrand, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris : Edition Klincksieck, 1977, p.106
[155] Ripoll, Roger, *Réalité et mythes chez Zola*, Tome II, Paris, Librairie Honoré Champion, 1981, p.696
[156] Ibid., p.696

elle constate les souffrances de l'accouchement. La peur, la souffrance, le désir de la maternité se découpent vivement dans la description naturaliste détaillée de Zola. Témoin de cette scène ensanglantée, Pauline nourrit sa peur. « L'enfantement dans le sang et dans l'ordure, faisant craquer le ventre des mères, élargissant jusqu'à l'horreur la fente rouge, pareille au coup de hache qui ouvre le tronc et laisse couler la vie des grands arbres »[157]. A la description naturaliste et fantasmatique de Zola de la scène de l'enfantement de Louise répond la peur de Pauline. Témoin des souffrances de la maternité de Louise, Pauline se sent peureuse et inutile. Elle veut donner la vie même au risque d'épuiser son sang.

> Jamais elle ne serait mère, elle aurait voulu que tout le sang de son corps s'épuisât, s'en allât de la sorte, puisqu'elle n'en pouvait faire de la vie. A quoi bon sa puberté vigoureuse, ses organes et ses muscles engorgés de sève, l'odeur puissante qui montait de ses chairs, dont la force poussait en floraisons brunes. Elles resteraient comme un champ inculte, qui se dessèche à l'écart. Au lieu de l'avorton pitoyable, pareil à un insecte nu sur le fauteuil, elle voyait le gros garçon qui serait né de son mariage, et elle ne pouvait se consoler, et elle pleurait l'enfant qu'elle n'aurait pas[158].

L'enfantement de Louise tue le désir de maternité de Pauline. «Elle pleure sur le regret de sa maternité et sa pitié pour la misère de tous les vivants »[159]. Sans réaliser son désir d'être mère, Pauline insuffle sa propre vie à l'enfant qui portera désormais son nom (Paul). Sa maternité « s'étend à tous ceux qui l'entourent : M. Chanteau, Mme Chanteau [...] le couple Louise-Lazare [...] les bêtes mêmes [...] Seul le désir d'enfanter peut sembler justifier une tentation sexuelle aussi véhémente. Seule l'ablation de son sexe rendra la femme assez pure pour que puisse l'accepter l'imagination masculine

---

[157] *La Joie de vivre*, IV, p.1312
[158] Ibid., p.1300
[159] Ibidem.

culpabilisée. Tout comme la femme fatale, la vierge-mère idéale est un bouc-émissaire, la figure expiatrice du péché de la chair »[160].

La maternité de Louise mélange la peur, la joie, le désir et l'ordure. Zola n'exclut aucun détail qui pourrait susciter les souffrances et la peur.

> Quand les douleurs reparurent, Louise ne tenta point de se lever; elle n'en trouvait désormais ni la volonté ni la force. A la première révolte du mal, son teint s'était plombé, sa face avait repris une expression de désespoir. Elle cessait de parler, elle s'enfermait dans cette torture sans fin, où elle ne comptait désormais sur le secours de personne, si abandonnée, si misérable à la longue, qu'elle souhaitait de mourir tout de suite. D'ailleurs, ce n'était plus les contractions involontaires, qui, depuis vingt heures, lui arrachait les entrailles; c'était à présent des efforts atroces de tout son être, par un besoin irrésistible de se délivrer. La poussée partait du bas des côtés, descendait dans les reins, aboutissait aux aines en une sorte de déchirure, sans cesse élargie. Chaque muscle du ventre travaillait, se bandait sur les hanches, avec des raccourcissements et des allongements de ressort; même ceux des fesses et des cuisses agissant, semblaient par moments la soulever du matelas. Un tremblement ne la quittait plus, elle était, de la taille aux genoux, secouée ainsi de larges ondes douloureuses, que l'on voyait, une à une, descendre sous sa peau, dans le raidissement de plus en plus violent de la chair[161].

Dans cet accouchement, Louise meurt. Sa vie lui est enlevée comme une chose. Tout ce que la maternité lui laisse, c'est la souffrance et la scène ensanglantée.

> Louise n'était plus. Elle venait de s'abandonner comme une chose. Sa pudeur de femme, sa répugnance à se laisser voir dans son mal et sans sa nudité, avaient sombré enfin, emportées par la souffrance. Sans force pour soulever un doigt, elle n'avait conscience ni de sa peau nue, ni de ces gens qui la touchaient. Et, elle restait là, jusqu'à gorge, le ventre à l'air, les jambes élargies, elle restait là, sans même un frisson, étalant sa maternité ensanglantée et béante[162].

Chez Louise, la naissance de l'enfant cause une misère pitoyable, et tue l'idée de l'amour. Après l'enfantement, il ne reste que l'humanité douloureuse. Les descriptions

---

[160]Jennings, Chantal Bertrand, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris : Edition Klincksieck, 1977, p.107
[161] *La Joie de vivre*, IV, p.1290
[162] Ibid., p.1295

détaillées et exhaustives de l'accouchement de Zola s'oppose bien à la méthode de représentation sentimentale de Ba Jin. Deux méthodes, deux effets dramatiques et romanesques, à travers lesquelles les deux écrivains montrent leurs préoccupations envers les destins des femmes.

En somme, chez Mao Dun, Zola et Ba Jin, la maternité a toujours été mise en cause. Pour les écrivains chinois, la maternité revêt presque uniquement un sens social. Sous leur plume, elle se présente comme un défi à la société ou une accusation contre la société. C'est la société qui étouffe la maternité de Mei et Double Jade et cette dernière en est une victime. Pour Zola, la maternité se situe à plusieurs niveaux sociaux, philosophiques, biologiques et fantasmatiques. La réalisation biologique de la maternité est une obsession pour Nana et Pauline, tandis que sur le plan social, la maternité de Nana est plus compliquée et fantasmatique que celle de Pauline et de Louise.

7, Espace et femme

Pour Zola, Mao Dun et Ba Jin, l'espace n'est pas un lieu gratuit. Il joue toujours un grand rôle dans la révélation d'un sens social. Comme nous l'avons déjà démontré, disciple de Taine, Zola accepte sans réserve le déterminisme du milieu du philosophe français. Croyant au déterminisme de l'espace, Zola lie toujours, dans ses romans, les personnages à l'espace pour révéler leur sens social. Chez Zola, l'espace est équivalent à un personnage fictif qu'il synchronise pour déterminer les champs qualificatifs des personnages. De même pour Mao Dun et Ba Jin, l'espace n'est pas, non plus, un lieu

gratuit. Chez ces derniers, l'espace joue un rôle important dans l'expression d'un sens social, mais beaucoup moins que chez Zola. L'envergure du rôle de l'espace reste bien limitée chez les deux écrivains chinois par rapport à Zola. Toutefois, pour ces trois écrivains, l'espace demeure un aspect important de caractérisation des femmes pour démontrer leur fatalité et leurs rôles sociaux.

Dans *L'arc-en-ciel*, Mao Dun noue la description du Yangtze à la quête idéologique et spirituelle de Mei pour les synchroniser dans sa complexité psychologique. Dans *Famille*, le grand jardin se présente quelque fois comme témoin de la fatalité des femmes. Quant à Zola, l'espace est lié de façon beaucoup plus compliquée à la fatalité féminine dans *La Joie de vivre* et *Nana*.

Dans *L'arc-en-ciel* de Mao Dun, les espaces se succèdent dans un cercle de fermeture et d'ouverture. Le projet de déplacement du protagoniste illustre un processus de recherche psychologique et spirituelle de liberté. Le plus intéressant, c'est que chacun de ses déplacements s'accompagne d'un rejet du monde masculin. Ces déplacements de Mei sont donc des mouvements qualitatifs qui construisent et amènent des transformations. La description de l'espace est synchronisée avec le développement psychologique de l'héroïne. Le fleuve lui apporte douleur, inspiration et espoir. Après la description du zigzag du Fleuve Yangtze, Mao Dun nous donne une description psychologique de l'héroïne qui suit exactement la courbe du Fleuve Yangtze et découpe ainsi le paysage de l'arc-en-ciel pour projeter la signification du nom et de la personnalité de Mei. La nature

et la psychologie du personnage se reflètent l'un l'autre pour donner un symbolisme de l'espace:

> Voilà donc la porte de Hui, la grande porte du Sichuan, la passe du Diable qui sépare le Sichuan du reste du monde. L'émotion qui s'était subitement emparée d'elle la laissa un moment tout étourdie. Puis la sirène du bateau la fit sursauter et, relevant la tête, elle reçut le choc de la lumière qui recouvrait tout: le fleuve, magnifique, s'étalait devant elle. Plus de rives! Au loin seulement, à l'endroit où se joignaient le ciel et l'eau, quelque chose qui ressemblait à un trait de nuages gris. Comme soulagée d'un grand poids, elle sourit, s'étira en poussant un soupir. Elle admirait cette nature grandiose; elle sentait l'énergie resplendissante des formidables escadrons du fleuve lancé au galop[163].

Ce paragraphe de la description du Fleuve se fusionne bien à l'excitation de l'aspiration à un nouveau monde idéologique. La grandeur de l'espace fait allusion au meilleur avenir que cherche Mei. Cet espace l'incite, parce qu'il révèle, par sa grandeur, l'idéal psychologique qu'elle poursuit. Mao Dun mêle le paysage naturel à la psychologie du personnage pour soutendre sa recherche idéologique.

La description du cours du Yangtze symbolise le cours de la vie de Mei. Ce processus en zigzag rappelle son passé tissé de luttes psychologiques et enracine le personnage dans le présent pour lui proposer son idéal. En contemplant cette nature grandiose, Mei se rappelle ses aventures et sa défaite à Luzhou, ce qui toutefois ne la désespère pas. Excitée par la puissance de la nature, Mei rejette le passé et se lance dans la poursuite du présent. «Je suis tombée par hasard dans votre cercle et, à présent, je vais tomber dans un autre. J'ignore quel avenir m'attend. Rien de bon, sans doute. Je déteste chaque jour un peu plus le Sichuan. J'y resterai encore six mois en attendant d'être prête; puis je fuirai ces lieux; je quitterai la route escarpée et étroite du Sichuan pour prendre celle, la large et grande,

---

[163] *L' Arc-en-ciel*, p.30

de la liberté »[164]. En se débarrassant du passé et en rejetant les illusions du futur, elle se tient dans le présent pour trouver son idéologie.

> Elle n'avait non plus aucune illusion. Son expérience des quatre ou cinq dernières années lui avait administré des leçons : on ne doit ni s'attacher au passé, ni s'illusionner sur le futur; il faut seulement saisir de toutes ses forces le présent. Le cours de sa vie passée ressemblait fort à celui du bateau dans les Gorges Maléfiques : souvent, on ne voyait devant soi que la barrière escarpée, on doutait qu'il y eût un passage; mais, lorsque, courageusement, on allait de l'avant, on s'apercevait que la route était grandement ouverte. Cependant, peu après encore, se dressait de nouveau la barrière montagneuse et l'on voyait encore moins où passer; et si, alors, on se retournait pour regarder en arrière, déjà les montagnes et les nuages avaient refermé la route. Puisqu'elle ne pouvait retourner vers le passé et que l'avenir était mystérieux, incertain et barré, elle n'avait plus qu'à saisir fermement le présent, à lutter de pied ferme dans la réalité. Elle était une adepte du présent[165].

Les barrières incessantes de la nature expliquent les difficultés à venir de sa poursuite. Saisir le présent pour maîtriser le futur, tout comme surmonter une barrière naturelle le long du fleuve. A la vue du détour du fleuve, Mei prend conscience des difficultés de sa poursuite, mais ces dernières ne la désespèrent pas. Elle est déterminée à pousser sa quête jusqu'à sa réalisation. « Pour l'heure, le grand Fleuve se battait durement pour traverser les gorges de Wu. Elle y voyait le symbole de sa vie passée, et son avenir devait ressembler aussi aux flots puissants qui déferlaient en aval de la porte de Hui »[166]. Dès la traversée de la porte Hui, Mei démarre sa quête difficile mais persistante. Au moment où le bateau quitte les trois Gorges, Mao Dun décrit : « A partir de maintenant, nous ne verrons plus de beaux paysages. Dès que le fleuve a passé la frontière du Sichuan, la route est plate et sans surprise. La porte de Hui est une frontière naturelle… »[167]. « A partir de maintenant, nous quittons ce parcours de gorges étroites et de méandres, ces

[164] Ibid., p.234
[165] Ibid., p.18
[166] Ibid., p.19
[167] Ibid., p.30

labyrinthes plein de dangers. A partir de maintenant, nous pénétrons dans un monde d'étendues libres »[168]. La porte Hui est devenue une coupe symbolique de la quête de Mei. Limite entre le vieux monde et un monde nouveau, cette porte représente bien des incertitudes, auxquelles se mêlent des espoirs et des aspirations.

Dans *Famille,* les femmes sont presque enfermées dans un grand jardin, qui est dominé par les forces traditionnelles et masculines, emprisonnant leurs désirs comme êtres humains. A la différence de Zola et de Mao Dun, Ba Jin ne se sert pas de grandes descriptions spatiales pour découper les fonctions de l'espace envers les femmes. Plutôt, il décrit le caractère physiologique pour faire ressortir les relations entre espace et femme. Par exemple, avant le suicide de Chant de Phénix, Ba Jin insère un long monologue pour décrire sa psychologie. De temps à autre, il décrit l'espace pour accompagner la tragédie de la fatalité de Chant de Phénix. Par ces descriptions, Ba Jin met l'accent sur la noirceur et les ténèbres pour souligner la tristesse de la femme et la noirceur de la société. « La cour était plongée dans le noir. Un tourbillon noir flotta devant elle; la lampe venait de s'éteindre. Paralysée dans l'obscurité qui l'assaillait de toutes parts, Chant de Phénix était rayée du monde »[169]. « Un gros champignon, épanoui sur la mèche, assombrissait la lueur de la lampe de terre cuite. L'ombre envahissait la pièce. Hors de la chambre s'étendait un monde de ténèbres enseveli dans un silence pareil à celui de la mort »[170]. « L'eau miroitait parmi les ténèbres »[171]. « Quelques faibles gémissements frémirent à la surface

[168] Ibid., p.30
[169] *Famille*, p.231
[170] Ibid., p.236
[171] Ibid., p.237

de l'eau et pénétrèrent les ténèbres »[172]. Ces descriptions simples sont insérées dans la description psychologique de Chant de Phénix, en vue d'accentuer la fatalité féminine et servent à illustrer l'atmosphère de cette société.

Dans *La Joie de vivre* et dans *Nana*, l'espace est plus mythique et fantasmatique chez Zola. Il est un des éléments importants pour montrer la puissance du déterminisme. A la différence des fonctions transparentes du symbolisme dans *L'arc-en-ciel* et du sentimentalisme dans *Famille*, l'espace dans *La Joie de vivre* et *Nana* fonctionne de façon ambiguë; il est tantôt négatif, tantôt positif.

Dans *La Joie de vivre*, la présence de la mer, avec ses visages et ses humeurs, est tellement forte qu'elle se transforme en un personnage-milieu. La mer semble assumer une fonction d'opposant au désir féminin; elle abrite aussi son amour comme adjuvant. Tout comme un être vivant, la mer joue un rôle actif et presque mythique dans la vie sentimentale des personnages, tout en reflétant comme un miroir leurs sentiments et leurs états d'âme. A chaque phase des changements de sentiments de Pauline, la mer joue un rôle intime à la fois négatif et positif dans son monde sentimental. Dès le début du roman, des rapports intimes se nouent entre Pauline et la mer. A son arrivée à Bonneville, la mer commence à agir comme son amie et elle accompagne l'héroïne jusqu'à la fin du roman. Dans le cabriolet qui la mène d'Arromanche à Bonneville, Pauline allonge sa tête à chaque minute par la portière pour voir la mer, et lorsqu'elle est arrivée chez Chanteau, elle est heureuse que la mer soit toujours là, comme une chose à elle. « Lentement, d'un regard, elle semblait en prendre possession ». « Cet amour enfantin pour la mer grandira,

[172] Ibid., p.328

il deviendra une grande amitié chaleureuse: Cette mer qui berçait, était restée sa grande amie »[173]. Au moment de son angoisse sentimentale, Pauline, qui est «aimée de la grande mer »[174], est consolée par « une caresse du vent de mer »[175]. Quelquefois, la mer devient son amante et elles s'entendent dans l'intimité : « Cette mer qui la berçait était restée sa grande amie. Elle en aimait l'haleine âpre, le flot glacé et chaste, elle s'abandonnait à elle, heureuse d'en sentir le ruissellement immense contre sa chair, goûtant la joie de cette existence violente, qui réglait les battements de son cœur »[176]. Pour Pauline, la mer silencieuse fonctionne comme une autre elle-même pour rire avec elle au moment du bonheur, pour lutter avec elle contre le malheur. Dans son monde psychologique, la mer est un témoin de sa lutte spirituelle; elle souffre et se lamente avec elle. « Des révoltes, pourtant, continuaient à la soulever. Elle quittait son lit, allait ouvrir la fenêtre, prise de suffocation. Puis, devant l'immensité noire, au-dessus de la mer, dont elle entendait la plainte, elle demeurait accoudée des heures, sans pouvoir dormir, la gorge brûlante aux souffles du large. Elle sanglotait plus bas, en écoutant le flot monter du fond des ténèbres, épuisée et malade, sans être vaincue encore »[177]. Quand Pauline comprend que Lazare et Louise s'aiment, elle s'engouffre dans une douleur profonde. Et lorsqu'elle décide de renoncer à son amour et d'accueillir l'amour entre Lazare et Louise, la mer se transforme en un témoin de ses sentiments, et sa réponse est de nouveau en harmonie avec l'état d'âme de Pauline. Comme conseillère et confidente, la mer entre dans le monde des pensées intimes de Pauline pour la consoler de sa décision d'abandonner Lazare à Louise. Entre la mer et Pauline s'établit alors une entente sublime: « la mer, au loin, sous le ciel

---

[173] *La Joie de vivre,* IV, p.1068
[174] Ibid., p.1123
[175] Ibidem.
[176] Ibid., p.1163
[177] Ibid., p. 1128

sans tache, n'avait pas une vague, qui rompît son bleu immense. C'était une pureté, une simplicité où longtemps encore elles égarèrent les paroles qu'elles ne disaient plus »[178]. La mer est aussi témoin de la renaissance de l'amour entre Pauline et Lazare et les relations entre la mer et les deux personnages se caractérisent par une identification complète. Pauline et Lazare sont tout à fait assimilés à la puissance de la mer : « C'était tout le passé dont le flot remontait en eux, avec la douceur des vieilles tendresses endormies qui s'éveillent. Pourquoi se seraient-ils inquiétés? Ils ne résistaient même pas, la mer semblait les bercer et les alanguir de l'éternelle monotonie de sa voix »[179].

Joan Grenier dans son article indique aussi une fonction régénératrice de la mer. Cette fonction naturelle qui nourrit le fœtus est appelée flot sanglant de sa puberté et la marée de vie. « Les grands événements de la vie s'y traduisent naturellement en déplacement de liquide; la puberté de Pauline est un flot qui monte, une marée de sang, et, plus tard, la naissance de l'enfant s'annoncera par la rupture des eaux [...] On peut admettre que sa présence, même à l'écart, entretienne une méditation sur la fécondité [...] Pauline, mère avant l'enfant, mère en dépit de sa stérilité, projette sur le livre une humanité vitale et émolliente »[180]. La mer dans *La joie de vivre* se présente à tous les moments critiques de la vie de Pauline, et elle véhicule la psychologie de Pauline par sa sensualité, sa sérénité et sa violence.

---

[178] Ibid., p.1208
[179] Ibid., p.1094
[180] Grenier, Joan, « La Structure de la mer dans *La Joie de vivre* », *Cahiers naturalistes,*58, 1984, p.65

Il en est de même dans *Nana* comme dans *La Joie de vivre.* L'espace participe au drame romanesque par sa complexité, sa dimension fantasmatique et son ambiguïté. Plus particulièrement, l'espace devient un lieu de révélation du sens social de *Nana.* Il déploie sa puissance mythique et fantastique pour symboliser ce personnage féminin. Surtout, l'espace est fortement lié au fantasme sexuel de Nana. Il abrite le pouvoir sexuel et corporel de Nana pour triompher des hommes du grand et du demi-monde. Dans *Nana,* Nana se déplace entre un nombre d'espaces, surtout quatre logements successifs. Ces espaces représentent les forces diaboliques de Nana qui sont synchronisées avec les forces mythiques et fantasmatiques du corps et du sexe de Nana, pour dévorer les hommes et la société qu'ils représentent.

> Nana ouvre sa maison comme son corps, on y empile des hommes dans tous les coins. Il y a paradoxalement, chez cette femme si avide de luxe immobilier, une négation de la maison, négation qui ne va point d'ailleurs sans accès de nostalgie désespérée, comme en témoigne l'épisode champêtre du livre. Nana, nous le savons, est un personnage ambigu, moitié diable et moitié victime. De même que son narcissisme lui permet de se garder pour elle en se donnant à tous, on peut dire qu'elle est partout chez elle tout en n'ayant nulle part de chez-soi, ou encore que son hôtel est son monument mais non pas sa maison : il la représente mais ne l'abrite pas. La décoration, l'organisation de ce palais splendide n'atteindront jamais à la permanence : puisque ces meubles sont des signes, ils sont en proie à la prolifération, multipliés par la redondance d'un discours rhétorique. Sans cesse occupée à refaire la décoration d'une maison jamais finie, Nana « *campe* » au milieu de ces symboles : ce verbe, sur le fond des valeurs sacrées de l'établissement familial, la condamne et fait sacrilège. Sa chambre, son cabinet de toilette ne s'ouvrent si librement aux visiteurs que pour la mystification d'une absence et d'un piège, par l'appât de ces cuvettes et ces linges si facilement offerts à la vue, les hommes se précipitent dans la trappe pour la découvrir vide et tout d'un coup, vidés eux-mêmes, réduits à néant, tomber en poudre, se changer en la cendre de leur propre désir, consumés [...] pour rien[181].

[181] Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris : Édition de Seuil, 1971, p.139

Sous la plume de Zola, les espaces de Nana représentent « une voracité pour jouer de cette ouverture diabolique de la maison, de ce secret qui enflamme et qui s'évapore »[182].

La dissemblance des espaces où Nana se déplace témoigne de l'instabilité de Nana et de la précarité de sa position sociale comme membre de la classe inférieure. Ces espaces se caractérisent par leur ouverture au nombre incalculable de visiteurs, leur caractère provisoire, leur extrême nouveauté et leur allure inauthentique et prétentieuse. Les lieux où Nana se dévêt, se caractérisent fermement par « une atmosphère fétide, nauséabonde et malpropre »[183] pour souligner la puissance de la pourriture de Nana et son rôle de ferment de destruction. « Les lieux de Nana chargés de signifier l'attirance sexuelle qu'elle exerce, tout en conservant leurs caractéristiques de lieux populaires, se lestent d'une dimension fantastique qui traduit l'horreur fascinée que le comte et l'homme en général éprouve devant la sexualité, donc, ici devant la femme »[184].

La chambre de l'hôtel de Villiers vers laquelle se rue « un troupeau d'homme galopant au travers de l'alcôve de Nana »[185] constitue un espace hautement symbolique du triomphe de la sexualité de Nana où elle attire les hommes qui transgressent les limites entre le grand monde et le demi-monde. Dans ces espaces, Nana domine les intrus par sa sexualité. En se déplaçant entre les espaces à la fois comme autochtone et intrus, Nana transgresse symboliquement les limites entre les deux mondes et détruit le grand monde par sa force corporelle.

---

[182] Ibid., p.139
[183] Jennings, Chantal, «La Symbolique de l'espace dans *Nana* », MLN 88, 1973, p.767
[184] Ibid., p. 767
[185] *Nana*, IV, p.61

Selon Jennings, Nana échange son rôle entre intrus et autochtone en fréquentant les espaces du grand monde et du demi-monde. Le processus des échanges entre intrus et autochtone assumés par Nana représente en fait un processus d'invasion et de contamination d'une haute société par une classe inférieure. Aussi sa puissance de dégénérescence est-elle synchronisée avec l'atmosphère de la pourriture pour saboter l'ordre établi.

> Ce fut l'époque de son existence où Nana éclaira Paris d'un redoublement de splendeur. Elle grandit encore à l'horizon du vice, elle domina la ville de l'insolence affichée de son luxe, de son mépris de l'argent, qui lui faisait fondre publiquement les fortunes. Dons son hôtel, il y avait comme un éclat de forge. Ses continuels désirs y flambaient, un souffle de ses lèvres changeait l'or en une cendre fine que le vent balayait à chaque heure. L'hôtel semblait bâti sur un gouffre, les hommes avec leurs biens, leurs corps, jusqu'à leurs noms, s'y engloutissaient, sans laisser la trace d'un peu de poussière[186].

« Si la victoire de Nana a été si complète et facile, c'est que la solidité et l'intégrité du grand monde n'était qu'une façade »[187]. Le théâtre des Variétés symbolise la victoire de Nana, puisque sa loge attire les visites du prince et du comte Muffat. Lors de la course à Longchamps, Nana encore une fois joue un rôle d'intrus, en mettant le pied « dans l'enceinte du pesage, domaine sacré dont l'entrée était absolument interdite aux filles »[188]. « Son passage d'un lieu à l'autre est effectivement reconnu comme une transgression audacieuse puisqu'il arrache un bravo aux gens de son monde au moment de son retour de la terre défendue »[189]. Le cheval qui porte symboliquement le nom « Nana » entre comme un intrus dans la terre sacrée de la course pour le grand monde et

---

[186] Ibid., p.303
[187] Jennings, Chantal, «La Symbolique de l'espace dans *Nana* », MLN 88, 1973, p.770
[188] Ibid., p.773
[189] Ibidem.

remporte enfin la grande victoire. Sur les champs de la course, « [l]es deux mondes sont désormais confondus en une masse uniforme: c'était son peuple qui l'applaudissait; et, plus que l'impératrice, c'est Nana qui se trouve maintenant reine de Paris»[190]. Dans les espaces à la fois du grand monde et du demi-monde, Nana décloisonne les interdits entre ces deux espaces par la puissance du ferment de destruction qu'elle constitue et ainsi apporte une transformation symbolique et mythique au sens réaliste.

En un mot, dans les univers romanesques de Zola, Mao Dun et Ba Jin, l'espace fonctionne de façon différente. L'imaginaire de Zola, le symbolisme de Mao Dun et le sentimentalisme de Ba Jin se servent de l'espace pour véhiculer leur idéologie sociale et littéraire. Pour eux, l'espace joue toujours un rôle à associer à la fatalité féminine et il devient plus ou moins un personnage-milieu. Il abrite la féminité et devient un lieu de traduction du sens réaliste de la société. Ces espaces se chargent du destin des personnages féminins, de leur conception de la vie, de leur idéologie et de leur poursuite personnelle.

[190]Ibidem.

Conclusion

> Je suis né du Mouvement du 4 mai, qui m'a réveillé comme un tonnerre du printemps. J'ai ouvert les yeux et vu un monde tout nouveau.
> ---Ba Jin[1]

« Zola exerce une grande influence sur M. Mao Dun, il a également assez influencé Ba Jin [...] »[2] , Li Jianwu[3], spécialiste chinois en littérature française, écrit dans son article des années 30. Le naturalisme de Zola et ses œuvres se présentent comme une composante importante de leur formation à la littérature occidentale et intervient à la fois de façon explicite et sous-jacente dans leur création littéraire.

Sur le plan des ressemblances, trois points relient ces trois écrivains: une volonté de représenter fidèlement la réalité, le sens de la vérité et l'amour de la vie. Le naturalisme zolien et son monde romanesque jouent un rôle important dans l'apprentissage de Mao Dun et Ba Jin. « Toute leur passion et leur thématique romanesque viennent de la vie. Pour eux, la vie seule est belle, c'est comme un souffle puissant qui passe sur eux, domine leur pensée et entraîne leur coeur. Toute leur mission d'écrivain consiste à décrire la vie, diriger la vie, chanter la vie. Toute leur oeuvre dépeint l'éternel combat pour la

---

[1] Ba Jin, cité par Wang Yingguo dans *Etudes sur Ba Jin* (巴金论), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1985, p.1. Le texte en chinois: " 我是'五四'的产儿。五四运动象一声春雷把我从睡梦中惊醒了。我睁开了眼睛开始看到了一个崭新的世界。"

[2] Li Jianwu dans «Recueils des études sur Ba Jin» (巴金研究资料) éd. par Li Cunguang (李存光) , Maison d'édition de l'art de Haixia, 1985, p. 536. Le texte en chinois: " 左拉 E. ZOLA 对茅盾先生有重大影响，对巴金有相当影响..." 。

[3] Li Jianwu (李健吾) (1906-1982), dramaturge, théoricien littéraire et traducteur. Au cours de ses études en 1931 en France, il y étudie la littérature française et surtout Flaubert.

vie »[4]. Sur le plan de la représentation de la réalité, « (i)ls s'en remettent à la vérité, comme seul critère de valeur littéraire. Ils luttent, l'un après l'autre, pour orienter la littérature vers la vérité »[5]. Enfin, « (i)ls examinent la condition humaine dans leur univers romanesque avec plus de profondeur, plus de sympathie, pour tout pénétrer, tout refléter, tout rendre [...] »[6]. Pour eux, la littérature a la mission de promouvoir une société plus harmonieuse et plus juste, malgré le pessimisme ou le pessimisme/optimisme de leurs univers romanesques. Comme écrivains, ils se préoccupent tous trois de la condition humaine et luttent contre l'inhumanité et l'injustice sociale.

Cependant, il existe bien des divergences entre eux, tant à cause de leurs goûts personnels qu'à cause de leur différence culturelle et historique. Avant tout, ils nous livrent trois mondes romanesques différents: le monde romanesque à prétention scientifique de Zola, le monde romanesque bien politisé de Mao Dun et le monde romanesque sentimental de Ba Jin. Mao Dun décrit la vie sociale pour montrer la complexité de la société chinoise, tandis que Ba Jin décrit les relations au sein de la famille pour explorer la psychologie de ses personnages dans le contexte historique de la Chine. Les univers romanesques de Mao Dun et de Ba Jin sont basés sur les vicissitudes culturelles et historiques de la Chine. Quant à Zola, il observe la vie sociale et les comportements individuels de la société française du XIXe siècle à travers des contextes divers en s'appuyant sur le scientisme et le positivisme. De plus, entre Zola, Mao Dun et Ba Jin, le degré d'engagement de l'écriture est différent. Pour les deux écrivains chinois, la littérature doit s'engager

[4] Lin Zhiwei, « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne), thèse, 1989, pp.361-362
[5] Ibid., p.361
[6] Ibid., p.362

directement dans la réalité afin de mettre fin au système établi et construire une nouvelle société. A ce propos, comme nous l'avons déjà dit, *Famille* s'offre comme un cas typique de cet engagement de la littérature dans la vie réelle. Beaucoup de jeunes lecteurs contemporains de *Famille* de Ba Jin se mettent sur la même voie qu'Eveil de l'Intelligence. Ils quittent leur famille, rejettent le mariage arrangé par leurs parents et poursuivent ainsi leur propre liberté et individualité. Quant à Mao Dun, ses romans politiques constituent une contribution particulière à la littérature chinoise moderne. Par ses personnages et ses intrigues romanesques que nous avons mis en lumière, il donne une analyse sociale de la société chinoise de 1917 jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale et ses romans se présentent comme une fresque historique de la Chine de la première moitié du XXe siècle. Aussi, l'écriture d'engagement direct de Mao Dun et de Ba Jin établit une grande différence entre le réalisme chinois et le naturalisme de Zola.

Dans son univers romanesque, Zola attribue la misère sociale aux failles tant chez les individus que dans la collectivité, ou au déterminisme de la nature. Par contre, Mao Dun et Ba Jin attribuent ces mêmes failles aux conditions sociales, économiques, culturelles et historiques de la Chine. En étudiant le naturalisme de Zola, Mao Dun et Ba Jin abandonnent tous deux le déterminisme et les théories de l'hérédité, deux éléments structurants dans les *Rougon-Macquart* de Zola. Le naturalisme de Zola se base sur le scientisme pour relier les vingt volumes des *Rougon-Macquart* entre eux, tandis que les univers romanesques de Mao Dun et Ba Jin sont remplis respectivement d'analyses sociales et de sentimentalisme qui illustrent le malheur personnel et l'injustice sociale. Dans les *Rougon-Macquart*, Zola montre le mal de l'humanité et de la société avec une

sorte de pessimisme que Mao Dun et Ba Jin rejettent. La création littéraire des deux auteurs chinois se réclame d'un idéalisme imaginaire afin de mettre en jeu le dynamisme subjectif des personnages pour combattre la misère humaine et sociale de la Chine. Aussi chez Mao Dun et Ba Jin, on constate de fortes préoccupations pour le sort de la nation chinoise, ce qui caractérise bien les écrivains chinois nés du Mouvement du 4 mai.

Ces ressemblances et ces différences exemplifient la réception de la littérature occidentale dans le monde de la littérature chinoise. Elles soulignent le rôle du naturalisme de Zola et de ses *Rougon-Macquart* dans la modernisation de la littérature chinoise. Mao Dun et Ba Jin l'étudient, le déchiffrent, le reconstruisent afin de mettre sur pied leurs propres théories et établir leurs univers romanesques. Avec *Famille* et *Minuit*, Mao Dun et Ba Jin deviennent les deux grands représentants du roman chinois moderne. A ce propos, Wang Yingguo, spécialiste chinois de Ba Jin, résume le rapport qui régit la poursuite de la modernité de Mao Dun et de Ba Jin:

> En étudiant et assimilant la littérature occidentale, Ba Jin enrichit la littérature chinoise et ainsi contribue grandement à son développement. La forme du roman chinois moderne est fondamentalement empruntée à l'Occident, et elle se démarque grandement de celle du roman classique sous forme de contes. Par conséquent, elle doit absolument passer par une phase d'enracinement, de germination, de développement et d'épanouissement. Dès les années 20, apparaissent quelques nouvelles et romans modernes en Chine, mais leur forme et leur contenu sont loin d'être mûris. Ce n'est qu'au début des années 30, avec *Famille* de Ba Jin et *Minuit* de Mao Dun entre autres, que sont jetées les bases aux nouvelles et romans chinois modernes. Dans cette période de gestation de la nouvelle forme littéraire, Ba Jin et Mao Dun ont en commun principalement d'assimiler les expériences de la littérature occidentale et accessoirement d'hériter de la tradition du roman classique. Ce faisant, ils créent le courant principal du roman chinois moderne. Cependant, ils se différencient bien par leurs particularités : Ba Jin se concentre sur les relations familiales et sur l'exploration de l'âme des personnages. En revanche, Mao Dun penche vers une représentation de la vie sociale et de ses contradictions et complexités. De cette façon, ils tracent

deux chemins différents dans le courant principal de la nouvelle et du roman de notre pays[7].

Evidemment, la littérature chinoise moderne est intimement liée, dès son départ, avec la littérature occidentale et mondiale[8]. « En réalité, le roman chinois moderne fait partie intégrante de la littérature européenne »[9], écrit le grand romancier chinois Yu Dafu. «Depuis le Mouvement du 4 mai, tous les écrivains, grands ou moins grands, subissent l'influence de la littérature occidentale », [10] avoue Hu Feng[11], théoricien littéraire et historien. Aussi la mise en rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin que nous avons développée ici témoigne-t-elle bien de leurs liens étroits dans une quête de modernité.

Mao Dun et Ba Jin ne sont pas seulement des lecteurs de Zola, mais aussi de la littérature mondiale. Quant à Mao Dun, nous l'avons déjà dit, il est un des grands diffuseurs de la littérature occidentale. Dans «La déclaration de la réforme de *La Revue mensuelle des*

---

[7] Wang, Yingguo, *Etudes sur Ba Jin* (巴金论), Shanghai : Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1985, p.2. Le texte en chinois : " 巴金在吸收西方文学的营养以丰富中国文学宝库、推动中国现代文学的发展方面是功绩卓著的。中国的现代中长篇小说这一文学样式，基本是从西方文学那儿学来的，它与我国古典长篇话本有着很大的区别。因此，它必然有一个在我国的土壤上生根、发芽、生长、壮大的过程。早在二十年代，中国开始出现了为数寥寥的几部现代中长篇小说，但它们不论在思想上还是在艺术上都还很粗糙。只是到了三十年代初期，当巴金的«家»与茅盾的«子夜»等作品相继问世以后，才奠定了我国现代中长篇小说的基础。在创造新形式的过程中巴金与茅盾有着共同之处，即他们都同是以吸取西方文学的经验为主，而以继承中国古典小说的传统为辅，从而体现了中国现代中长篇小说的主流。然而这两位作家又各自具有独辟蹊径的特点：巴金偏重于表现家庭内部的关系，挖掘人物的灵魂世界，茅盾则偏重于描绘广阔的社会生活，展示错综复杂的社会矛盾，从而为我国中长篇小说的主流开辟了两个不同方向。"

[8] Lu Xun adopte les formes de la littérature étrangère, absorbe et synthétise l'esprit du réalisme, du symbolisme, du romantisme et leurs méthodes de représentation, et il a pu écrire ainsi *Journal intime d'un fou*, *La Biographie de la Véridique histoire d'AH Q* et par là fonde la littérature chinoise moderne. *Les Déesses* de Guo Moruo reflète évidemment les influences de Goethe, de Whitman, de Byron et de Shelley et d' autres.

[9] Yu Dafu, cité par Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne* (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 1, p.249. Le texte en chinois : "中国现代小说，实际上是属于欧洲的文学的系统的"。

[10] Hu Feng , cité par Ma Liangchun (马良春), Zhang Daming (张大明), Chen Xuechao (陈学超) et Li Baoyan (李葆琰) dans *Les pensée littéraires de la Chine moderne*, Beijing: Maison d'Edition de Shiyue de Beijng, 1995, p. 768. Le texte en chinois : "自五四以来，所有的大小作家都受到西方文学的影响。"

[11] Hu Feng (胡风) (1902-1985).

Nouvelles », il étale un plan ambitieux d'introduire la littérature occidentale comme les œuvre de Tolstoï, Dostoïevski, Hauptmann, Galsworthy, Brieux, E, Herzen, Bernard Shaw, Wells, Rousseau, Mme de Staël, Pouchkine, Goldsmith, Goethe, Sheridan, Ibsen, Zola, Maupassant, Gogol, Tchekhov, Tourgueniev, Gorky [...]. Une des ses contributions à la construction de la littérature chinoise moderne consiste en sa présentation et sa traduction de la littérature occidentale. Parmi les écrivains étrangers que Ba Jin mentionne souvent figurent les écrivains russes Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevski, Artsybachev, Gorky, Tchekhov, Herzen, les écrivains français Rousseau, Zola, R. Rolland, O. Mirabeau, Maupassant, Hugo, les écrivains anglo-saxons Ch. Dickens, R.-L. Stevenson, O. Wilde, T. Couper, W. Irving, W. Whitman, les écrivains allemands G. Hauptmann, H. Heine, F. Nietzsche, T. Storm, les écrivains japonais Sôseki Natsume, Katai Tayama, Ryûnosuke, Akutagawa, Saneautsu Mushanokôji, Takeo Arishima et beaucoup d'autres écrivains des pays d'Europe. Tous les deux ont été influencés par la littérature occidentale sur le plan des idées politiques, philosophiques, morales, historiques, narratives, langagières et stylistiques. Pourtant, parmi tous les courants littéraires occidentaux, c'est le réalisme (où il faut inclure le naturalisme de Zola) et surtout le réalisme russe[12] qui occupent une place la plus importante, pour devenir le courant principal de la littérature chinoise du XXe siècle. Mao Dun et Ba Jin sont deux figures représentatives de ce courant, ce qui est très évident dans *Minuit* et *Famille*. La structure de *Minuit* s'inspire de *La guerre et la paix* de Tolstoï[13] et sa méthode de

[12] Fu Xianjun, « Rousseau, Zola, Ba Jin: confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris IV (Sorbonne) : thèse, 1990, p.38. « Ce fait peut s'expliquer à la fois par les conditions particulières historiques et sociales de la Chine (la situation sociale de la Russie avant la Révolution de 1917 est très semblable à celle de la Chine [...])», explique-il à ce sujet.

[13] « Je trouve que la lecture des grands ouvrages de Tolstoï doit consister en efforts suivants : étudier sa méthode de structure, celle de description des personnages et celle de description de grandes scènes », écrit

représentation s'accorde avec celle de La Littérature du Prolétariat initiée par l'Union Soviétique. Quant à Ba Jin, son roman *Famille* a été fortement influencé par *Résurrection* de Tolstoï, par *L'Aurore* et de *Pères et fils* de Tourgueniev. De plus, la ressemblance entre le titre de *La quatrième chambre de malade* de Ba Jin et de *La sixième chambre de malade* de Tchekhov nous permet de dégager les relations étroites entre ces deux écrivains et a thématique de *La Nuit glacée* nous fait également penser à *La mort d'un officier* de Chekhov. Cependant, cette monotonie unidimensionnelle et privilégiée de l'influence de la littérature occidentale engendre, malheureusement, une imperfection de la vision esthétique de la littérature chinoise, c'est-à-dire qu'elle est incomplète et uniforme[14].

Face à la littérature occidentale, les écrivains chinois attachent une importance capitale à la socio-thématique au détriment de la forme, ce qui a été démontré par notre mise en rapport entre Zola, Mao Dun et Ba Jin. Cet apprentissage, axé sur des fins sociales, nuit,

---

Mao Dun. Ces affirmations sont citées par Li You dans *Les essais sur études comparatives sur Mao Dun* (茅盾比较研究论稿), Taiyuan : Maison d'édition de Beiyue, 1988, p.113. Le texte en chinois: "我觉得读托翁的大作至少要做三种功夫：一研究他如何布局(结构)，二是研究他如何写人物，三是研究他如何写热闹的大场面"。

[14] Sun Naixiu (孙乃修), critique chinois, traite, dans « Tourgueniev et la Chine » (屠格涅夫与中国), des influences étendues et durables de Tourgueniev sur les 14 écrivains chinois dont Lu Xun, Guo Moruo, Yu Dafu, Ba Jin, Qu Qiubai, Shen Cong Wen entre autres, ce qui illustre l'importance de la littérature russe pour la Chine. Cependant, il trouve que ces influences élargies et de longue durée imposent aussi une limite au développement esthétique. « Le fait qu'une nation ou un écrivain enferme son esthétique, pendant une longue période, dans un style et une catégorie, et qu'ils limitent leurs intérêts et leur goût à un écrivain ou à un certain nombre d'écrivains, nuit certainement au développement de la littérature et de l'art de cette nation, de cet écrivain ou de cet artiste. De ce point de vue, ceci montre que l'influence durable de Tourgueniev sur la littérature chinoise moderne engendre en fait une mollesse au cours de son développement ». Le texte en chinois : "一个民族，一个作家，长久地把自己的美学趣味局限于某一种风格，某一个范畴，长久地把自己的兴趣和口味限于某一个或某一类作家，艺术家身上，这对于一个民族的文学艺术的发展，对于一个作家和艺术家在艺术上的发展都是不利的。因此，从这一角度看，屠格涅夫如此长久地对中国现代文学产生影响，这恰好从另一个侧面显示出中国现代文学发展过程中的某种迟滞性"。Sun Naixiu, « Tourgueniev et la Chine » (屠格涅夫与中国), Maison d'édition de Xuelin, 1988, p.389. Cette source vient du compte rendu de Shen Bo (沈波) dans *Etudes sur la littérature* (文学研究), vol.1, 1991

par conséquent, au développement de l'esthétique. Surtout, après que Mao Zedong subordonne l'art à la politique dans *L'intervention au Forum sur la littérature et les arts* de 1942[15], toute la littérature convergera dans cette direction après les années 50 jusqu'à anéantir l'esthétique pendant la Grande Révolution culturelle[16].

---

[15] « 在延安文艺座谈会上讲话»。De 1938 à 1942 se déroulent de grands débats à Yan'an (延安) et à Chongqing (重庆) parmi les écrivains et intellectuels communistes ou sympathisants. Les discussions ont pour objectif d'utiliser « les formes nationales » (民族形式) pour représenter la réalité, et elles donnent aussi lieu à une réflexion critique sur la littérature issue du Mouvement du 4 mai. Parmi les trois positions différentes, les partisans des « formes populaires » (民间形式) « considèrent que la nouvelle littérature issue du Mouvement du 4 mai ne fait que suivre les modèles étrangers à plusieurs égards et notamment sur le plan formel; c'est une littérature élaborée par une élite intellectuelle et citadine, détachée des vastes réalités sociales de la Chine ». A partir de ces combats, Mao Zedong (毛泽东) avance ses idées dans « De la nouvelle démocratie » (新民主义论，1940), en formulant que la nouvelle culture en Chine doit être « une culture paysanne élevée ». (Lire *Le roman chinois moderne 1918-1949 de Yinde Zhang*, Paris : PUF, 1992, pp. 98-99) Lors de la tenue du Forum sur la littérature et les arts en 1942 à Yan'an, Mao met en avant ses idées : « les critères politiques sont premiers, ceux de l'art sont seconds » (政治标准第一，艺术标准第二). Ceci change radicalement la littérature chinoise moderne, la divertit de la tradition établie par le Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai et toute la littérature est sous cette emprise théorique après les années 50. Les idées de Mao établissent de nouvelles règles pour contrôler les écrivains, la nouvelle conception littéraire et prescrit de nouveaux critères pour les critiques littéraires. « Mao apprend (aux) écrivains et intellectuels que la littérature n'est pas autonome mais partisane; sa fonction primordiale est de fournir des armes dans le combat politique et d'éduquer le peuple. Mais pour cela, les écrivains doivent d'abord se faire éduquer auprès du peuple, en se mettant à leur écoute. Ils doivent aussi se vouer aux masses populaires et aux ouvriers, aux paysans et aux soldats. Mais dans le contexte de Yan'an, on entend surtout la paysannerie ». (Lire *Le roman chinois moderne 1918-1949* de Yinde Zhang, Paris : PUF, 1992, p. 104) Dès lors, les écrivains chinois doivent être plus révolutionnaires et la littérature, plus politisée. «Les problèmes que l'*Intervention* vise à résoudre sont les idées directrices et les politiques fondamentales sur l'art de la direction du Parti dans les conditions de guerre. Dans la situation sociale et les conditions historiques d'alors, elle a sans aucun doute ses raisons pour unifier les pensées. Cependant, elle n'avait pas le temps de réfléchir sur les changements des conditions après que le Parti communiste a unifié la Chine et qu'il est devenu le Parti au pouvoir. Elle n'a pas non plus pensé à tenir compte de l'art et de la direction sur l'art, comment traiter les intellectuels en tant que sujets de création littéraire, et autres changements considérables. Par conséquent, après l'établissement de la République populaire de Chine, les conclusions de l'*Intervention* adaptées seulement aux conditions historiques spéciales avaient été étendues, promues et popularisées d'une façon délibérée, ce qui a causé des fautes et problèmes». (Qian Liqun (钱理群), Wen Rumin (温儒敏) et Wu Fuhui (吴福辉), *Les trois décennies de la littérature chinoise moderne*, Beijing, Les presses de l'Université de Beijing, 1998, p.462.) Le texte en chinois : "...«讲话»...所要解决的现实问题...是战争环境中党领导文艺运动的指导思想、基本政策。在当时的社会环境和历史条件下它无疑具有正确性、权威性并且起到了统一思想的作用。但毕竟来不及也没有可能充分考虑共产党统一全中国、变成执政党以后条件的变化，以及在变化了的条件下应该如何看待文艺、领导文艺，如何对待文艺创作的主体---知识分子阶层等一系列重大问题。因此，在建国以后，«讲话»的一些本来只适于特殊历史条件的结论被任意引申推广，就难免产生了某些偏差。") Ce faisant, la littérature se dirige progressivement d'une ouverture et d'une polyphonie à une transparence et à une uniformité absolues.

[16] Pendant la période de cette Révolution (1966-1976), la Chine refuse et rejette toute influence de la littérature occidentale (sauf la littérature ex-soviétique dans les années 50 et 60). A cause des tourbillons

L'hégémonie du réalisme axé sur des fins sociales, a donc fini par bloquer donc l'épanouissement polyphonique des visions esthétiques. Soit que les écrivains prennent l'initiative de s'intégrer à ce courant principal en vue d'une transformation sociale (par exemple dans les cas de Guo Moruo, Mao Dun et Ba Jin), soit qu'ils soient poussés à s'y joindre (comme dans les cas de Li Jinfa[17] et Dai Wangshu[18]). Dans les 80 premières années du XXe siècle, le réalisme assimile, peu à peu, le romantisme et le modernisme encouragés par le Mouvement du 4 mai, pour se développer isolément.

---

politiques, les grands écrivains nés du Mouvement du 4 mai comme Mao Dun, Ba Jin, Lao She (老舍, 1899-1966, romancier et dramaturge), Cao Yu (曹禺, 1910-1996, dramaturge le plus connu de la Chine moderne), Shen Congwen (沈从文,1902-1988, écrivain et romancier), n'écrivent presque plus. De plus, la vision esthétique chinoise a été complètement troublée et endommagée. Même un grand écrivain comme Ba Jin a commencé à douter de la valeur humaine et littéraire de *Famille.* Quant à Mao Dun, il se transforme en un autre Mao Dun. Comme grand critique littéraire du XXe siècle, il a adapté ses théories de critiques à celles de la lutte des classes sociales comme dans « Ecrits recueillis lors de la lecture nocturne ». La vivacité du jeune Mao Dun qui préconisait le naturalisme de Zola n'existe plus (Pourtant, nous pouvons également sentir ses contradictions intimes, puisque son autobiographie s'arrête aux années 50. Et dans un poème écrit de 1980, un an avant son décès, il écrit: « Qui seront les futurs Lu Xun» (未来鲁迅属何人?). Quant à Ba Jin, sa longévité lui a permis d'exprimer toutes ses idées à l'intérieur de ses derniers écrits. Après les années 50, la prospérité polyphonique des romans chinois modernes des années 30 et 40 converge vers une uniformité à cause d'idées extrémistes de gauche. Aussi la littérature occidentale et mondiale ne pouvait être lue qu'en cachette pendant la Grande Révolution culturelle, comme en témoigne «Balzac et la petite tailleuse chinoise», la littérature chinoise ne pouvait que s'enfermer sur elle-même.

[17] 李金发(1901-1976)。Il étudie en France et subit surtout l'influence de Baudelaire, de Verlaine et de Rimbaud. Il est considéré comme fondateur de l'Ecole du Symbolisme de la poésie (象征诗派). Il envoie ses premières pièces en Chine de la France, qui, pleines d'images provocantes ou obscures, sont bien accueillies. Ses poèmes dans *Pluie légère* (微雨), *Les années d'exil et de disette* (时刻与凶年), etc., sont bien mystérieux et obscurs. Mais il se tourne peu à peu vers le réalisme et ses poèmes deviennent de plus en plus transparents.

[18] 戴望舒(1905-1950)。Il étudie le français en France de 1925 à 1926 et a été influencé par Verlaine et les autres poètes symbolistes français. Il est un représentant important de la poésie moderniste. Ses nombreuses lectures et traductions l'ont mis en contact non seulement avec Francis Jammes, Paul Fort et Verhaeren, mais aussi avec Apollinaire, Reverdy et Supervielle. Ses premiers poèmes dans *Mes souvenirs* (我底记忆) sont remplis de rêveries, de mélancolies et de nostalgies. Après trois ans de séjour en France de 1932 à 1935, son style prend une allure plus moderne. Pourtant, il se tourne aussi progressivement vers le réalisme. Le Symbolisme de Li Jinfa et le modernisme de Dai Wangshu s'inspirent également de la poésie ancienne chinoise.

La Force des poètes de Mara[19] de Lu Xun, *Les Déesses* de Guo Moruo et *Le naufrage*[20] de Yu Dafu, qui représentent le romantisme, ne sont que des cas très rares et isolés. Dans son ensemble, le romantisme ne se développe pas complètement ni indépendamment en Chine. Au contraire, en vue de servir des fins sociales, l'idéalisme et l'héroïsme romantiques ont été appréciés d'une façon discriminatoire, afin de développer le réalisme[21]. Le romantisme se résumant au « goût lyrique et romantique »[22] et à « l'héroïsme révolutionnaire »[23] vise à représenter un esprit « rebelle »[24], et en un esprit « d'altruisme et d'intrépidité »[25] des « symboles et signes inaccessibles »[26]. Quand ces esprits servent la lutte des classes sociales des années 60 et 70, les personnages se transforment en signes politiques comme Li Zicheng[27] dans *Li Zicheng* et Gao Daquan[28] dans *La Voie dorée.* De cette façon, le romantisme et le réalisme s'incorporent l'un à l'autre pour créer des courants littéraires proprement chinois---le réalisme révolutionnaire[29] et le romantisme révolutionnaire[30], mettant en scène des personnages comme signes politiques.

---

[19] «摩罗诗力说»
[20] «沉沦»
[21] C'est exactement à cause de ces aspects du romantisme que Mao Dun et Ba Jin aiment Romain Rolland.
[22]Ma Liangchun et Zhang Daming, éd., *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne* (中国现代文学思潮), Beijing : Maison d'édition d'Octobre, 1995, vol. 2, p.1305. Le texte en chinois : "抒情的浪漫的情调。"
[23] Ibid., p.1306. Le texte en chinois: "革命英雄主义。"
[24] Ibid., p.1306. Le texte en chinois: "造反。"
[25] Ibid., p.1306. Le texte en chinois: "无私无畏。"
[26] Ibid., p.1306. Le texte en chinois: "可望而不可及的一种象征和符号" 。"
[27] Li Zicheng (李自成).
[28]Gao Daquan (高大全).
[29] 革命的现实主义
[30] 革命的浪漫主义

Tout comme le romantisme, le modernisme a attiré également beaucoup d'écrivains, par exemple ceux de «l'Ecole de la nouvelle sensation»[31], en vue d'expérimenter une nouvelle écriture dans les années 20 et 30. Cependant, ce mouvement a eu peu de retentissement en Chine, à cause des différences des réalités sociales et économiques. Quant à l'esthétisme et au symbolisme, leurs méthodes de représentation et procédés littéraires ont été appréciés, bien que leur pessimisme de fin de siècle les voue tous à la critique.

Le réalisme[32], qui est, dans les 80 premières années du XXe siècle, « pour la vie »[33] et centré sur la « transformation de l'âme nationale »[34], est en fait une continuation de la tradition littéraire fonctionnant comme « vecteur à la Voie »[35], ce qui réduit considérablement les possibilités du développement des autres courants littéraires, comme le romantisme et le modernisme, et force les écrivains à s'y rejoindre. Par conséquent, le réalisme a assimilé le romantisme et le modernisme[36], tout en laissant un vide à combler dans l'esthétique.

---

[31] "新感觉派"。C'est une école du roman né dans les années 20 et 30.

[32] A propos du réalisme, le roman chinois a une longue histoire et le sens cruel d'analyse sociale comme dans le naturalisme de Zola. On peut le retracer à *La fleur en fiole d'or* (金瓶梅) du XVIIe siècle et au *Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦) du XVIIIe siècle. Mais ce sont seulement des moments de génie, sans jamais être un mouvement littéraire.

[33] 为人生

[34] 改造国民灵魂

[35] Encore une fois, pour la plupart d'écrivains, surtout ceux de l'Ecole de l'analyse sociale et de la Littérature révolutionnaire, ils interviennent directement, par leur écriture, dans la lutte politique et sociale, afin de sauver la Chine s'engouffrant dans les turbulences politique et sociale avant les années 50, ce qui se voit sûrement chez Mao Dun. Lire Introduction aux *Courants de pensées des arts contemporains de la Chine* (中国当代文艺思潮概论) de Lu Guishan et Wang Xianpei (éd.), Beijing : Les Presses universitaires de l'Université du peuple chinois, 1989, pp.189-194

[36] A ce propos, l'attitude de Mao Dun envers le modernisme est plus révélatrice. Il oppose le réalisme au modernisme et accuse ce dernier d'être étrange et mystérieux et de manquer de contenu thématique. Dans « Recueils lors de la lecture nocturne» (夜读偶记), selon Mao Dun, le modernisme devient «de plus en plus

Cette carence est réparée par une autre influence de la littérature occidentale dans les années 80[37]. Cette fois, les écrivains regardent premièrement la forme au lieu de se limiter à la thématique comme ceux de la période du 4 Mai. En s'inspirant de nouveau de la pensée politico-économique, philosophique et littéraire de l'Occident, ils créent une nouvelle écriture à partir de l'Ecole des nouvelles sensations et surtout du Nouveau roman français. Sans fidèlement copier la réalité et représenter le réel comme dans *Minuit* de Mao Dun et *Famille* de Ba Jin par des personnages aussi vrais que possible dans un récit organisé selon les lois de la chronologie, les romanciers incarnent la réalité à l'aide d'une écriture avant-gardiste acquise par leurs contacts avec le Nouveau roman français et d'autres littératures mondiales, et leurs méthodes de représentations sont différentes les unes des autres.

---

abstrait et de plus en plus étrange et mystérieux » (越来越抽象，越来越怪诞). « Sa méthode de représentation étrange et mystérieuse, irrationnelle et non naturelle, sert à intimider les spectateurs » (不近人情的怪诞的"表现手法"来吓唬观众). Il trouve que le modernisme n'est qu'un « formalisme » (形式主义) qui n'a qu'une « beauté formelle » (形式美) au lieu de « thématique » (思想内容). Sa « méthode de représentation sera certainement réduite dans l'impasse » (创作方法必然要走到绝境). Donc, Mao Dun critique le modernisme plutôt que l'apprécier. Quant à Ba Jin, il avoue sincèrement, lors d'une visite à l'étranger, qu'il ne comprend pas une peinture moderniste. Ces visions esthétiques des deux écrivains chinois envers le modernisme vont à l'encontre de celles de Zola qui défend la peinture moderniste. En réalité, ce malentendu du modernisme de la part des chinois n'est pas personnel, mais, dans un sens, collectif, dans les 80 premières années du XXe siècle, et il s'aggrave par l'intervention politique. Ceci s'explique par l'entrée de Kafka en Chine. Cet écrivain autricien a été progressivement introduit en Chine dès la fin des années 70, afin de répondre aux besoins de la politique. En 1964, ses oeuvres comme *Le Procès*, *La métamorphose* entre autres ont été traduites pour la première fois en Chine comme à titre de références pour «combattre l'impérialisme et le révisionnisme » (反帝反修). En ce temps-là, seule une partie des critiques littéraires pouvait avoir accès à ses œuvres comme «références négatives» (反面教材). Personne n'osait présenter sa propre compréhension sur Kafka. Cependant, les chinois ont commencé tout à coup à comprendre cet écrivain autricien, à cause des traumatismes vécus pendant la Grande Révolution culturelle. Kafka devient alors un écrivain très à la mode en Chine dans les années 80.

[37] Après la Grande révolution culturelle et la fin de «la Bande des quatre» (四人帮), Deng Xiaoping ouvre la Chine à l'Occident en 1978. C'est la première fois que la Chine prend l'initiative de s'ouvrir à l'Occident dans son histoire. Dès lors, l'économie chinoise connaît un développement vertigineux, surtout après l'adoption de l'économie de marché. Avec la modernisation de la société et de l'économie chinoises, la littérature chinoise a redémarré, dans les années 80, son processus de modernisation forcément arrêté autrefois. Cette nouvelle réforme littéraire s'inspire encore une fois de la pensée politico-économique, philosophique et littéraire de l'Occident.

De nos jours, de 500 à 700 romans sont publiés en Chine annuellement. Le contexte de la littérature chinoise a beaucoup changé et elle n'est plus un lieu privilégié de la vie politique comme elle l'était autrefois. Elle est, en revanche, plus marginalisée par l'expansion des mass média et le dynamisme de la vie économique. Un seul roman ne fait plus sensation et ne devient plus le centre de la vie socioculturelle comme l'ont été ceux de Mao Dun et de Ba Jin. Cette solitude de la littérature lui confère, par contre, plus de liberté pour se développer en tant que littérature, rêve poursuivi par Mao Dun, Ba Jin et toute la génération des intellectuels du Mouvement du 4 mai. La littérature chinoise moderne, qui a débuté avec ce Mouvement, revient à son point de départ marquée par une individualité et une polyphonie, après avoir connu tant de détours et de vicissitudes.

Dans le cadre de la mondialisation, la littérature chinoise est de plus en plus liée à celle de l'Occident et du monde. Comme les écrivains du 4 Mai qui ont été fortement influencés par elle, beaucoup d'écrivains chinois d'aujourd'hui reconnaissent aussi leurs relations intimes avec elle surtout représentés par Kafka, Borges, Marquez, Kundera entre autres. Comme les théories et les œuvres de Mao Dun et Ba Jin sont les produits de l'interpénétration des littératures occidentale et chinoise, la littérature d'aujourd'hui fait aussi partie intégrante de la littérature mondiale, à preuve l'expérience de Gao Xingjian[38],

[38] 高行健。Il a obtenu son baccalauréat en français à l'Université des langues étrangères de Beijing en 1962. Traducteur, peintre, dramaturge, romancier, metteur en scène et critique littéraire, il est un des ardents défenseurs du modernisme au début des années 80. Son *Premier essai sur les techniques du roman moderne* «现代小说技巧初探» publié en 1981, a soulevé un vaste débat sur le « modernisme », qui s'inspire surtout, comme nous l'avons déjà dit, du Nouveau roman français (Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute y ont été beaucoup cités), dans la poursuite d'une nouvelle écriture, notamment celle d'avant-garde. Durant la période de 1980 à 1987, Gao Xingjian s'est lancé dans l'expérimentation d'une écriture d'avant-garde par ses récits, ses essais et son théâtre, ceux-ci comprenant *Signal d'alarme* «绝对信号» (1982), *Arrêt de bus* «车站» (1983), *L'Homme sauvage* «野人» (1985) et *L'autre rive* «彼岸» (1986).

lauréat du Prix Nobel en 2000. Elle s'intègre à la littérature globale pour renouveler sans cesse sa volonté de modernité afin de représenter la culture chinoise et contribuer ainsi à son développement. Aujourd'hui, une génération nouvelle se lève derrière Mao Dun et Ba Jin. Marchant sur leurs pas, elle « se prépare, commence même déjà [...] à apporter à son tour au monde son témoignage, celui d'une Chine moderne, ouverte, riche de sa diversité, résolue à participer pleinement au grand mouvement intellectuel de l'humanité »[39].

Depuis 1988, il vit en France et continue ses créations littéraires à la fois en chinois et en français. En 1995, il a publié le roman intitulé *La Montagne de l'âme* (灵山) et en 2000, pour l'ensemble de son œuvre, le Prix Nobel 2000 de littérature lui a été décerné.

[39]Mitterrand, François, le discours prononcé lors de la remise de la Cravate de commandeur de la légion d'honneur à Ba Jin en mai 1983 à Shanghai.

Bibliographie (A)

1, Œuvres de ZOLA,

ZOLA, Emile, *Mes haines*, *Oeuvres complètes,* vol.10, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.23-191.
---*Marbres et plâtres*, *Oeuvres complètes,* vol.10, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.197-239.
---*Deux définitions du roman*, *Oeuvres complètes,* vol.10, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.273-285.
---*Livres d'aujourd'hui et de demain*, *Oeuvres complètes,* vol.10, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.295-987.
---*Causeries dramatiques*, *Oeuvres complètes,* vol.10, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.1021-1137.
---*Le Roman expérimental*, *Oeuvres complètes,* vol.10, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.1173-1403.
---*Les Romanciers naturalistes*, *Oeuvres complètes,* vol.11, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1968, pp.23-262.
---*Confidences d'une curieux*, *Oeuvres complètes,* vol.13, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1969, pp.15-69.
---*Lettres parisiennes*, *Oeuvres complètes,* vol.14, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1969, pp.19-211.
---*Correspondances, Oeuvres complètes,* vol.14, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1969, pp.1191-1541.
---*Germinal*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.5, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.23-405.
---*La Terre*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.5, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.761-1143.
---Le Rêve, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.5, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.1165-1318.
---*La Faute de l'Abbé Mouret,* dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.3, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.20-270.
---*Assommoir*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.3, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.601-943.
---*La Fortune des Rougon*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.2, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.21-274.

---*Nana*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.4, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.21-349.
---*La Joie de vivre*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.4, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.1065-1323.
---*L'Argent,* dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.6, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.335-658.
---*Le Docteur Pascal*, dans Les *Rougon-Macquart* des *Oeuvres complètes,* vol.6, Cercle du livre précieux, Edition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1967, pp.1162-1401.
---*Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterrand, d'après les collections de la Bibliothèque nationale ; introduction de Jean Malaurie ; avant-propos de Henri Mitterrand, pp.674.
--- *Face aux romantiques*, préface de Henri Mitterrand, Bruxelles, Editions Complexe, 1989, pp.204.

2, Œuvres de Mao Dun

2.1 Œuvres en chinois :

MAO Dun茅盾, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1982.
---Huan mie «幻灭» *Désillusion*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984, vol.1, pp.3-101.
---Dong yao «动摇» *Hésitation*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984 , vol.1, pp.102-259.
---Zhui qiu «追求» *Quête*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984, vol.1, pp.259-430.
---Hong «虹» *L'arc-en-ciel*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984, vol.2, pp.1-275.
---Zi ye «子夜» *Minuit*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984, vol.3, pp.1-560.
---Fu shi «腐蚀» *Corruption*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984, vol.5, pp.1-301.

--- Shuang ye hong si er yue hua «霜叶似红二月花» *Les feuilles givrées sont rouges comme les fleurs en février,* Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1984, vol.6, pp.1-247.
---Ye qiang wei «野蔷薇»*Les roses sauvages,* Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1985, vol.8, pp.1-165.
---Chun can «春蚕» *Les vers à soie du printemps*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1985, vol.8, pp.312-338.
---Qiu shou «秋收»*La moisson d'automne*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1985, vol.8, pp.338-369.
---Can dong «残冬»*La fin de l'hiver*, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1985, vol.8, pp.369-390.
---éd. par Ding, Ergang丁尔纲, Mao Dun xu ba ji«茅盾序跋集» *Recueil des préfaces de Mao Dun* , Xianggang香港： San lian shu dian 三联书店Editions de la librairie de Sanlian, 1994, pp.307.
---Mao Dun lun chuang zuo « 茅盾论创作» *La création selon Mao Dun* , Shanghai 上海, Shanghai wen yi chu ban she上海文艺出版社Maison d`édition d`arts de Shanghai, 1980, pp.611.
---Mao Dun lun wen xue yi shu茅盾论文学艺术*A propos des arts et de la littérature*, éd. par Ding Ergang丁尔纲, Zhengzhou 郑州, Zhengzhou da xue chu ban she 郑州大学出版社Maison d`édition de l`Université de Zhengzhou, 1979, 2 vol.
---Wo zou guo de dao lu « 我走过的道路 » *Le Chemin que j`ai parcouru* , Beijing 北京： Ren min sen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, Bejing, vol.1, 2 et 3, 1981.
---Mao Dun lun Zhongguo xian dai zuo jia zuo bin « 茅盾论中国现代作家作品» *Essais de Mao Dun sur les écrivains et leurs œuvres de la Chine moderne*, Beijing北京 , Beijing da xue chu ban she 北京大学出版社Les Presses universitaires de l'Université de Beijing, 1980, pp.306.
---Ye duo ao ji «夜读偶记» « Ecrits recueillis lors de la lecture nocturne », dans Mao Dun wen yi oing lun ji«茅盾文艺评论集» *Essais de Mao Dun sur l'art* , Beijing北京, wen hau yi shu chu ban she文化艺术出版社Maison d'Edition de la culture et de l'art, 1981, p.781-875.
--- Mao Dun wen yi ping lun ji «茅盾文艺评论集» *Mao Dun* wen yi ping lun ji, Beijing 北京, Wen hua yi shu chu ban she 文化艺术出版社Maison d'Edition de la culture et de l'art, 1981, 2v, pp.1043.

---Mao Dun wen yi si xiang yan jiu zi liao «茅盾文艺思想研究资料» *Ecrits de Mao Dun sur l'art*, éd., par Ding Ergang 丁尔纲, Zhengzhou 郑州, Zhengzhou da xue Zhong wen xi郑州大学中文系 Département du chinois de l'Universite de Zhengzhou, 1979, 2v, pp.429.
---Mao Dun wen yi za lun ji «茅盾文艺杂论集» *Essais sur l'art de mao Dun* Shanghai上海 , Shanghai wen yi chu ban she 上海文艺出版社Maison d'Edition de l'art de Shanghai, 1981. 2 v.
---Xi yang wen xue tong lun «西方文学统论» *Critique générale sur la literature occidentale*, Beijing 北京, Shu mu wen xian chu ban she书目文献出版社Maison d'Edition des archives， 1985. pp.205.
---Shi jie wen xue ming zhu za tan «世界文学名著杂谈» *Essais sur les chefs-d'oeuvres de la literature mondiale*, Tianjin 天津, Bai hua wen yi chu ban she 百花文艺出版社Maison d'Edition de Baihua,, 1980, pp.388.
---Mao Dun wen yi ping lun ji, Beijing «茅盾文艺评论集» *Essais sur l'art de Mao Dun*, Wen hua yi shu chu ban she 文化艺术出版社Maison d'Edition de la culture et de l'art,1981, 2 vol.
---, Mao Dun quan ji «茅盾全集» *Oeuvres complètes de Mao Dun,* Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1982.
---Zi ye «子夜» *Minuit*, Chengdu 成都, Sichuan ren min chu ban she 四川人民出版社Maison d'Edition du people de Sichuan, 1982, pp.525.
---Fu shi «腐蚀» *Corruption*, Beijing 北京, Ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社Maison d'Edition de la littérature du peuple, 1982, pp.268.
--- Hong «虹» *L'arc-en-ciel* , Chengdu 成都, Sichuan ren min chu ban she 四川人民出版社Maison d'Edition du peuple de Sichuan, 1981, pp.254.
------Shuang ye hong si er yue hua «霜叶似红二月花» *Les feuilles givrées sont rouges comme les fleurs en février*， Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1982.

2.2 Oeuvres en traduction:

MAO Dun, *L'arc- en-ciel* (虹), traduit par Bernadette Rouis et Jacques Tardif, revu et corrigé par Michelle Loi, Paris, Acropole, 1981, pp.331.
---*L'Epreuve* (锻炼), traduit par Shen Dali et Zhang Shangci, Paris, Acropole, 1985, pp.310.
---*Les Vers à soie du printemps* (nouvelles) (春蚕), Beijing, Edition en langues étrangères, 1980, pp.296.
---*Minuit* (子夜), Montréal, Edition du jour, 1972, pp.542.
---*Le Chemin* (路), traduit par Ng Yok-Soon, Paris, L'Harmattan, 1988, pp.169.
---*Eclipse* (蚀), (trilogie: *Désillusion*, *Oscillation* et *Quête*), traduit par Loi Michelle, Paris, N. Blandin, 1992, pp.677.

3, Œuvres de Ba Jin

3.1 Œuvres en chinois :

BA Jin 巴金, Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* Beijing «巴金全集» Beijing北京 , renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000.
---Jia «家» *Famille* , dans *Oeuvres complètes de Ba Jin* «巴金全集», vol.1, Beijing北京 , renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.1-431.
---Chun «春» *Printemps* , dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.2, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.5-513.
---Qiu «秋» *Automne*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin* , vol.3, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.7-626.
---Mie wang «灭亡» *Destruction*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.4, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.9-165.
---Xin sheng «新生» *Une Nouvelle vie*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.4, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.171-329.
---Si qu de tai yang «死去的太阳» *Le Soleil mourant*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.4, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.331-429.
---Sha ding «砂丁» *Les Mineurs du Sicilie*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.5, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.197-271.
---Qi yuan «憩园» *Le Jardin du repos*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.8, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.1-190.
---Di si bing shi «第四病室» *La Quatrième chambre des malades*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.8, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.201-412.
---Han ye«寒夜» *La Nuit glacée*, dans Ba Jin quan ji «巴金全集» *Oeuvres complètes de Ba Jin,* vol.8, Beijing北京, renmin wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d'édition de la littérature du peuple, 2000, pp.417-703.
---Chuang zuo hui yi lu «创作与回忆» *Créations et souvenirs*, Xianggang香港 , Sheng huo, du shu, xin zhi san lian shu dian 三联书店 , Maison d'édition de Sanlian 1981, pp.105.
--- Xu ba ji «序跋集» *Recueil des préfaces*, Guangzhou 广州, Hua cheng chu ban she 华声出版社, Maison d'édition de Huasheng, 1982, pp.543.

--- Duan pian xiao shuo xuan «短篇小说选» *Recueil des récits*, Chengdu 成都, Sichuan ren min chu ban she 四川人民出版社, Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, pp.524.
--- Chun «春» *Printemps*, Chengdu 成都, Sichuan ren min chu ban she四川人民出版社, Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, pp.419.
---Qiu«秋» *Automne* , Chengdu 成都 , Sichuan ren min chu ban she 四川人民出版社 Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, pp.619.
---Han Ye «寒夜» *Nuit glacée* , Beijing北京 , Ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社, Maison d'édition de la littérature du peuple, 1983, pp.282.
--- Ba Jin Lun Chuang Zuo «巴金论创作» *Essais de Ba Jin sur la littérature*, Shanghai上海, Shanghai wen yi chu ban she 上海文艺出版社, 1983, pp.731.
--- Tan suo yu hui yi, «探索与回忆» *Recherches et souvenirs*, Chengdu成都 , Sichuan ren min chu ban she 四川人民出版社, Maison d'édition du peuple de Sichuan, 1982, pp.339.
---Qi Yuan «憩园» *Le Jardin du repos*, Chengdu 成都, Sichuan wen yi chu ban she 四川文艺出版社, Maison d'édition de l'art du peuple de Sichuan, 1986, pp.171.
--- Shi nian yi meng «十年一梦» *Un rêve depuis dix ans*, Beijing 北京, Ren min ri bao chu ban she人民日报出版社, Maison d'édition du Quotidien du peuple, 1986, pp.307.
--- Mie wang «灭亡» *Destruction* , Xin sheng «新生» *Une Nouvelle vie*, Beijing 北京, Ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社, Maison d'édition de la littérature du peuple, pp.1989, pp.324.

3.2 Œuvres en traduction :

BA Jin, *La Nuit glacée* (寒夜), Traduit du chinois par Marie-José Lalitte, Paris, Editions Gallimard, 1978, pp.328; puis collection Folio, 1983, pp.373.
---*Cold nights*, translated by Nathan K. Mao & Liu Ts'un-yan, Hong Kong, Chinese University Press; Seattle, University of Washington Press, 1978, pp.181.
---*Famille* (家), traduit par Li Tche-hous et Jacqueline Alicais, Paris, Flammarion, 1979, pp.412.
---*Printemps* (春), traduit par Edith Simar-Dauverd, Paris, Flammarion, 1982, pp.480.
---*Automne* (秋), traduit par Edith Simar-Dauverd, Paris, Flammarion, Collection, Aspect de l'Asie, 1989, pp.676.
---*Amour* (trilogie: *Le Bouillard*, *La Pluie* et *L'Eclair*) (爱情三部曲：雾，雨，电), traduits par Ng Yok-Soon, Paris, Les Cent fleurs, 1987, 3vol.
---*Vengeance* (复仇), Recueil de 8 nouvelles traduites par Pénélope Bourgeois et Bernard Lelarge, Paris, Pierre Segner, 1980, pp.109.
---*Le Secret de Robespierre*(罗伯斯庇尔的秘密), traduit par Dominique Colliot et Emmanuelle Pecgenart, Paris, Mazarine, 1980, pp.208.
---*Automne dans le printemps* (春天里的秋天), Beijing, Edition la littérature chinoise, collection Panda, 1932, pp.233.
---*Le Rêve en mer* (海之梦), traduit par Ng Yok-Soon, Paris, L'Harmattan, 1986, pp.156

---*Destruction* (灭亡), traduit par Pino Angel et Rabat Isabelle, Paris, Bleu de Chine, 1995, pp.250.
---*Le Jardin du repos* (憩园), traduit par Nicolas Chapuis et Roger Darrobers, revu par Robert Ruhlmann, Paris, Robert Laffont, 1979.
---*Chien* (狗), dans *De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire. Récit chinois 1918-1942,* traduit et présentés par M. Valette-Hémery, Paris, H'Herne, 1970.

Bibliographie (B)

1, Titres en français et anglais:

ABRAMS, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, septième édition, publié par Harcourt Brace College, septième edition, 1999.

ADAM, J-M, « Textualité et séquentialité l'exemple de la description », *Langue française,* 1974, pp.51-72.

ANDERSON, Marston, *The limits of realism: Chinese fiction in the revolutionary period*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp.225.

ANGENOT, Marc, *Un état du discours social* Longueil, Québec, Le Préambule, 1989. pp.1167ATTALI, Jacques, *Chemins de sagesse : traité de labyrinthe*, Paris , Fayard, 1996, pp.235.

ANTARCANGELI, Paolo Ettore, *Le livre des labyrinthes*, traduit de l'Italine par Monique Lacau, Paris, Gallimard, 1974, pp.403.

AURIANT, *La veritable histoire de "Nana."* Paris, Mercure de France ; Bruxelles, Editions N.R.B., 1942, pp.145.

BADY, Paul, *La littérature chinoise moderne*, Paris, PUF, 1993, pp.128.

BAGULEY, D., *Le naturalisme et ses genres,* Paris, Edition Nathan, 1995, pp.206.

BAKHTIN, M. M., *The dialogic imagination: four essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp.443.

--- *The dialogic imagination: four essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp.443.

BARRENECHEA, Anna Maria, *Borges the labyrinth maker*, New York, New York University Press, 1965, pp.207.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris , Editions du Seuil,1972, pp.187.

--- *Le plaisir du texte : précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, pp.129.

--- «L'Effet de réel », *Communications*, No.11, 1968, pp.84-90.

---*Littérature et réalité,* Paris, Seuil, 1982, pp.181.

BASSILIO, Kelley Benoudis, *Le mécanique et le vivant :La métonymie chez Zola*, Genève, Librairie Droz S.A, 1993, pp.363.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, France Loisirs, 1990, 2v en 1, pp.1059.

--- « Des chinoises », *L'Arc*, Vol.12, 1969, pp.75-86.

BECKER, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, pp.175.
---Emile Zola, *Germinal*, Paris, PUF, 1984, pp.128.
---*Lire le réalisme et le naturalisme,* Paris, Edition Dunod, 1992, pp.202.
---*Zola: le saut dans les étoile*, Paris, Presses de la Sorbone Nouvelle, 2002, pp.341.
---*Les apprentissages de Zola* ,Paris, PUF, 1993, pp.414.
---*Les critiques de notre temps et Zola*, Paris, Edition Garnier Frères, 1972, pp.190.

BERNINGHAUSEN, John-David, *Mao Dun's Early Fiction 1927-1931: the standing point and style of his realism,* Stanford, Stanford University, 1980, pp.230.

BERTRAND, Denis, *Germinal d'Emile Zola*, Paris, Edition Pédagogie Moderne, 1980, pp.143.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'Eros et la femme chez Zola,* Paris, Kloncksieck, 1978, pp.131.
---, «La Symbolique de l'espace dans *Nana* », MLN 88 :764-74, 1973, pp.765-774.
---*L'Espace et le sens Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Edition Hadès-Benjamins, 1985.

BEST, Janice, *Expérimentation et adaptation*, Paris : Librairie José Corti, 1986, pp.244.

BLETON, Paul et Anne, Vassal, « Fabula, représentation et lecture sérielle », *Protée*, vol.18, no.2, printemps, 1990.

BOREL, Marie-Jeanne, « Textes et construction des objets de connaissance »

Dans *L'Interprétation des textes,* Montréal, Edition de Minuit, 1989, pp115-155.

BRADY, Patrick, *Le bouc émissaire chez Emile Zola : quatre essais sur Germinal et L'œuvre*, Heidelberg , C. Winter, 1981, pp.318.

BORIE, Jean, *Le Tyran timide le naturalisme de la femme au XIXe siècle,* Paris, Edition Klincksieck, 1973, pp.160.
---, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Edition de Seuil, 1971, pp.252.
BORNECQUE, J.H., *Réalisme et naturalisme,* Paris, Hachette, 1964, pp.192.

BRIAN, Nelson, *Zola and the bourgeoisie: a study of themes and techniques in Les Rougon-Macquart,* London, Macmillan, 1983, pp.230.

BROOKS, Peter, «Le Corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*,18, 63, pp.66-86.

BROWN, Frederick, *Zola : une vie,* traduit de l'anglais par Peters, Dominique, pp.921.
------ *Zola: a life*, Frederick Brown, New York , Farrar, Strauss, Giroux, 1995, pp.888.

BUUREN, Maarten van, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola : de la métaphore au mythe*, Paris, Libr. J. Corti, 1986, pp.296

BURIN, Colin, «Documentation et imagination chez Emile Zola», *Cahiers naturalistes*, No.24-25, 1963, pp.69-78.

BUVIK, Per, «Nana et les hommes », *Cahiers naturalistes,* no.49,105-24, 1975, pp.105-224.

BUUREN, Maarten van, «Zola et les tempéraments», *Poétique,* 1986, pp.471-482.

CHAN, Chingkiu Stephen, *The Problematics of modern Chinese Realism: Mao Dun and His Contemporaries (1919-1937)*, 1987, pp.241.

CHEN, Mao, « Hermeneutics and the Implied May Forth Reader: A Study of Hu Shih, Lu Xun and Mao Dun », Thesis, State University of New York, Stony Book, 1992.

CHEN, Yu-shih, «False Harmony: Mao Dun on Women and Family», *Modern Chinese Literature,* 7(1): 131-52, 1993, Spring Boulder, CO.
--- *Realism and Allegory in the Early Fiction of Mao Dun,* Bloomington, Indiana U.P., 1986, pp.262.

CHUNG, Hilary, « Questing the Goddess: Mao Dun and the New Woman », *Autumn, Floods: Essays in Honour of Marian Galik*, Findeisen, Raout D. (ed.), Gassmann, Robert H. (ed.). XXVII, 1998, pp.753, Peter Lang, Bern, Switzerland, 1998, 165-83.

CODE, Lorraine, « Feministe Theory », dans Changing Patterns: Women in Canada, éd., Sandra Bart, Lorraoine Code et Lindsay Dorney, Toronto,Me Clelland et Sleraintturc, 1993, pp.29-31.

COLIN, René-Pierre, *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, Paris, Edition du lérot, 1991, pp.220.

CHEVREL, Y. *Le naturalisme,* Paris, PUF, 1982, pp.234.

DAI, Shijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000, pp.190.

DARBOUSE,Gilbert, *Dégénérescence et régénérescence dans l'œuvre d'Emile Zola et celle de Manuel Zeno Gandía : étude comparée* , New York , P. Lang, 1997, pp.183

DECLERCQ, Gilles, *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions universitaires, 1993, pp.282.

DESALAY, Auguste, *Zola sans frontière,* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, pp.221.

DEZALAY, Auguste, éd., *Zola sans frontières : actes du Colloque international de Strasbourg (mai 1994)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, pp.221.

DIETRICH, Maicheng Shen, *Mao Dun and Realism: The Development of Literary Critic,* St-Paul, University of Minnesota, 1995, pp.215.

DJEDAR, Assia, *L'amour, la fantasia,* Paris, J.C. Lattès, 1985, pp.259.

DOOB, Penelope Reed, *The idea of the labyrinth from classical antiquity through the middle Ages,* Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp.355.

DUCHET, C., *Sociocritique,* Paris, Nathan, 1979, pp.223.

DUFFY, John J.Jr, « Les Voix de Nana : refoulement et rejaillissement de la sexualité », *Excavation: nouvelle revue Emile Zola et le naturalisme international* vol.2 83-91, pp.83-91.

DURIN, Jacques, *Emile Zola et la question* juive, 1890-1902, Paris, Editions G. M., 1989, pp.170.

ECO, Umbeto, *Les Limites de l'interprétation,* Paris, Bernard Grasset, 1992, pp.406
---*Lector in fabula ou la coopération interpretative dans les textes narratifs*, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, pp.315.

FARIA, Neide de, *Structures et unités dans Les Rougon-Macquart: la politique du cycle*, Paris, A.G. Nizet, 1977, pp.241.

FRANZEN, Nils-Olof, *Zola et La Joie de vivre*, Stockholm, Almquist Wiksell, 1958, pp.241.

FORESTIER, Louis éd., *Maupassant et l'écriture,* Edition Nathan, 1993, pp.302.
Genette, Gérard, « Vraissemblance et motivation », *Communication*, 1968, pp.5-20.

FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, pp.210
---*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp.257.

FRANDON, Ida Marie, *Autour de Germinal : la mine et les mineurs*, Genève, E. Droz, 1955, pp.128.

FRIEDMAN, Lee Max, *Zola and the Dreyfus case: his defense of liberty and its enduring significance*, New York, Haskell House, 1966, pp.61.

FU, Xianjun, « Rousseau, Zola, Ba Jin: confluence et influence pour un comparatisme sino-français », Paris III, thèse, 1990, pp.524.

GALIK, Marián, *Mao Dun and Modern Chinese Literary Criticisme,* Wieshaden, F. Steinez, 1969, pp.185.

GAO, Xingjian, *La montagne de l'âme*, trad. du chinois par Noël et Liliane Dutrai, La Tour-d'Aigues, France, Editions de l'Aube, 1995, pp.669.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp.285.

GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925: des descriptions d'un genre à son apogée*, Paris , PUF, 1993, pp.261.

GRAND-CARTERET, John, *Zola en images : 280 illustrations : portraits, caricatures, documents divers*, Paris , F. Juven, 1908, pp.308.

GRANET, Michel, *Le temps trouvé par Zola : dans son roman Le docteur Pascal : variations didactiques*, Paris, Publications universitaires, 1980, pp.316.

GRENIER, Joan, « La Structure de la mer dans *La Joie de vivre* », *Cahiers naturalistes,*58, 63-69, 1984

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*, Genève, Droz S.A., 1983, pp.325.
---, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981, pp.268.

--- « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique,* No. 12, 1972, pp.466-597.

---*Texte et idéologie,* Paris, PUF, 1984, pp.277.
---et Jean-Pierre Leduc-Adine, dir., *Mimesis et semiosis: littérature et représentation: Miscellanées offertes à Henri Mitterrand,* Paris, Nathan, 1993, pp.607.
---*Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993,, pp.247.
---*Poétique du récit*, R. Barthes.et al. ; sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp.180.

HANSEN, Odile R., *La chute de la femme : l'ascension d'un Dieu victimisé dans l'œuvre d'Emile Zola*, New York, P. Lang, 1996, pp.230.

HARTY, Mark, « The Anarchist Ba Jin: a snow covered volcano», Harvard University, Thesis, Yenching, 1978.

HEMMINGS, F. W. J., *The life and times of Emile Zola*, London, Elek, 1977, pp.192.

HENRIETTE, Psichari, *Anatomie d'un chef-d'oeuvre : Germinal* Paris, Mercure de France, 1964, pp.204.

HEWITT, Winston, *Through those living pillars. man and nature in the works of Emile Zola*, The Hague , Mouton, 1974, pp.158.

HSIA, Chih-tsing, : *A history of modern Chinese fiction*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999, pp.726.

HUANG, Xiaomin-Giafferri, *Le roman chinois depuis 1949*, Paris, PUF, 1991, pp.268.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie » *Poétique,* no. 46, 1981, pp.140-154

LANG, Olga, *Pa Chin and His Writing: Chinese youth between the two revolutions*, Cambridge, Harvard U. P., 1967, pp.402.

LAPP, John C., *Les Racines du naturalisme : Zola avant Les Rougon-Macquart*, traduit de l'anglais par Danielle Lapp, Paris ; Bruxelles ; Montréal, Bordas, 1972, pp.157.
--- *Zola before the Rougon-Macquart*, Toronto, University of Toronto Press, 1964, pp.171.

LATTRE, Allain de, *Le réalisme de Zola : archéologie d'une intelligence*, Paris , PUF, 1975, pp.252.

LECARME, Jacquese et Vercier, Bruno, éd., *Maupassant Miroir de la nouvelle,* Paris, PUF, 1988, pp.284.

LEJEUNE, Paule, *Germinal : un roman antipeuple*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.221.

LIN Zhiwei, « Zola et Mao Dun : vers une nouvelle théorie littéraire », Paris IV (Sorbonne), Thèse, 1989.

LIU, Bingwen, «Ba Jin et la France», Paris III (Sorbonne), thèse, 1993.

LIU, hsuiu-ling, « Chinese Revolution and Women's Liberation: A Critique of Mao Dun and His Critic from Feminist Perspective », ICLA '91 Tokyo: *The Force of Vision*, II International Comparative Literature Association, Tokyo, pp.125-35, 1995.

LUKACS, George, *Studies in European Realisme*, London, The Merlin Press, 1972, pp267.

KAMM, Lewis, *The object in Zola's Rougon-Macquart*, Madrid, José Porruá Turanzas, 1978, pp.153.

KING, Graham, *Garden of Zola: Emile Zola and his novels for English readers*, London, Barrie and Jenkins, 1978, pp.432.

KRAKOWSKI, Anna, *La condition féminine dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, A. G. Nizet, 1974, pp.263.

KRUMM, Pascal, « Nana maternelle: oxymore », *The French Review*, vol. 69, No.2, December 1995, pp.217-227.

KUBLER, Cornelius C., *Vocabulary and notes to Ba Jin's Jia: an aid for reading the novel*, Ithaca, N.Y., China-Japan Program, Cornell University, 1976, pp.285.
---*La Théorie du roman*, Paris, Edition Gonthier, 1963, pp.190.

MALINAS, Y., *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris, Expansion scientifique française, 1985, pp.222.

MAO, Nathan K., *Pa Chin*, Boston, Twayne Publishers, 1978, pp.170.

MARTIN, Jorge Hernandez, *Readers and Labyrinth: Detective Fiction in Borges*, Bustos Domecq and Eco, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1995.

MAUARICE, Permette, *L'Erotisme de Zola*, Saint-Denis, Plaisir aux lettres, 1965, pp.117.

MAX, Stéfan, *Les Metamorphoses de la grande ville dans les Rougon-Macquart*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1966, pp.222.

MONSTERLEET, O., «La Condition humaine dans *Jia (Famille)* de Pa Kin», *Dossier de la Commission synodale*, Pékin, 15, 12, (1942), 578-599.
---«Pa Kin: Humanité-Dieu ou Homme-Dieu», *China Missionary Bulletin*, 1950, No.6
---«Pa Kin: En quête de lumière et de vie», *Mélange missionnaire*, 1950.
---«Pa Kin, chantre de la révolte», *Sommets de la littérature chinoise contemporaine*, Paris, éd. Domat, 1953.

MITTERAND, Henri, Zola et le naturalisme, Paris , PUF, 1986, pp.127.
---- *Le discours du roman,* Paris , PUF, 1980, pp.266.
---- *Le regard et le signe,* Paris , PUF, 1987, pp.291.
---- *Zola: L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, pp.294.
---- et Falconer, Graham, Ed., *La lecture sociocritique du texte romanesque,* Toronto , Samuel Stevens Hkkert & Company, 1975, pp.312.

NELSON, Brian, *Zola and the Bourgeoisie*, New York, The Macmillan Press, 1983, pp.227.

NG, Mau-sang, *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction,* New York, State University of New York Press; Hong Kong, The Chinese University Press, 1988, pp.332

PAGES, Allain, «En partant de la théorie du roman expérimental», *Cahiers naturalistes,* No.47, 1974, pp.70-87.

---, *Emile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus : histoire de J'accuse*, Paris, Libr. Séguier, 1991, pp.396.

Pichois, Claude et André M. Rousseau, *La Littérature comparée,* Paris, A. Colin, 1967, pp.217.

PROULX, Alfred C., *Aspects épiques des Rougon-Macquart de Zola*, The Hague, Mouton, 1966, pp.182.

QIAO, Mizia, *La réception de la littérature française en Chine (1899-1949),* thèse, Nice, 1993.

RAMOND, F.C., *Les personnages des Rougon-Macquart : pour servir à la lecture et à l'étude de l'œuvre de Emile Zola*, New York , B. Franklin, 1970, pp.478.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, PUF, 1991, pp.236.

RIPOLL, Roger, *Réalité et mythes chez Zola*, Tome I et II, Paris, Librairie Honoré Champion, 1981, pp.1157.

ROBERT, Guy, *La Terre d'Emile Zola*, Paris, Société d'Edition les Belles Lettres, 1952, pp.490.

RU, Yi-ling, *The Family Novel: toward a generic definition,* New York, P. Lang, 1992, pp.221.

SCHOM, Alan, *Emile Zola : a bourgeois rebel*, London , Queen Anne Press, 1987, pp.308.

SCHOR, Naomi, *Zola's crowds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pp.221.

SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1975, pp.379.

SHAW, Craig Sadler, «Ba Jin's Dream: Sentiment and Social Criticism in Jia», thèse, Princeton University, 1993.

SHEN, Gloria, « A Theoretical Approach to Naturalism and the Modern Chinese Novel: Mao Dun as Critic and Novelist », *Tamkang Review: a Quarterly of Comparative Studies Between Chinese and Foreign Literature*, Taipei, 2592,1994, Winter, pp.37-65.

SEASSAU, Claude, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, Librairie José Corti, 1989, pp.435.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe,* Paris, PUF, 1993, pp.158.

SUE, W. Perng, «Family: the ties that binds Ba Jin and Lu Xun in May fourth intellectual discourse», Harvard University, thesis, 1998.

SUWALA, Halina, *Naissance d'une doctrine : formation des idées littéraires et esthétiques de Zola (1859-1865),* Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1976, p.105.
---*Autour de Zola et du naturalisme*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993, pp.301.
--- «Fonction de la littérature et mission de l'écrivain selon Zola», *Cahiers naturalistes,* 54-55, 1980-81, pp.33-53.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La pertinence réaliste*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, pp.216.

TONARD, Jean-François, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola,* Frankfurt am Main, P. Lang, 1994, pp.322.

TOUBIN-MALINAS, Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIXe siècle : "Fécondité" d'Emile Zola,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp.235.

VIAL, André, *Germinal et le "socialisme" de Zola*, Paris, Editions sociales, 1975, pp.110.

WALKER, Philip, *Germinal and Zola's philosophical and religious thought,* Amsterdam; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co., 1984, pp.157.

WANG, David der-wei, *Fictional Realism in Twentith-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen,* New York, Columbia UP., 1992, pp.367.

WANG, Rujie, «The Transparency of Chinese Realism: a Study of Texts by Lu Xun, Ba Jin, Mao Dun and Lao She», Rutgers University, New Brunswick, 1993.

XIAO, Minghan, «The Deterioration of Upper Class Families in the Works of William Faulkner and Ba Jin», Bowling Green, Ohio State University, 1990.

YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris , Payot, 1978, pp.202.

ZARIAN, Richard H., *Zola's Germinal: a study of its primary sources,* Genève, Librairie Droz, 1977, pp.198.

ZAKARIAN, H.–Richard, *Zola's "Germinal"; a critical study of its primary sources*, Genève, Librairie Droz, 1972, pp.198.

ZHANG, Yinde, *Le roman chinois moderne 1918-1949*, Paris, PUF, 1992, pp.272.

ZHANG, Yingjin, éd., China in a polycentric world : essays in Chinese comparative literature, Stanford, Calif. , Stanford University Press, 1998, pp.307.

2, Titres en chinois :

CHEN, Sihe陈思和 et Li Hui 李辉, Ba Jin lun gao «巴金论稿» *Etudes sur Ba Jin*, Beijing北京 , Ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社Maison d'édition de la littérature de peuple, 1986, pp.320.

CHEN, Ran陈染, Si ren sheng huo«私人生活» *La vie privée*, Beijing北京 , jing ji ri bao he shan xi lu you chu ban she « 经济日报 »和陕西旅游出版社Maison d'édition du Quotidien de l'Economie et Maison d'édition du Tourisme de Shanxi , 2000, p.337.

DAI, Guangzhong戴光中, Zhou Shuli zhuan «赵树理传» *Biographie de Zhao Shuli*, Beijing北京, Bejing shi yue chu ban she北京十月出版社Maison d'édition d'Octobre, 1993, pp.454.

E, Jirui鄂基瑞, etc., éd., Zhong Guo Xian Dai Wen Xue Ci Dian «中国现代文学词典» *Dictionnaire de la littérature chinoise moderne*, Shanghai上海, Shanghai ci shu chu ban she 上海辞书出版社, Maison d'édition des dictionnaires de Shanghai, 1990, pp.983.

GAO, Xingjian高行健, Mei you zhu yi «没有主义» *Sans doctrines*, Hong Kong香港, tian di tu shu chu ban she天地图书出版社Maison d'édition de Tiandi, pp.296.

GONG, Jimin 龚济民et Fang rennian 方仁念, Guo Moruo zhuan «郭沫若传» *Biographie de Guo Moruo*, Beijing北京, shi yue chu ban she十月出版社Maison d'édition' Octobre, 1988, pp.493.

GUO, Moruo 郭沫若, Nu shen «女神», Changsha 长沙, Hunan ren min chu ban she湖南人民出版社Maison d'édition du peuple de Hunan,1983, pp.213.

HE, Qinglian何清涟, Zhongguo de xian jing «中国的陷阱» *Les pièges de la Chine---les premières accumulations du capital en Chine contemporaine*, Xiang Gang香港 , ming jing chu ban she 明镜出版社Maison d'édition de Mingjing, 1997, pp.410.

HU, Xin 胡辛, Zhang Ailing zhuan «张爱玲传» *Biographie de Zhan Ailing*, , Beijing 北京, zuo jia chu ban she作家出版社, 1996, pp.390.

HUANG, Houxing黄侯兴, Mao Dun, ren sheng pai da shi «茅盾：人生派大师» *Mao Dun : maître de « la littérature pour la vie »*, Jinan 济南, Shandong ren min chu ban she山东人民出版社Maison d'édition du peuple de Shandong, 1996, pp.306.

HU, Shi 胡适, Hu Shi xuan ji «胡适选集» *Œuvres choisies de Hu Shi*, Tianjin 天津, Tianjin, ren min chu ban she 天津人民出版社Maison d`édition du peuple de Tianjin, 1991, pp.449.

LAO, She老舍, Luo tuo Xiangzi «骆驼祥子» *Le Pousse-pousse*, Beijing 北京, Ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1962, pp.220.

LI, Cunguang李存光, Ba Jin zhuan «巴金传» *Biographie de Ba Jin*, Beijing 北京, Beijing shi yue wen yi chu ban she北京十月出版社Maison d`édition d'Octobre, 1994, pp.452.

LI, Xiu 李 岫, Mao Dun yan jiu zai guo wai «茅盾研究在国外» *Les études sur Mao Dun à l'étranger*, Changsha 长沙 , Hunan ren min chu ban she 湖南人民出版社, Maison d`édition du peuple de Hunan, 1984, pp.765.

LIANG, Shiqiu梁实秋, Liang Shiqiu san wen «梁实秋散文» *Proses de Liaing Shiqiu*, Beijing北京, Zhongguo guang bo dian shi chu ban she中国广播电视出版社Maison d`édition de la radio et de la télévision de la Chine, 1996, pp.434.

LIANG, Qindong 梁钦民et Lu keng陆铿, Zhongguo de ji liang---Liang Suming xian shen ji nian wen ji«中国的脊梁---梁漱溟先生纪念文集» *Espoir de la Chine---œuvres choisies à l amémoire du M. Liang Shuming*, Xiang Gang香港, bai xing wen hua shi ye you xian gong si百姓文化实业有限公司Maison d`édition du peuple, 1990, pp.506.

LIN, Gang 林岗, Bian yuan jie du «边缘解读» *La lecture déchiffrée en marge*, Xianggang香港 , Tian di tu shu chu ban she 天地图书出版社Maison d`édition de Tiandi, 1998, pp.375.

LIN, Zhihao林志浩, Lu Xun zhuan «鲁迅传» *Biographie de Lu Xun*, Beijing北京, Beijing shi yue chu ban she北京十月出版社Maison d`édition d'Octobre, 1991, pp.687.

LING, Yu凌宇, Shen Congwen zhuan «沈从文传» *Biotgraphie de Shen Congwen* , Beijing北京, Beijing shi yue chu ban she北京十月出版社Maison d`édition d'Octobre, 1988, pp.514.

LIU, He刘禾, Yu ji shu xie---xian dai si xiang shi xie xuo pi pan gang yao «语际书写---现代思想史写作批判纲要» *Ecriture en marge---précis des critiques sur l'écriture de l'histoire des pensées modernes*, Xiang Gang香港, tian di tu shu chu ban she天地图书出版社, Maison d`édition de Tiandi, 1997, pp.219.

LIU, Zaifu刘再复, Fan zu zhu shen «放逐诸神» *Bannir les dieux*, Xiang Gang香港, tian di tu shu chu ban she天地图书出版社, Maison d`édition de Tiandi, 1994, pp.449

---et Li Zehou 李泽厚, Gao bie ge ming «告别革命» *Dire au revoir à la Révolution*, Xiang Gang 香港, Tian di tu shu chu ban she 天地图书出版社Maison d`édition de Tiandi, 1995, pp.309.
---Liu Zaifu san wen shi he ji «刘再复散文诗合集» *Recueil des poèmes en prose de Liu Zaifu*, Beijing北京, hua xia chu ban she华夏出版社Maison d`édition de Huaxia, 1988, pp.429.
---Xi xun gu xiang«西寻故乡» *A la recherche du pays natal*, Xiang Gang 香港, Tian di tu shu chu ban she 天地图书出版社Maison d`édition de Tiandi, 1997, pp.332.

LIU, Yansheng刘炎声, Zhongguo xian dai wen xue zheng lun shi «中国现代文学争论史» *Histoire des combats littéraires de la littérature chinoise moderne* , Guangzhou广州, Guangdong ren min chu ban she广东人民出版社, Maison d`édition du peuple de Guangdong, 2000, pp.620.

LU, Guishan 陆贵山et Wang Xianpei王先霈, éd., Zhongguo dan dai wen yi si chao gai lun «中国当代文艺思潮概论» *Introduction aux courants de pensées des arts contemporaines de la Chine*, Beijing 北京, Beijing Zhongguo ren min da xue chu ban she北京中国人民大学出版社Les Presses universitaires de l'Université du peuple chinois, 1989, pp.368.

LU, Jiandong 陆健东, Chen Yinluo de zui hou er shi nian «陈寅恪的最后二十年» *Les deux dernières décennies de Chen Yinluo* , Beijing北京, Sheng huo du shu xin zhi san lian shu dian三联书店Maison d`édition de Beijing, 1995, pp.530.

LU, Xun 鲁迅, A Q zheng zhuan «阿Q正传» *La véridique histoire d'A Q*, Beijing 北京, Ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, pp.131.
---Na han«呐喊» *Cris de combat*, Beijing 北京, Ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple, 1979, pp.150.
---Pang huang «彷徨» *Errances*, Beijing 北京, Ren min wen xue chu ban she人民文学出版社Maison d`édition de la littérature du peuple,1979, pp.151.

MA, Liangchun 马良春et Zhang Daming张大明, éd., Zhongguo xian dai wenxue si chao « 中国现代文学思潮» *Les courants des pensées littéraires de la Chine moderne*, Beijing 北京, Beijing shi yue chu ban she 北京十月出版社Maison d`édition d`Octobre, 1995, vol. 2, pp.1317.

MO Yan 莫言, Jiu guo «酒国» *Le pays de l'alcool*, Shandong 山东, Shandonhg wen yi chu ban she山东文艺出版社Maison d`édition de l'art de Shandong, 2002, 2v
--- Hong gao liang jia zu «红高粱家族» *Le Clan du sorgho*, Beijing 北京, Jie fang jun wen yi chu ban she 解放军文艺出版社Maison d`édition de l'art de l'Armée de libération, 1987, pp.454.

QIAN, Liqun钱理群, Wen Rumin 温儒敏et Wu Fuhui吴福辉, Zhongguo xian dai wen xue san shi nian «中国现代文学三十年» *Les trois décennies de lalittérature chinoise moderne* , Beijing北京 , Beijing ren min da xue chu ban she北京人民大学出版社, Les Presses de l'Université de Beijing 1998, pp.666.
--- 钱理群, Zou Zuoren zhuan «周作人传» *Biographie de Zhou Zuoaren*, Beijing北京, Beijing shi yue chu ban she北京十月出版社Maison d`édition d'Octobre, 1990, pp.590.

QIAN, Zhongshu 钱钟书, Wei cheng «围城» *La Forteresse assiégée*, Xianggang 香港, Wen jiao chu ban she 文教出版社Maison d`édition de la littérature et de l'éducation, 1980, pp.315.

QIU, Wenzhi邱文治, Mao Dun xiao shuo de mei xue shi jie «茅盾小说的美学世界» *Monde esthétique des romans de Mao Dun*, Tianjin天津, Bai hua chu ban she百花出版社Maison d`édition de Baihua, 1991, pp.335.

Sima Changfeng司马长风, Xin wen xue cong tan «新文学丛谈» *A propos de la nouvelle littérature chinoise*, Xianggang 香港, Zhao ming chu ban she you xian gong si 昭明出版社有限公司Maison d`édition Zhaoming, 1975, pp.200.

SHEN, Congwen 沈从文, Bian cheng «边城» *Le Passeur de Chadong*, Nanchang 南昌 , Jiangxi ren min chu ban she 江西人民出版社Maison d`édition du peuple de Jiangxi ,1981, pp.114.

SONG, Yuejia 宋曰家, Ba Jin xiao shuo ren wu lun «巴金小说人物论» *Etudes sur les personnages des romans de Ba Jin*, Jinan济南 , shangdong chu ban she 山东出版社Maison d`édition de Shandong, 1992, pp.305.

SU, Tong苏童, Qi qie cheng qun «妻妾成群» *Epouses et concubines*, Taibei 台北, Yuan liu chu ban gong si, 1990, pp.230.

SUN, Zhongtian孙中田; Za, Guohua查国华, Mao Dun yan jiu zi liao «茅盾研究资料» *Recueils des études sur Mao Dun*, 3 vol. Beijing北京, Zhongguo she hui ke xue yuan chu ban she 中国社会科学院出版社Maison d`édition de L`Académie de sciences sociales, 1981.

TAN, Luofei谭洛非; Tan, Xingguo谭兴国, Ba Jin mei xue si xiang lun gao «巴金美学思想论稿» *Etudes sur les pensées esthétiques de Ba Jin* , Chengdu 成都, Sichuan da xue chu ban she四川大学出版社Maison d`édition de l`Université de Sichuan, 1991, pp.335.

TIAN, Benxiang田本相, Cao Yu zhuan «曹禺传» *Biographie de Cao Yu*, Beijing北京, Beijing shi yue chu ban she北京十月出版社Maison d'édition d'Octobre, 1986, pp.486.
TU, Guangqun 涂光中, Zhongguo wen tan xie zhen «中国文坛写真» *Les peintures du monde littéraires de la Chine*, Xiang Gang 香港, yue fu wen hua she 乐府文化社Maison d'édition de la culture de Yuefu, 1994, pp.419.

WANG, Furen (王富仁), Liang zhong xing shi de xian shi zhu yi---Lu Xun xiao shuo yu Mao Dun xiao shuo bi jiao yan jiu zhi yi« 两种形式的现实主义---鲁迅小说与茅盾小说比较研究之一 » « Deux formes des romans du réalisme---une étude comparative des romans de Lu Xun et de Mao Dun---les caractéristiques des romans de Mao Dun » , Xue shu zhi sheng «学术之声» *La voix académique*, Beijing 北京, Beijing shi fan da xue chu ban she 北京师范大学出版社, Les presses universitaires de l'Ecole normale supérieure de Beijing, 1988,pp.59-78.

WANG, Jialiang 王嘉良, Mao Dun xiao shuo lun «茅盾小说论» *Etudes sur les romans de Mao Dun*, Sanghai上海 , Shanhai wen yi chu ban she 上海文艺出版社Maison d'édition de l'art de Shanghai, 1989, pp.328.

WANG, Rumei 王汝梅et Zhang Yu张羽 , Zhongguo xiao shuo li lun shi «中国小说理论史» *Histoire des théories du roman chinois,* Hangzhou杭州, Zhe jiang gi ji chu ban she 浙江古籍出版社Maison d'edition des archives de Zhejiang, 2001, pp.222.

WANG, Xiaobo 王小波, Huang jin shi dai «黄金时代» *L'époque en or*, Beijing北京 , Hua Xia chu ban she 华夏出版社Maison d'édition de Huaxia, 1994, pp.414.
--- Bai yin shi dai «白银时代» *L'époque en argent*, Guangzhou 广州, Hua zheng chu ban she华声出版社Maison d'édition de Huasheng, 1997, pp.208.
--- Qing tong shi dai «青铜时代» *L'époque en bronze*, Guangzhou 广州, Hua zheng chu ban she华声出版社Maison d'édition de Huasheng, 1997, pp.625.

WANG, Yingguo汪应果, Ba Jin lun «巴金论» *Etudes sur Ba Jin,* Shanghai 上海, Shanghai wen yi chu ban she 上海文艺出版社, Maison d'édition d'arts de Shanghai, 1985, pp.340.

WEN, Rumin 温儒敏, Zhongguo xiandai wenxue pi ping shi «中国现代文学批评史» *Histoire des critiques littéraires de la littérature chinoise moderne,* Beijing 北京, Beijing da xue chu ban she北京大学出版社, Presses universitaires de l'Université de Beijing, 1993, pp.306.

WU, Shiyu 吴士余., Zhongguo xiao shuo si wei de wen hua ji zhi «中国小说思维的文化机制 » *Le système culturel des pensées du romans chinois*, Shanghai 上海, Hua dong shi fan da xue chu ban she 华东师范大学出版社Maison d'édition de l'Université normale de Huadong, 1990, pp.252.

--- Zhongguo xiao shuo mei xue lun gao «中国小说美学论稿 », *Essais sur l'esthethique du roman chinois*, Shanghai 上海, Shanghai san lian shu dian 上海三联书店Maison d`edition de Sanlian, 1991, pp.364.

XIAO, Hong 萧红, Hu lan he zhuan « 呼兰河传 » *L'Histoire du Rivière de Hulan* , Ha'erbin 哈尔滨, Heilongjiang ren min chu ban she黑龙江人民出版社Maison d`édition du peuple de Heilongjiang, 1980, pp.221.

XU, Kailei徐开垒, Ba Jin zhuan «巴金传» *Biographie de Ba Jin*, Shanghai上海, Shanghai wen yi chu ban she上海文艺出版社Maison d`édition de l'art de Shanghai, 1991, pp.364.

XU, Xiao徐晓, Ding Dong丁东 et Xu Youyu徐友渔, Yu Luoke, yi zuo yu hui yi «遇罗克：遗作与回忆» *Yu Luoke , dernières œuvres et souvenirs* , Beijing北京, Zhongguo wen lian chu ban gong si中国文联出版公司Maison d`édition de la Fédération des écrivains chinois, 1999, p.417

YANG, Yang, Zhuan ze shi qi de wen xue si xiang—Mao Dun zao qi si xiang yan jiu转折时期的文学思想---茅盾早期文学思想研究, *Les Pensées littéraires au tournant de l`histoire---études des pensées littéraires du jeune Mao Dun*, Shanghai 上海, hua dong shi fan da xue chu ban she华东师范大学出版社, Maison d`édition de l`Université normale de Huadong, 1996, pp.223.

YANG, Jianmin 杨健民, Lun *Mao Dun* zao qi wen xue si xiang «论矛盾早期文学思», *Etudes sur les premières pensées littéraires de Mao Dun* , Changsha 长沙, Hunan wen yi chu ban she 湖南文艺出版社, Maison d`édition de l'art de Hunan , 1987, pp.242.

YANG, Yi 杨义, Zhongguo xian dai xiao shuo shi «中国现代小说史», *L'histoire du roman chinois moderne*, vol. 2, Beijing 北京, ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社, Maison d'édition de la littérature du peuple, 1986, p.135.

YE, Lang 叶朗, Zhongguo xiao shuo mei xue «中国小说美学» *Esthétique du roman chinois*, Beijing 北京, Beijing da xue chu ban she 北京大学出版社, 1982, pp.303.

YUAN, Zhensheng 袁振声, Ba Jin xiao shuo yi shu lun « 巴金小说艺术论» *Etudes sur l`esthétique des romans de Ba Jin* , Tianjin天津 , Nankai da xue chu ban she 南开大学出版社Maison d`édition de l`Université de Nankai, 1987, pp.212.

ZHANG, Huizhu张慧珠, Ba Jin chuang zuo lun «巴金创作论» *A propos de la création de Ba Jin* , Chengdu 成都, ren min wen xue chu ban she 人民文学出版社Maison d`édition de littérature de peuple, 1983, pp.398.

ZHANG Lihui 张立惠 et Li Jin 李今, Ba Jin yan jiu zai guo wai «巴金研究在国外» *Etudes sur Ba Jin à l`étranger*, Changsha 长沙, Hunan wen yi chu ban she 湖南文艺出版社 Maison d`edition de l'art de Hunan, 1987, pp.617.

ZHANG, Zige 张紫葛, Xin xiang lei xie ji *Wu Bi* «心香泪血祭吴宓» *Hommage douloureux à la mémoire de Wu Bi*, Guangzhou 广州, Guangzhou chu ban she 广州出版社 Maison d`édition de Guangzhou, 1997, pp.458.

ZHAO, Fengxiang 赵凤翔, Bing Xin Zhuan «冰心传» *Biographie de Bing Xin*, Beijing 北京, Beijing shi yue chu ban she 北京十月出版社 Maison d`édition d'Octobre, pp.284.

ZHONGGUO Mao Dun yan jiu hui 中国茅盾研究会 L'Association d`études sur Mao Dun , éd., Mao Dun he ers hi shi ji «茅盾和二十世纪» *Mao Dun et le XXe siècle*, Beijing 北京, hua xia chu ban she 华夏出版社, Maison d`édition de Huaxia, 1997, pp.540.

ZHONGGUO she hui ke xue yuan wen xue yan jiu suo wen xue ping lun bian ji bu 中国社会科学院文学研究所«文学评论»编辑部 Département de la rédaction de la *Critique littéraire* de l'Institut des recherches littéraires de l'Académie des sciences sociales de la Chine, éd., Wen xue ping lun 文学评论 *Critique littéraire*, Beijing 北京, Zhongguo she hui ke xue chu ban she 中国社会科学院出版社 Maison d'édition l'Académie des sciences sociales de la Chine, 1959-2002.

Annexe: Résumés des trois romans chinois:

1) ***L'arc-en-ciel***, écrit en 1928 par Mao Dun (1896-1981), montre par le biais de la description psychologique la quête d'un idéal de vie d'une jeune femme chinoise entre le 4 mai 1919 et le 30 mai 1925, époque troublée qui marque une profonde transformation spirituelle des intellectuels chinois. Etudiante à l'école secondaire, Mei, héroïne du roman, témoigne à titre de spectatrice de ces changements qui lui causent un dilemme spirituel. Sous la plume de Mao Dun, Mei combat pour conquérir son milieu, en tentant de se libérer des chaînes de la tradition chinoise et de poursuivre son idéal personnel. Très jeune, elle est forcée à se marier avec son cousin Liu Yuchun sur l'ordre de son père pour des raisons d'argent. Liu, un épicier, cherche à faire plaisir à Mei, ce qui ne peut que l'aliéner davantage physiquement et spirituellement. Ce faisant, Mei quitte son mari pour aller retrouver son amant Wei Yu dans la ville de Luzhou, où il est en service militaire. Elle quitte ainsi Chengdu, espace reculé et énigmatique qui représente la tradition millénaire chinoise réprimant l'individualisme. A Luzhou, Mei enseigne dans une école normale et elle continue à chercher son idéal personnel. Cependant, peu à peu, elle découvre que ses collègues prétendant embrasser les nouvelles pensées mènent des intrigues contre elle. Dégoûtée de cette vie d'enseignement, Mei travaille comme préceptrice chez un général républicain qui prétend favoriser une réforme sociale, mais qui entretient en fait des concubines chez lui. Pour se débarrasser de ce militaire hypocrite, Mei part pour Shanghai, la ville la plus moderne de la Chine qui constitue un point de convergence des nouvelles pensées, afin de continuer à poursuivre son idéal. Elle y rencontre plusieurs de ses anciens amis qui deviennent des membres du Parti communiste et luttent pour une cause commune. Parmi ces collectivistes, Mei se sent tout

à fait angoissée par son individualisme, qui ne lui apporte pas de bonheur pendant des années. Plus particulièrement, elle se sent extrêmement mal à l'aise et inférieure devant la présence de Liang Gangfu, un dirigeant communiste parmi les ouvriers de l'usine. Pour la première fois de sa vie, Mei rencontre un homme qui est apparemment indifférent à ses charmes féminins. Le dévouement complet de Liang à sa cause politique soulève l'admiration de Mei envers ce jeune homme. A un certain moment, Mei hésite à se consacrer au communisme. Cependant, sa participation au Mouvement du 30 mai 1925 la transforme en une nouvelle personne et la fin du roman laisse entendre qu'elle trouve enfin sa doctrine idéale. Le nom du roman *L'arc-en-ciel* est en fait un symbole qui exprime un espoir comme le soleil après l' orage et Mei est symboliquement un personnage arc-en-ciel qui apporte l'espoir dans l'imaginaire de Mao Dun. A partir de l'histoire personnelle de Mei qui se situe au cœur de grands événements sociaux et politiques entre le 4 mai 1919 et le 30 mai 1925 dans l'histoire moderne chinoise, Mao Dun montre la révolution dans laquelle la Chine s'engouffre.

2) Le récit de ***Minuit***, écrit en 1930 par Mao Dun et publié en 1933, se déroule sur toile de fond des vicissitudes des guerres entre les militaires féodaux et républicains et du conflit entre le parti national et le parti communiste. Le récit décrit l'industrie nationale chinoise qui souffre de récession à cause de la concurrence de l'Occident et de ses guerres dévastatrices. Ce roman représente le marché boursier qui s'engouffre dans de folles spéculations. Wou Souen-fou, héros de ce roman, est un industriel puissant qui fait confiance au capitalisme national chinois. Son usine de soie se modernise et ses investissements dans son pays natal lui rapportent bien. Cependant, une rébellion

communiste dans son pays natal détruit son idéal de l'industrie et son usine de soie à Shanghai est mise dans un mauvais état à cause de la récession économique et de la grève des ouvrières. Cependant, Wou est loin d'être pessimiste: les faillites des petites usines lui donnent une rare occasion de les annexer à un prix beaucoup moins coûteux et de consolider ainsi son empire de la soie. Pourtant, faute d'argent pour faire fonctionner ces usines, Wou s'endette jusqu'au cou. Pour rembourser ses dettes, il plonge dans des spéculations boursières. Ses aventures initiales sont couronnées de succès. Cependant, la grève des ouvrières de ses usines de soie organisée par le parti communiste lui cause d'autres ennuis. De plus, Tchao Po-tao, un financier comprador appuyé par les capitaux américains, le force à spéculer en bourse. A titre de capitaliste nationaliste, il n'a pas l'appui des capitaux étrangers. Wou n'est pas l'adversaire de Tchao. Pourtant, après que Tchao manifeste son intension d'intégrer les usines de Wou dans sa compagnie par une liquidation de ses intérêts, Wou décide de défier la suprématie de Tchao sur le marché boursier. Dans la lutte finale, Wou investit toutes ses ressources pour vendre les valeurs à court terme contre son adversaire Tchao. Wou pourrait gagner cette spéculation si Tou Tchou-tchai, son partenaire et beau-frère ne le trahissait pas par ses investissements dans les aventures spéculatives de Tchao. Cette défaite cause la faillite de Wou. A la fin du roman, il part en vacances. *Minuit* met en scène plus de 70 personnages reliés dans des intrigues multiples comme la rébellion communiste dans la campagne, l'impuissance du gouvernement du Parti nationaliste, la grève des ouvrières et les complots répétés de Wou pour l'écraser, les parodies des jeunes du grand monde, l'agonie des générations féodales et la cruauté des capitalistes compradors. Mais Wou est sans aucun doute le personnage central, cruel envers les ouvrières et victimisé par la concurrence des financiers

comprador, il représente la tragédie du capitalisme national et une force politique contre la classe ouvrière.

3) ***Famille***, écrit en 1931 par Ba Jin (1904---), est centré sur la décadence d'une famille riche de Chengdu de 1921 à 1923 et sur un conflit entre les vieux et les jeunes membres de cette famille. Le chef de cette famille est le grand-père ou le Maître Gao. Veuf, il vit avec sa concubine, maîtresse Chen. Il a trois fils et un grand nombre de petits-fils---y compris Eveil de l'Intelligence, Eveil du Nouveau et Eveil du Peuple, qui sont les fils de son fils aîné. Maître Gao est un tyran et un despote dans sa famille. Traditionaliste, il croit qu'il a le droit, sanctionné par la tradition, d'imposer sa volonté aux autres. De cette façon, ses fils et lui causent de grandes souffrances spirituelles et physiques aux jeunes membres de cette famille et certains d'entre eux en meurent. La jeune génération de cette famille représentée par les trois frères Gao adopte des attitudes différentes envers l'autorité dictature et la cruauté de leur grand-père. Eveil du Nouveau montre une tolérance qui lui cause d'énormes souffrances; Eveil du Peuple montre une sorte de rébellion contre son grand-père qui lui impose un mariage à l'encontre de sa volonté, mais son action contre sa famille est beaucoup moins féroce que celle de son frère cadet, Eveil de l'Intelligence. Celui-ci, identifié fortement au jeune Ba Jin, trahit sa famille. Il participe aux activités politiques des étudiants, il écrit des articles pour dénoncer le système féodal, il tombe amoureux d'une servante au mépris de la stricte interdiction familiale et il quitte finalement sa famille pour chercher son indépendance. *Famille* est une oeuvre qui vise à retracer la transformation de la famille chinoise moderne, pendant une période de transition sociale en Chine durant laquelle les valeurs

féodales et occidentales entrent férocement en conflit. Ce roman représente fidèlement la réalité sociale chinoise par les transformations d'une riche famille bourgeoise, à travers une multitude de thèmes comme l'amour désespéré entre les jeunes, le statut inférieur des femmes, le concubinage, l'animosité entre les parents et les jeunes, le traitement inhumain des jeunes, etc. Tous ces thèmes se nouent dans un sentimentalisme tragique pour refléter l'inhumanité du système féodal chinois. Ba Jin attaque ce système par les discours et les actions rebelles des jeunes et en montre la cruauté à travers les victimes de cette famille afin de faire appel à une réforme sociale. Peu de lecteurs chinois ne sont pas émus par la ferveur intense de la morale et l'enthousiasme de l'humanisme des victimes qui ont été tyrannisées par l'institution culturelle de la famille chinoise. Dans ce roman, la guerre entre le bon et le mauvais se situe au niveau de la vie quotidienne, au lieu de celui d'une morale abstraite.