

ZHANG Guochuan

Chéri et Rose rouge et rose blanche

— Amour triangulaire sous la plume de Colette,
sous le pinceau de Zhang Ailing

Mémoire de Master 2 Lettres
Sous la direction de Carole Auroy

Université d'Angers, UFR Lettres, Juin 2013

ZHANG Guochuan

Chéri et Rose rouge et rose blanche

— Amour triangulaire sous la plume de Colette,
sous le pinceau de Zhang Ailing

Mémoire de Master 2 Lettres
Sous la direction de Carole Auroy

Table des matières

AVERTISSEMENT.....	2
INTRODUCTION.....	3
CHAPITRE I - POÉTESSE ET PEINTRE.....	6
1.1 GRISERIE PHONÉTIQUE DE COLETTE.....	6
1.1.1 <i>Allitération.....</i>	7
1.1.2 <i>Euphonie.....</i>	15
1.2 FESTIN DE COULEURS DE ZHANG AILING.....	20
1.2.1 <i>Touches multicolores sur une toile de fond sombre.....</i>	20
1.2.2 <i>Synesthésie sur les couleurs</i>	25
CHAPITRE II – NATURE SOUS LA PLUME, SOUS LE PINCEAU.....	35
2.1 NATURE INTACTE DE COLETTE.....	35
2.1.1 <i>Arabesque.....</i>	35
2.2.2 <i>Flore et Faune.....</i>	41
2.2 NATURE RETOUCHÉE DE ZHANG AILING.....	47
2.2.1 <i>Nature symbolique</i>	47
2.2.2 <i>Nature métamorphosée</i>	54
CHAPITRE III – MONDE ARTISTIQUE MÉTAPHORIQUE.....	58
3.1 LA NAISSANCE DU JOUR DE COLETTE.....	58
3.1.1 <i>Métaphore de l'aube</i>	58
3.1.2 <i>Féministe ?.....</i>	64
3,2 LE NIHILISME DE ZHANG AILING.....	69
3.2.1 <i>Métaphore du miroir.....</i>	69
3.2.2 <i>Double Démythification.....</i>	74
CONCLUSION.....	80
BIBLIOGRAPHIE.....	82
REMERCIEMENTS.....	87

AVERTISSEMENT

Par convention, nous mettrons entre parenthèses, pour titres et notions importantes, le nom chinois en caractères simplifiés lorsqu'il s'agit d'idéogrammes.

Comme c'est l'usage, nous adoptons pour les noms chinois la transcription *pinyin*, sauf pour quelques noms de villes (Taipei, Pékin) ou d'objets devenus usuels et sauf le cas où l'on respecte en citation les publications françaises qui ont adopté d'autres systèmes de translittération.

Toutes les œuvres de Zhang Ailing ne sont pas traduites en langue française ; pour les citations tirées des œuvres de Zhang Ailing qui ne sont pas encore traduites en français, l'auteur du mémoire se permet de les traduire selon *Œuvres Complètes de Zhang Ailing* (Beijing, éd. Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009) en version électronique. Faute de pagination de la version électronique, nous regrettons de ne pas pouvoir référencer la page du texte cité dans l'appel de note qui accompagne la citation concernée.

INTRODUCTION

Dans la littérature du XX^e siècle, siècle des crises, historiques, politiques, artistiques, deux écrivaines — Colette et Zhang Ailing — arrivent à se démarquer de leurs contemporains grâce aux sujets qu'elles abordent et à leur style épuré et minutieux. Elles se tiennent en dehors du courant principal qui est la littérature engagée et dépeignent méticuleusement les histoires de la vie quotidienne.

Parmi leurs œuvres, deux romans d'amour attirent notre attention : *Chéri* et *Rose rouge et rose blanche*, dont les deux intrigues pourraient être résumées par un passage de Zhang Ailing :

Tout homme, probablement, a pu connaître de telles femmes, au moins deux. S'il a épousé la rose rouge, le rouge, à la longue, est devenu celui d'une trace de moustique écrasé sur un mur; et la rose blanche est toujours « la clarté de la lune au devant du lit ». S'il a épousé la rose blanche, le blanc est devenu celui d'un grain de riz collé aux vêtements, mais le rouge est resté celui d'un grain de beauté écarlate au creux d'un décolleté.¹

Chéri (1920) est considéré par Colette comme « le meilleur de mon travail d'écrivain. »² L'histoire s'implante dans un milieu mondain de la Belle Époque. Léa de Lonval, une courtisane de près de cinquante ans, est la maîtresse de Fred Peloux, surnommé Chéri, qui n'a pas encore vingt ans. Cette relation passionnée et harmonieuse de « nourrice-nourrisson » prendra sa fin six ans plus tard avec le mariage de Chéri. En 1926, Colette a donné une suite à ce roman : *La Fin de Chéri*. De retour de la guerre, Chéri, mélancolique et désœuvré, retourne voir Léa qu'il a perdue de vue depuis des années. Cependant, à la place de la femme mûre coquette et orgueilleuse, il trouve une vieille femme obèse et asexuée. Il part en étant conscient que son monde d'autrefois a disparu à jamais. Il fait le choix de se suicider.

Rose rouge et rose blanche (1944) nous introduit dans un tournant de l'époque où coexistent les restes féodaux et les nouveautés occidentales. Tong Zhenbao, le

¹ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, Bleu de Chine, Paris, 2001. p. 7.

² Colette, *Romans, récits, souvenirs*, éd. Françoise Burgaud, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1989, III, p. 652.

héros, est marqué par son trouble dissociatif de l'identité. En tant qu'ancien étudiant en Occident, il aspire à la liberté de la passion et lie une relation adultère avec la rose rouge, femme de son ami. Cependant, il est obligé d'interpréter un « homme idéal », conformément aux conventions sociales. Il abandonne la rose rouge pour épouser la rose blanche, mais « malgré lui, il ne pouvait s'empêcher de regretter »³. À la fin, il a choisi de se soumettre à la société :

*Le lendemain, à son lever, Zhenbao repartit de zéro. Il était redevenu un homme bon.*⁴

Chez ces deux auteures de différentes nationalités, influencées par de différentes cultures, caractérisées par de différentes expériences personnelles, il est surprenant de remarquer, dans les deux romans, ce croisement inattendu : l'intrigue se ressemble à tel point que les deux titres combinés nous présenteront l'histoire des deux romans — amour triangulaire entre un *Chéri*, une *Rose rouge* et une *Rose blanche*. Par ailleurs, leurs écritures sont pareillement fines : leurs langages sont lyriques et l'intérieur de leurs personnages est soigneusement présenté ; les deux histoires sont imprégnées d'une certaine nostalgie et désespoir et nous attirent d'une beauté infiniment touchante.

Cependant, en les lisant, on remarque une différence importante : chez Colette, la tonalité musicale des mots nous caresse, comme si nous assistions à un chant de troubairitz, alors que Zhang Ailing, avec son festin de couleurs, nous introduit dans un tableau magnifique mais sombre. Colette est une poétesse : elle chante la nature et la beauté, elle nous raconte une histoire d'amour pleine de musicalité. Zhang Ailing est une peintre : sous son pinceau, l'amour, comme la vie, ressemble à « une robe éblouissante, couverte de poux ».

Nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander : comment cet amour triangulaire sera interprété différemment sous la plume d'une poétesse et sous le pinceau d'une peintre ?

Notre analyse, ayant pour but de régler cette problématique, commencera dans

³ *Ibid.* p. 16.

⁴ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit. p. 77.

une distinction de l'identité de ces deux écrivaines. Chez Colette la poétesse, les mots ressemblent aux notes de musique et son roman à une chanson de troubadour. En même temps, la peintre Zhang Ailing a une façon particulière de faire danser les couleurs, ardentes et sombres, sur sa toile. Dans une deuxième partie, les images chez les deux auteurs seront examinées. La nature prendra-elle de différentes apparences sous la plume de Colette ou sous le pinceau de Zhang Ailing ? Dans une dernière partie, la différence de teinte de leurs mondes artistiques sera appréciée. Que symbolise la métaphore de l'aube de Colette ? Et celle du miroir de Zhang Ailing ? Les deux auteures qui peignent si magnifiquement la vie, l'amour et la souffrance des femmes sont-elles féministes ?

CHAPITRE I - POÉTESSE ET PEINTRE

1.1 GRISERIE PHONÉTIQUE DE COLETTE

*Colette écrit une musique, celle, littéraire, que lui inspire l'audition d'un concert. On y trouve tout son bestiaire à elle, ses ciels, ses images, ses fantaisies, ses visions de paysages.*⁵

Le travail d'écrivain de Colette est accompagné du métier de musicien, comme en témoigne *Chéri*. Colette, se voulant musicienne, appelle *Chéri* « une œuvre symphonique » et regrette de ne pas être compositeur.

La musique et la littérature étaient, à l'origine, intimement confondues. De l'épopée homérique chantée par des aèdes, à la chanson de geste et aux troubadours, en passant par la poésie lyrique de Pindare, cette conjonction entre les deux arts n'a jamais cessé. Cette tradition persiste chez Colette, dont les œuvres nous étonnent par le rythme, par la poétique, par la combinaison des sons euphoniques. C'est ainsi qu'en lisant *Chéri*, on a parfois l'impression d'apprécier une élégie, parfois l'impression de tomber sur une chanson joyeuse. Colette elle-même a affirmé l'union de ces deux arts dans *Mes apprentissages* :

*Le dessin musical et la phrase naissent du même couple évasif et immortel : la note, le rythme. Écrire, au lieu de composer, c'est connaître la même recherche...*⁶

Dans ce chapitre, nous essayerons d'analyser la musicalité dans *Chéri*. La musicalité désigne les caractères musicaux : euphonique, poétique et chantant. *Chéri* est un roman qui est destiné non seulement à être lu avec des yeux, mais aussi à être lu à haute voix afin d'apprécier les notes euphoniques et le rythme musical. Les mots

⁵ Hermann Hofer, « Colette critique musicale », dans *Colette, nouvelles approches critiques, actes du colloque de Sarrebruck*, Paris, LIBRAIRIE A. G. NIZET, 1986. p. 97.

⁶ Colette, *Mes apprentissages*, Pl. III, p. 1047. (nota : Pl. est l'abréviation de la collection « Bibliothèque de la Pléiade », 4 Tomes, Gallimard, Paris, 1984, 1986, 1991, 2001. *Idem* ci-après.)

et les phrases illustrent parfaitement la fonction poétique de Jakobson — « la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte »⁷. Ici, cette musicalité des mots dans *Chéri* sera analysée à travers deux procédés de la fonction poétique selon Jakobson : l'allitération et l'euphonie.

1.1.1 Allitération

Selon le TLF, l'allitération est définie comme la « répétition exacte ou approximative d'un ou de plusieurs phonèmes (surtout consonantiques) à l'initiale des syllabes d'un même mot, au commencement ou à l'intérieur de mots voisins dans une même phrase ».

Cependant, on doit ajouter à cette définition que l'allitération, au lieu d'être une simple répétition de phonèmes, a pour fonction de doubler ce que le mot noyau représente, sur le plan phonique mais aussi sur le plan sémantique. Citons une allitération de Colette dans *La Chambre éclairée* :

*Ma dépouille : j'appelle ainsi ce corps privé soudain de ce qui le tordait si passionnément sur un lit moite, ce corps si expressif dans sa souffrance, si révolté, qui luttait contre son mal, inconscient et vigoureux comme un serpent coupé !*⁸

Dans ce passage, le mot noyau est facile à repérer : « serpent » qui se situe à la fin de la phrase. On suppose que cette répétition constante du son « s » a une fonction d'harmonie imitative : le sifflement du serpent. Aussi, sémantiquement, les mots qui contiennent le son « s » tels que « ce corps si expressif dans sa souffrance » fonctionnent comme des mots « satellites » qui complètent ce que le mot clé « serpent » représente.

Dans *Chéri*, les allitérations ne manquent pas. Observons en premier lieu un exemple typique :

⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique général*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963. p. 218.

⁸ Colette, *La Chambre éclairée*, Pl. II, p. 955.

*Vingt années, un passé fait de ternes soirées semblables, le manque de relations, cette défiance aussi, et cette veulerie qui isolent vers la fin de leur vie les femmes qui n'ont aimé que d'amour; tenaient l'une devant l'autre, encore un soir, en attendant un autre soir, ces deux femmes, l'une à l'autre suspectes. Elles regardaient toutes deux Chéri taciturne...*⁹

Voici ce que nous appelons une « allitération globale ». Selon Michel Gauthier, l'allitération globale « manifeste plutôt le mécanisme psychique général ». Selon lui, un écrivain, « pour des raisons affectives, culturelles, personnelles », « éprouve le besoin de concrétiser, de projeter sur l'ensemble du mot (et de ses phonèmes) toute la sensibilité que le sens de celui-ci éveille en son souvenir : ce sens ne lui suffit pas, il lui faut matérialiser son rêve, comme un pèlerin achète une médaille qu'il rapporte de son pèlerinage. »¹⁰ Ainsi suppose-t-on que, parfois, l'allitération d'un phonème particulier, pour un auteur, pourrait avoir des sens identiques dans ses différents écrits, ce dont témoignent les analyses suivantes.

En lisant cette phrase, on remarque une répétition monotone des mots et des phonèmes tels que le phonème « *f/v* » et « *s/z* », le groupe consonantique « *t-r* » du lexème central « *terne* », les mots et les locutions tels que *aimé* et *amour*, *l'une devant l'autre* et *l'une à l'autre*, *encore un soir* et *en attendant un autre soir*...

La répétition du phonème « *f/v* » apparaît d'une façon répétée dans l'œuvre de Colette. On pourrait supposer qu'ici, la répétition du « *f/v* » renvoie à la monotonie, à la fièvre, à la colère. L'ennui éternel de ces vingt années avec toutes les soirées ternes et semblables fait écho aux ronflements monotones des trains, comme Colette l'a évoqué dans *Claudine à l'école* : « Le train souffle, siffle ». Cependant, sous cette monotonie ennuyeuse se cachent une fièvre et une colère clandestines : ces deux femmes, qui vivent en apparence dans une paix bilatérale, se suspectent et même se détestent. Ces phonèmes « *f/v* » qui ont une signification liée à la fièvre chez Colette sont mis en valeur dans *Les Vrilles de la Vigne* : « La fièvre va son train, qui n'est pas ennuyeux. Elle souffle de grands vvvou autour de moi, avec une profusion de v ; elle

⁹ Colette, *Chéri*, Pl. II, p. 734.

¹⁰ Michel Gauthier, *La Poétique de Colette*, Paris, Éditions Klincksieck, 1989. p. 26.

semble avoir emprunté tous les v détenus par des mots largement aérés comme vent, vortex, vol...¹¹». Ou bien comme l'auteur l'écrit dans *L'Étoile Vesper* : « Philippe Berthelot, le Seigneur Chat, griffe à petits traits le papier, égratigne la « bêtise » de Renan, et signe de l'empreinte, dessinée, d'une patte féminine... « Un petit coup de langue râpeuse, un ronronnement en se retournant sur le cuir du siège administratif. Ph. » *Jusqu'à ce « Ph » qui, lui aussi, parle chat...*¹² ». Ici, la consonne « f/v » se trouve chargé de porter l'évocation du souffle d'un chat en colère.

En ce qui concerne le phonème « s/z », on peut supposer que le réemploi de ces consonnes indique le sifflement menaçant du serpent, comme Colette l'a mentionné dans *La Vagabonde* en évoquant le « serpent qui se délivre de sa peau morte » ou le « sifflet d'un train de Ceinture »¹³ qui donne mal à la tête.

Ces deux répétitions de phonèmes renforcent le mot qui sert de détonateur ou de noyau : TERNE. En plus, on constate une répétition des consonnes de ce mot, isolées ou groupées : t-r. Laissons à part la répétition nombreuse du son « t/d », on remarque celle des deux sons groupés :

...ternes soirées...tenaient l'une devant l'autre...en attendant un autre soir...Chéri taciturne...

T N T N N D T N T D T N T T N

Cette répétition confirme les paroles de Becq de Fouquières :

*On peut souvent constater que le mot générateur de l'idée devient, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l'accompagnent à une sorte de vassalité tonique.*¹⁴

Qui plus est, la répétition des mots dans des syntagmes telles que « qui n'ont aimé que d'amour », « tenaient l'une devant l'autre...ces deux femmes, l'une à l'autre suspectes » ou encore « encore un soir, en attendant un autre soir », ajoute d'autres éléments « ternes ».

¹¹ Colette, « Fièvre », dans *Journal à rebours*, Pl. IV, p.138.

¹² Colette, *L'Étoile Vesper*, Lausanne, édition Guilde du livre, 1955. p. 184.

¹³ Colette, *Chéri*, éd. cit. P.756.

¹⁴ Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*. Paris, G. Charpentier, 1879. p.220.

Cependant, même pour un écrivain, la même consonne pourrait avoir des valeurs complètement opposées dans ses différentes œuvres, d'une même époque ou à plusieurs années d'intervalle. Michel Gauthier, dans *La Poïétique de Colette*, a remarqué que le phonème « f/v » pourrait, dans de différents textes de Colette, porter les valeurs opposées de chaleur et de froid :

*...les mots feu, fin, flammes, riaient à son imagination avec leurs f qui soufflaient l'incendie et sa fumée.*¹⁵

*...il fait froid. Ces deux f, vous les lisez dans la double bouffée d'haleine qui sort des bouches. Ce sont deux mots qui se voient de loin. Fait Froid.*¹⁶

On constate que ces deux valeurs trouvent toutes leur place dans *Chéri*, citons l'exemple de « ...il [*Chéri*] frissonna de froid... »¹⁷, situé au moment où celui-ci restait toute une nuit devant la fenêtre de Léa. Cependant, ce phonème « f/v » qui apparaît si souvent en groupe chez notre magicienne de mots, porte deux valeurs typiques et particulières dans *Chéri*, plus proches de la valeur de froid de Michel Gauthier : la vieillesse et la tristesse.

En décrivant le groupe de vieilles femmes centrées autour de Madame Peloux ou celui des « vieilles filles flatteuses »¹⁸ dans le midi, auquel Léa refuse de s'intégrer, Colette utilise, consciemment ou inconsciemment, un groupement de sons « f/v ». Citons comme l'exemple la description de la baronne de la Berche :

*...un grand visage que la vieillesse virilisait à faire peur. Elle n'était que poils dans les oreilles, buissons dans le nez et sur la lèvre, **ph**alanges velues...*¹⁹

Ce réemploi de « f/v » fonctionne comme un renvoi constant au mot noyau « vieillissement », qui tient un rôle important dans ce roman.

À part le « f/v », on remarque aussi un réemploi de sons dans *Chéri* : le « s/z ». À travers ce nom intime que Léa donne à son nourrisson, on constate déjà un présage de

¹⁵ Colette, *Duo*, Lausanne, édition Guilde du livre, 1955. p.132.

¹⁶ Colette, *Paris de ma fenêtre*, Pl, IV, p. 598.

¹⁷ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.787.

¹⁸ *Ibid.* p.792.

¹⁹ *Ibid.* p.755.

l'allitération avec « s/z » — chez Colette, l'affectivité accordée aux noms n'est pas rare. La répétition des sons « s/ch » en parlant de **Chéri** — « ...ces cils surtout, ces cils qu'il a...les cils de **Chéri**, lustréset... »²⁰ — nous rappelle « l'iris de Rézi » dans *Claudine en ménage*. En décrivant le parfum de cette femme, Colette unit dans une même locution ce parfum et le rappel de son nom: « l'iris de Rézi ²¹ » ou « cette Rézi irisée²² ». Ou encore plus explicitement : « Et je réziste, ô le triste jeu de syllabe... ²³ » Ici, Colette joue sur l'orthographe du mot pour retracer le nom Rézi. Selon Michel Gauthier, on pourrait apprécier cette évocation constante de noms « grâce au rayonnement des phonèmes qui composent ce mot, en certains endroits du texte, par l'écho que produit leur présence dans les termes environnants. ²⁴ »

Dans le roman, ce phonème « s/z » est consacré abondamment à décrire la relation nourrice-nourrisson. Pourtant, il n'exprime pas une seule valeur dans ce roman. Dans les premières pages, ce son simule le murmure, la « voix caressante²⁵ » des amoureux, exprime la tendresse, la douceur et la condescendance voluptueuse de Léa envers Chéri, ce qui est déjà évident dès les premières paroles prononcées par Léa :

*Laisse ça, **Chéri**, tu as assez joué avec ce collier.*²⁶

En parlant avec Chéri, Léa prend toujours cette « voix douce et basse »²⁷. Chéri, aux yeux de Léa, est imprégné d'une tendresse extrême :

*Elle se recoucha sur le dos et constata que Chéri avait jeté, la veille, ses chaussettes sur la cheminée, son petit caleçon sur le bonheur-du-jour, sa cravate au cou d'un buste de Léa. Elle sourit malgré elle à ce **chaud désordre masculin**...*²⁸

Avec le passage du retour en arrière retraçant la naissance de l'amour entre Léa et

²⁰ *Ibid.* p.787.

²¹ Colette, *Claudine en ménage*, Pl. I, 491.

²² *Ibid.* p.443.

²³ *Ibid.* p.465.

²⁴ Michel Gauthier, *La Poétique de Colette*, éd. cit. p. 30.

²⁵ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.724.

²⁶ *Ibid.* p.719.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.* p.721.

Chéri, cette répétition des sons « s/z » qui illustre la douceur et la tendresse ne manque point :

Il disait ces choses basses d'une voix assoupie, dont Léa écoutait le son plein et doux et recevait le souffle tiède sur son oreille.²⁹

Cependant, après le mariage de Chéri, on a l'impression que cette tendresse exprimée par l'allitération du son « s/z » se transforme en une tristesse et une douleur sans remède. Dans le passage où Léa quitte le groupe de vieilles femmes pour descendre dans le jardin, elle pense à Chéri :

Elle cueillit une rose...qui s'effeuilla...écouta...le sifflet d'un train de Ceinture... elle ferma les yeux, laissant le soleil lui chauffer les épaules. Quand elle rouvrit les yeux...avec la certitude qu'elle allait voir Chéri debout sur le seuil...³⁰

Observons cette petite phrase :

...laissant le soleil lui chauffer les épaules...

l s l s l l ch l z l (ABABA AB'AB''A)
è e o è o é é é o

Cette succession alternée de deux phonèmes³¹, soit l'« oscillation », pour reprendre les mots de Michel Gauthier³², se présente sous le modèle de « ABABA AB'AB''A ». Le phonème « s », comme l'on a mentionné plus haut, nous fait penser aux chuchotements, aux murmures des amants, à la tendresse accordée par Léa à son Chéri. La répétition du son « l » créerait une certaine impression de douceur et de tristesse. Cette oscillation régulière de « ABABA » nous rappelle les rimes croisées dans les poèmes, ce qui ajoute à la musicalité de ce passage. Cette perception euphonique nous introduit dans les pensées de Léa, où la tendresse est embrassée par

²⁹ *Ibid.* p.736.

³⁰ *Ibid.* p.756.

³¹ Ici, on considère le « s », le « z » et le « ch » dans le même groupe du phonème « s ».

³² Michel Gauthier, *La Poétique de Colette*, éd. cit. p.40

la tristesse.

Analysons ensuite ces quelques mots :

...cueillit...s'effeuilla...seuil...

œj œj œj

Dans ces quelques lignes, cette triple répétition du son « œj » nous rappelle le mot « œil » dont la forme plurielle apparaît deux fois dans ce petit passage. Quand Léa ferma les yeux, son cœur était rempli de tendresse en évoquant le souvenir de Chéri ; quand elle rouvrit les yeux, elle croyait qu'elle allait voir Chéri juste devant elle. Le proverbe « loin des yeux, loin du cœur » est ici malheureusement contredit : Chéri s'éloigne de Léa. Cependant, Chéri est toujours présent, dans les yeux de Léa, dans le cœur de Léa. De plus, cette importance attachée à l' « œil » ou aux « yeux » pourrait évoquer aux lecteurs une locution française : *Tu es la prune de mes yeux*. Cette locution décrit parfaitement cette relation « nourrice-nourrisson », cet attachement de Léa à Chéri, cet amour unique qui est le « plus honorable sur la terre »³³ : « Des nourrissons méchants, j'en ai eu de plus drôles que Chéri. De plus aimables aussi et de plus intelligents. Mais tout de même, je n'en ai pas eu comme celui-là. »³⁴

Dans les pages suivantes, cette tendresse teintée de tristesse se transforme complètement en une douleur saisissante :

*Elle [Léa] se sentait circonspecte, pleine de défiance contre un ennemi qu'elle ne connaissait pas : la douleur.*³⁵

Cette différence des valeurs portées par un même groupe de sons pourrait aussi être remarquée dans le réemploi de « m » qui, parfois, contribue à construire cette vie heureuse mais éphémère comme un rêve entre les deux amoureux :

³³ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.804.

³⁴ *Ibid.* p.739.

³⁵ *Ibid.* p.761.

Il se tenait devant un miroir long, appliqué au mur entre les deux fenêtres, et contemplait son image de très beau et de très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle.³⁶

Ici, cette allitération centrée sur le mot noyau « miroir » nous introduit dans un jardin d'Éden où tout est flou et léger comme une plume, où la vie est comme un rêve éphémère. Cela correspond aux sens figurés du « miroir » dans la culture occidentale : un accès à un lieu imaginaire, comme le miroir dans *Orphée* de Jean Cocteau. Une fois qu'on a lu la fin tragique, cette période heureuse nous apparaît comme un lieu imaginaire, mais inaccessible à jamais. Cet extrait se situe au tout début du roman, où les deux amoureux vivent heureux, dans l'ignorance de cette séparation douloureuse qui arrivera bientôt et qui détruira tout leur bonheur de ce moment.

Ce même phonème « m » pourrait en même temps fonctionner comme l'imitation du murmure tendre de Léa envers Chéri :

« Elle [Léa] murmura, comme on calme une bête.³⁷ »

my my

my

Chéri, revenant de sa lune de miel, ne se sent cependant plus heureux, fuit la maison et sa nouvelle épouse. Il aspire à la tendresse de sa *Nounoune*. Le vide de bonheur et de tendresse se termine avec le retour de Léa. Chéri remonte l'avenue Bugeaud à la façon d'un maniaque, entend le cri du concierge :

Sur les 9 heures, demain matin, je monterai la grande malle noire avec Marcel, Madame !³⁸

Est-ce que cette répétition des sons « m », qui représentait toujours la tendresse de Léa et qui annonce maintenant à Chéri las et désespéré le retour de celle qu'il aime, de la tendresse à laquelle il s'est habitué, est une pure coïncidence ? On ne peut pas percevoir les pensées de Colette, mais avec cette allitération de « m », on ressent

³⁶ *Ibid.* p.719.

³⁷ *Ibid.* p.720.

³⁸ *Ibid.* p.786.

avec Chéri le retour de son bonheur perdu et la fin de sa longue errance solitaire.

Au contraire, le « m » pourrait aussi fonctionner comme l'illustration de la méchanceté enfantine de Chéri — son caractère égoïste et ingrat :

*La mienne, dit Chéri avec une importance bouffonne. MA corbeille de MES bijoux de MON mariage...*³⁹

*En attendant, je veux mon épingle et mes bottines*⁴⁰

*On me bourre, on me refuse tout, on me cache mes affaires, on me...*⁴¹

Dans les paroles de Chéri, on remarque souvent une répétition des pronoms possessifs ou des adjectifs possessifs. Cette mise en relief du moi exprime l'égoïsme, l'égoïsme et l'ingratitude de Chéri le *nourrisson*.

1.1.2 Euphonie

Autour de ces allitérations qu'on a analysées se répandent de nombreuses « agréables et harmonieuses combinaisons de sons », définies par TLF comme l'« euphonie ». Cette partie sera consacrée à la musicalité euphonique des mots de Colette. Pour commencer, revenons à notre premier exemple de l'allitération globale : on constate que la répétition des sons et des mots contribue à former une atmosphère « terne ». On remarque, dans *Chéri*, une réapparition de ce trait terne qui est marquée par un sentiment d'errance et de tristesse. Au moment où Chéri était absent avec sa nouvelle épouse, Léa, parmi le groupe de vieilles femmes, fut soudain prise d'angoisse et d'anxiété :

*Elle erra d'image en image, de souvenir en souvenir, cherchant à s'écarter de la porte vide encadrée de sauges rouges.*⁴²

Ici, la répétition des mots « image » et « souvenir » et des sons dans cette

³⁹ *Ibid.* p.721.

⁴⁰ *Ibid.* p.724.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.* p.760.

Cette euphonie élégiaque persiste dans les lignes suivantes.

$$\begin{array}{ccccccc} & & & z & & s & \\ a & & i & i & & i & & i \end{array}$$
qu'elle reprit de l'empire sur elle-même, elle s'assit, s'essuya le visage

$$\begin{array}{ccccccccccc} & pr & & pr & s & & s & s & s & s & & z \\ & i & & i & & & a & i & & i & a & i & a \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} l & & l & l \\ a & a & a & an \end{array}$$

À ces procédés de l'allitération et de l'euphonie s'ajoute le retour des sonorités identiques à la fin de nombreux groupes syntaxiques.

⁴⁵ Jean Racine, *Phèdre*, acte premier, scène III, vers 161, Paris, Flammarion, 2000. p. 84.

*La bouche aux dents serrées,
 qui n'éclataient presque jamais de rire,
 souriait souvent, d'accord avec les grands yeux aux clins lents et rares,
 sourire cent fois loué,
 chanté,
 photographié,
 sourire profond et confiant qui ne pouvait lasser.*⁴⁶

Dans cette description de la bouche de Léa, le « é » et le « r » forment des rimes embrassées irrégulières. L'assonance avec le phonème « ã » renforce le caractère poétique et musical de ce passage. Cette description, sous forme d'un poème consacré aux femmes, nous évoque le poème intitulé « *Une femme est l'amour* » de Gérard de Nerval⁴⁷. Ce sourire de Léa, comme ce sourire chez Gérard de Nerval, représente l'amour et la gloire et a la capacité de dompter les hommes et adoucir leurs cœurs.

Parfois, les phrases courtes sont si structurées pour avoir une apparence de proverbes :

*Voilà un bon régime, et pas de femmes !*⁴⁸
*... les femmes...j'en suis revenu...Les femmes...je les ai vues.*⁴⁹

Ce dernier, qui nous rappelle le célèbre « *Veni, vidi, vici* » de Jules César, forme une description vivante d'un jeune Chéri qui ne sait pas encore aimer et qui se croit déjà désabusé. Cette proclamation ambitieuse fonctionne comme un présage ironique de sa tragédie.

Contrairement à cette élégie qu'on a évoquée au tout début de cette partie, on rencontre aussi des chansons joyeuses. L'exemple qui suit se situe au moment où Chéri, revenant de sa lune de miel, s'enfuit de sa maison et constate, dans une longue attente désespérante, que Léa revient du Midi :

Il [Chéri] jeta son chapeau.

⁴⁶ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 723.

⁴⁷ « Une femme est l'amour, la gloire et l'espérance ; Aux enfants qu'elle guide, à l'homme consolé, elle élève le cœur et calme la souffrance, comme un esprit des cieux sur la terre exilé. » Extrait dans *Poésies diverses* (1843) de Gérard de Nerval.

⁴⁸ *Ibid.* p. 736.

⁴⁹ *Ibid.*

*ouvrit son manteau,
se laissa aller contre le dossier du banc,
étendit les jambes et ses mains ouvertes tombèrent mollement.*⁵⁰

À travers ces quelques lignes, il nous semble pouvoir accéder à la joie, au bonheur suave de Chéri en suivant cette petite chanson de joie marquée par ses rimes plates.

Ces caractères musicaux nous donnent l'impression que l'auteur a consciemment écrit de cette façon pour donner un trait lyrique à « leur idylle »⁵¹. L'auteur elle-même a comparé des paroles des personnages aux chants, comme en témoigne le passage de la germination de l'amour entre les deux personnages principaux :

*Il murmurait des paroles des plaintes, tout un chant animal et amoureux où elle distinguait son nom, des « chérie... » des « viens... » des « plus te quitter... » un chant qu'elle écoutait penchée...*⁵²

Cette musicalité rhétorique tient sans doute le premier rang de la griserie phonétique de Colette. Cependant, un autre plaisir rivalise avec elle : celui de la diversité de son vocabulaire. Dans son vocabulaire particulier, on remarque une union harmonieuse des termes régionaux et du langage de tous les jours. Cette hétérogénéité agréable nous présente un langage souple et « ailé », qui semble « prêt pour l'essor »⁵³. Colette, issue de la région bourguignonne, a gardé son accent bourguignon et la richesse linguistique du dialecte bourguignon durant toute sa vie. Cet « alphabet nouveau »⁵⁴ qui unit ses racines terriennes et le langage de tous les jours, nous demeure à la fois mystérieux et attrayant. Dans cette harmonie s'incruste un autre délice : celui de nommer. Plaçant un texte de Colette devant nous, nos yeux sont de temps en temps charmés par une longue énumération du vocabulaire horticole. Cette exhibition des plantes, surtout des fleurs, ne produit pas seulement une vision multicolore, mais aussi un festin auditif. Dans ses écrits parsemés de vocabulaires

⁵⁰ *Ibid.* p. 786.

⁵¹ *Ibid.* p. 739.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.* p. 824.

⁵⁴ Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 371.

particuliers, on a parfois l'impression que c'est l'articulation des consonnes et des voyelles qui réveille en elle le sens d'écriture. Julia Kristeva, dans son livre intitulé *Le Génie féminin*, a avancé une comparaison intéressante entre Colette et Proust :

*Contrairement à Proust dont la mémoire suit l'association des souvenirs sensibles, Colette, qui habite et ressent la langue avant toute chose, se laisse guider par la musique des mots pour mettre en ordre sa mémoire.*⁵⁵

Parallèlement au courant de conscience, Colette semble appartenir à un courant particulier, celui de tonalité. Les termes dialectaux et le vocabulaire horticole, tout comme les néologismes hardis, représentent des « sons aussi riches que l'arabesque » dans l'œuvre de Colette. Ces sons « aussi doux que la laine tibétaine, vous caressent l'oreille d'une harmonie qui participe de la sauvage mélodie et de la fumisterie »⁵⁶.

La musicalité, souvent présentée comme un héritage maternel, joue un rôle primordial dans le charme des écrits de Colette.

*Je chantais au fond de moi, je battais des rythmes avec mes orteils et les muscles de mes mâchoires. [...] Si j'avais composé au lieu d'écrire, j'aurais pris en dédain ce que je fais depuis quarante ans. Car le mot est rebattu, et l'arabesque de musique éternellement vierge... Consentir, comme je le fis enfin, à ce que chaque orage de musique — de musique aimée — fût une défaite heureuse, fermer les paupières sur deux larmes faciles et imminentes, je ne comptai pas, d'abord, ce desserrement comme un progrès.*⁵⁷

L'arabesque de musique est une inspiration permanente de l'écriture de Colette. Ses narrations se laissent dominer par la tonalité harmonieuse. Les notes et les rythmes prédominent toujours sur le sens des récits. Cependant, ce dernier, loin d'être négligé, est doué d'une richesse merveilleuse et d'un synchronisme sublime.

⁵⁵ Julia Kristeva, *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots* : Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette. [Tome III]. [Colette], Paris, Fayard, 2002. p. 161.

⁵⁶ Colette, « Nouveautés », dans *Le Voyage égoïste*, Pl. II, p. 1160.

⁵⁷ Colette, *Mes apprentissages*, éd. cit. p. 1069.

1.2 FESTIN DE COULEURS DE ZHANG AILING

Je suis très sensible aux couleurs, aux sons et aux mots... Dans mes écrits, j'aime utiliser des mots d'une couleur vive et d'un son retentissant tels que « gris brumeux », « crépuscule », « merveille euphémique », « splendeur » ou « mélancolie ». Ainsi, inévitablement, je commets des fautes de multiplication, de redondances. Même aujourd'hui, j'adore lire Contes étranges du studio du bavard⁵⁸ ou les reportages de la mode parisienne qui contiennent des mots attachants de ce genre.⁵⁹

Zhang Ailing, marquée par sa finesse concernant les couleurs due à l'influence des impressionnistes, construit un monde multicolore par des mots fantastiques, tout en unissant le langage des couleurs de l'impressionnisme et celui de la peinture classique chinoise. La lecture de ses romans est une jouissance optique. Particulière parmi les écrivains modernes chinois, elle a fait de ses écrits, surpassant les limites de la forme littéraire, des tableaux vifs et ardents.

Dans les années 1940, le réalisme règne dans le milieu littéraire chinois. Cependant, Zhang Ailing, dérivant de ce sentier principal, emploie consciemment des images et des couleurs pour que ses romans deviennent des tableaux impressionnistes, parfois passionnés et vifs, parfois sombres et désolés, mais toujours riches de beauté visuelle. Sous son pinceau, on découvre une lune vague, froid et assassin, un soleil d'un jaune misérable, un miroir fragile, une mélodie pointue et maniérée, un geste beau et désolé...

1.2.1 Touches multicolores sur une toile de fond sombre

La sensibilité extrême aux couleurs de Zhang Ailing se reflète dans ses écrits : on y apprécie de nombreuses touches multicolores. Dans *À propos de la peinture*, on aperçoit les influences de la peinture occidentale sur notre écrivain-peintre. Bien que « Cézanne soit le premier maître de la peinture moderne », Zhang Ailing « s'intéresse

⁵⁸ Les *Contes étranges du studio du bavard* (聊斋志异 *Liaozhaizhiyi*) forment un recueil de contes fantastiques en chinois classique écrits par Pu Songling (1640-1715). Un thème récurrent est celui du lettré séduit par une femme-renarde ou un fantôme.

⁵⁹ Zhang Ailing, *Tiancai meng* 天才梦 (*Rêve d'un génie*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 6.

plutôt à ses disciples tels que Gauguin, Van Gogh, Matisse ou Picasso »⁶⁰ car ces derniers, ayant su choisir une de ses particularités pour la perfectionner, sont plus vifs, éclatants, attachants et pleins de possibilités. Les peintres modernes occidentaux excellent à produire un effet visuel remarquable en plaçant ensemble deux couleurs contradictoires. Ces peintres favoris de l'auteur n'excellent pas seulement en application des couleurs mais aussi en introduction des sentiments dans leurs tableaux par ces couleurs. Pour eux, plus les couleurs sont simples et fortes, plus elles affecteront les spectateurs. Par conséquent, Van Gogh essaie de transmettre sur ses toiles les passions affreuses de l'humanité par la combinaison du rouge et du vert, la force de l'obscurité par le contraste piquant du jaune-vert et du bleu-vert. Gauguin met toujours ensemble le rouge et le vert, deux couleurs également fortes, afin de mettre en relief le mystère et l'ardeur de l'originel. Quant à Picasso, l'union du rouge, du bleu et du vert contribue chez lui à composer la musique qui lie l'humanité au ciel et à la terre. Dans leurs tableaux, les couleurs vibrantes représentent la chose la plus ordinaire mais en même temps la plus difficile à comprendre dans la nature : sa force intérieure.

Zhang Ailing a illustré dans ses œuvres ses propres principes d'utilisation des couleurs, soit le caractère vif et ardent. Elle aime utiliser les couleurs ardentes et contradictoires pour agiter et stimuler l'esprit des lecteurs. Les nuances et la luminosité des couleurs, sous sa plume, sont parfaitement maniées pour donner à ses écrits une esthétique visuelle.

Ses œuvres abondent en couleurs vives telles que le rouge, le vert ou le bleu. L'auteur a utilisé intentionnellement un ruissellement de lumière et de splendeur pour représenter un monde désolé. Fu Jialin, dans *Réflexions sur les couleurs et leur combinaison dans les écrits de Zhang Ailing*, a noté que, pour ses écrits entre 1943 et 1946 et les quatre nouvelles écrites dans les années 1950, les cinq couleurs les plus utilisées sont : le rouge (20%), le blanc (14%), le noir (12%), le vert (11,7%) et le bleu

⁶⁰ Zhang Ailing, *Tan hua 谈画 (À propos de la peinture)*, dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005, p. 163.

(10%)⁶¹. Ceci correspond à son langage d'écriture — rouge et blanc — et ses préférences — bleu et vert. Cependant, l'auteur a toujours l'impression que ce réemploi des couleurs multicolores n'est pas suffisant : « Il faut, de même que Van Gogh peint les tournesols sous le soleil du Midi, entasser des touches de couleurs jusqu'à ce que ces touches gonflent et que le tableau de toile devienne un relief. »⁶²

Observons un exemple :

*Weilong descendit de la montagne sous le soleil couchant. Derrière la montagne, une combinaison du rouge vif et du violet foncé, plus un croisement du doré et du vert, forment une scène infiniment animée qui ressemble au logo d'un paquet à cigarettes. Les palmiers et les bananes, sèches, jaunies, courbés et cotonneux sous un soleil trop vif, ressemblent aux feuilles de tabac. Dans le sud, le soleil se couche en vitesse et le crépuscule n'est qu'éphémère. De ce côté, le soleil n'a pas encore disparu ; de l'autre, au bout du sentier montagneux, un morceau de la lune monte parmi les arbres estompés d'un vert brumeux. À mesure que Weilong se dirige vers l'est, la lune devient de plus en plus claire et brillante, comme un phénix blanc à poitrine grosse qui a construit son nid sur la fourche d'une branche, au tournant du sentier.*⁶³

Dans ce passage, les couleurs vives — rouge, violet, doré, vert — sont entassées pour faire allusion à la prospérité de la famille Liang et le blanc froid de la lune indique la destinée incertaine de Weilong. La contradiction forte de ces deux teintes met en relief la tragédie de Weilong.

À travers cet exemple, on perçoit que, dans ses écrits abondants en couleurs vives, les couleurs sombres sont loin d'être absentes et la superposition des couleurs vives n'a pour objet que l'expression de la désolation. Comme le montre une des ses phrases les plus citées : « la vie est une robe éblouissante où rampent des poux »⁶⁴.

Dans *Rose rouge et rose blanche*, les expériences chaleureuses du héros avec la rose rouge finissent, non sans regret, dans un blanc « flou » et « vide ». L'association des couleurs dans le passage suivant où Zhenbao se sent profondément tenté par la

⁶¹ Fu Jialin 傅嘉琳, *Zhang Ailing xiaoshuo secai yu peise yanjiu* 张爱玲小说色彩与配色研究(*Réflexions sur les couleurs et leur combinaison dans les écrits de Zhang Ailing*), Taipei, mémoire de master pour l'Université publique de technologie de Taiwan, 2004. p. 2.

⁶² Zhang Ailing, *Tongyan wuji* 童言无忌(*La vérité sort de la bouche des enfants*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 73.

⁶³ Zhang Ailing, *Chenxiangxie diyiluxiang* 沉香屑 第一炉香(*ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*), Canton, Huacheng chubanshe, 1997. p. 16.

⁶⁴ Zhang Ailing, *Tiancai meng* 天才梦 (*Rêve d'un génie*), éd. cit. p. 7.

rose rouge — vert mouillé et rose foncé — ne fait qu'aggraver le ton ironique et la fin tragique de cette histoire.

*Elle [Florelle] portait une robe longue à toucher le sol, d'un vert mouillé, des plus agressifs, qui colorait tout ce qu'elle approchait. Lorsqu'elle se déplaçait, si peu que ce soit, il semble qu'à l'endroit qu'elle venait de quitter subsistait un sillage vert. Le vêtement...était lacé tout au long d'un ruban de satin entrecroisé qui laissait apercevoir des dessous rose foncé. Ces teintes exagérément tranchées rendaient daltonien si on les regardait longtemps.*⁶⁵

Dans ce passage, on remarque une association des deux couleurs contradictoires chez Florelle : vert mouillé et rose foncé. Cette contradiction extrême qui rend ce passage piquant et agressif met en relief la vitalité et le libertinage de la « rose rouge ». De plus, elle suggère la tentation violente qu'exerce Florelle sur Tong Zhenbao, ce dernier cédant vite à ses désirs. Cependant, cette combinaison taboue⁶⁶ des couleurs ne fait-elle pas écho à l'interdiction intangible de cette liaison adultère ? Ces touches de couleurs ardentes annoncent, dès son commencement, la fin tragique de cette relation, celle-ci confirmée dans les pages suivantes.

Tout au long du roman, ces petites taches de couleurs vives s'éparpillent sur une toile blanche, couleur toujours liée à la fadeur et au malaise. Pour l'ancien étudiant qui travaillait dur, les souvenirs pénibles de ses études à l'étranger « se limitaient au métro et aux cœurs de chou bouilli, au brouillard blanc, à la faim et à l'envie »⁶⁷. Cette valeur négative portée par la couleur blanche semble établir au tout début du roman un ton dominant pour les pages suivantes. Quand sa liaison adultère avec la rose rouge s'est exposée à la société, Zhenbao le veule se fâche contre sa maîtresse et tombe malade. Florelle s'appuie « à la rambarde de métal blanc », « tout son corps exprimant une muette et douloureuse interrogation »⁶⁸. À la fin de cette liaison chaleureuse avec la rose rouge vient son mariage avec la rose blanche. Lors de leur première rencontre, « l'impression qu'elle [Yanli] laissait était celle d'une totale

⁶⁵ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, Bleu de Chine, Paris, 2001. p. 27.

⁶⁶ Il existe un proverbe chinois qui critique ardemment l'union du rouge et du vert : « Mieux vaut un caca qu'une union de rouge-violet ; mieux vaut un pet qu'un mélange de rouge-vert ».

⁶⁷ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit. p.9.

⁶⁸ *Ibid.* p. 53.

blancheur »⁶⁹ et « on conservait surtout le sentiment de blancheur ». Dans les passages consacrés à la rose blanche, on remarque une profusion de la couleur blanche et, simultanément, des caractères fades et insipides. Elle, « séparée par un écran blanc »⁷⁰ du reste du monde, cet écran qui rend son visage « flou », « restait immaculée et vide » après huit ans de mariage et « le demeurerait toujours »⁷¹. Après sa rencontre hasardeux avec Florelle remariée, Zhenbao rentre dans sa maison dont les panneaux ressemblent à « des planches de cercueil ». « Des nuages blancs flottaient dans le ciel », « une volute de vapeur blanche s'échappe d'entre les courtines et enfle ». Avec le regret incontrôlable suite à cette rencontre et à l'évocation du temps chaleureux avec Florelle, Zhenbao devient totalement perplexe dans son monde « normal ».

Une désillusion ne vient jamais seule. Suite à cette perplexité sans remède, Zhenbao découvre la liaison adultère entre sa femme « décente » et le tailleur. « La grande bouche blanche de la pluie était collée aux carreaux » et semble se moquer de l'écroulement du monde « normal » de Zhenbao. Dès lors, ce blanc qui aurait dû signifier la pureté, ne cesse de provoquer chez Zhenbao « l'impression d'une salissure dans la vie domestique, la sensation qu'on a lorsqu'il pleut dans une chevelure permanentée et qu'il s'en répand cette odeur humaine, moite et profuse »⁷². Cette femme « comme il faut » est devenue « une auréole de thé »⁷³ sur une soucoupe blanche. Il a étouffé ses vrais désirs et a épousé une femme conformée aux conventions de la société, cependant, dans ce mariage, dans son monde « normal », il découvre soudainement que toutes ses aspirations ressemblent à « des volées de flèches d'or blanc qui, aussitôt décochées, disparaissaient »⁷⁴.

Dans ce roman, comme dans la plupart des romans de Zhang Ailing, les couleurs multicores s'intègrent toutes dans un décor blanc et sombre et c'est dans ce décor que se déroule une tragédie irrémédiable et ironique. Le festin des couleurs s'anime inévitablement sur une toile de fond sombre et désolée. La multitude des couleurs ne fait qu'approfondir la désolation de la vie. La prospérité n'est que superficielle, la

⁶⁹ *Ibid.* p. 55.

⁷⁰ *Ibid.* p. 56.

⁷¹ *Ibid.* p. 64.

⁷² *Ibid.* p. 71.

⁷³ *Ibid.* p. 75.

⁷⁴ *Ibid.* p. 72.

« robe éblouissante » et la beauté ne sont que fugaces : le nihilisme de la vie et la tragédie de la destinée les anéantissent. Dans les œuvres de l’auteur, la lune change sa couleur mais garde sa froideur ; le rouge, couleur ardente et passionnée, ne construit que des phrases pathétiques. Sans doute, ayant l’intention de cacher la désolation de la vie dépouillée, l’auteur tisse une robe éblouissante avec ces couleurs vives. Pourtant, la splendeur n’arrive pas à dissimuler le vide et la désolation et ce geste lui-même est ironiquement tragique.

1.2.2 Synesthésie sur les couleurs

Le roman est un genre littéraire qui prend pour toile de fond une société à laquelle l’auteur mêle des événements et des personnages, réels ou fictifs. Les personnages vivent dans un monde en couleur. Cependant, ce n’est pas facile de reproduire parfaitement les couleurs par les mots. Encore plus difficile est-il de décrire des personnages par des couleurs appropriées. Or, sous la plume de ZHANG Ailing, les couleurs correspondent à ses personnages d’une façon si irréprochable que, parfois, la représentation des couleurs arrive à contribuer aux rebondissements de l’intrigue, à l’approfondissement du thème et à la description vivante des caractères et de la destinée des personnages. Le roman, pour elle, ressemble à une palette où elle dispose et mêle à son aise différentes couleurs. Selon SIMA Zhongyuan, écrivain chinois, écrire un roman, c’est comme peindre un tableau : « le choix approprié des mots dans un roman dépend largement de la sensibilité de l’écrivain. Pour le faire, l’écrivain doit au premier abord faire entrer les couleurs dans son intérieur, étant donné que les couleurs ravivent d’une façon spectaculaire ses sens et, ainsi, sensibilisent son intérieur⁷⁵ ». L’écrivain Lao She est lui aussi d’avis qu’« un écrivain doit recourir aux procédés des peintres — utiliser les couleurs sombres pour créer une ambiance lugubre et les couleurs resplendissantes pour peindre des paysages

⁷⁵ Huang Wuzhong, *Xiaoshuo jingyan* 小说经验 (*À propos des romans*), Taipei, éd. Fuchun wenhuashiye gufenyouxiangongsi, 1990. p.114.

rayonnants »⁷⁶.

Ce talent tient à ce qu'on appelle le procédé synesthésique de l'écriture : dans les romans de notre écrivain-peintre, les cinq sens — vue, odorat, toucher, ouïe et goût — sont parfois mélangés afin de donner une impression de « *vision odorante* », « *vision sonore* », etc. Dans ce chapitre, des extraits des écrits de Zhang Ailing, marqués par ce procédé synesthésique concernant les couleurs, seront présentés. L'analyse a pour but d'apprécier comment l'écrivain, en mélangeant les cinq sens, nous présente un tableau coloré particulier et impressionnant.

Abordons en premier lieu la couleur blanche. Dans les romans de ZHANG Ailing, les personnages et les événements sont toujours imprégnés d'un trait sombre et désolé comme le mélange d'un « *vert tendre et un rose vif* »⁷⁷, pour reprendre l'expression de l'écrivain. Cependant, ces couleurs vives sont mélangées inévitablement sur une palette qui est blanche. Ce blanc, privé de couleur, fonctionne comme une toile de fond, un fantôme qui ne quitte jamais ce tableau multicolore. Ce blanc fantomatique est attesté par ZHONG Zhengdao dans sa thèse de doctorat intitulée « *Lecture filmique des romans de Zhang Ailing* » :

*Le mélange des couleurs multicolores telles que le vert tendre et le rose vif, loin d'être le but de l'écriture, n'est qu'un appât présenté aux lecteurs. Cependant, c'est la couleur « décolorée », soit le blanc, qui tient le rôle de fond de scène à l'évolution du destin de ses personnages.*⁷⁸

Aussi, dans *Mes écrits*, ZHANG Ailing a écrit :

*J'aime la simplicité, mais la simplicité, qui est à la base de la vie, ne peut être révélée que par le biais de la description des décorations et des esprits des gens modernes. Par conséquent, mes écrits sont souvent considérés comme trop somptueux.*⁷⁹

⁷⁶ Wang Quangen, « Lunsecaimiao » 论色彩描写 (« À propos de la description des couleurs »), in *Journaux de nationalité du Guangxi*, avr. 1983. p.90.

⁷⁷ Ce passage tiré de *Ziji de wenzhang* 自己的文章 (*Mes écrits*) de Zhang Ailing est souvent cité pour caractériser ses écrits : « *Au lieu de l'héroïsme, je préfère ce qui est tragique ou désolé. L'héroïsme, marqué par la force, est pourtant dépourvu de la beauté, et ainsi, manque d'humanité. La tragédie, faisant écho à l'union de l'écarlate et du vert foncé, présente une forte contradiction. Mais elle stimule plus qu'elle ne réveille les gens. Au contraire, la désolation, rappelant le mélange d'un vert tendre et un rose vif, est une contradiction relative et laisse un long arrière-gout.* » (*Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 143.)

⁷⁸ ZHONG Zhengdao, « *Zhang Ailing xiaoshuo de dianying yuedu* » 张爱玲小说的电影阅读 (« *Lecture filmique des romans de Zhang Ailing* »), Taipei, thèse de doctorat pour l'Université privée Dongwu, 2003. p.62.

⁷⁹ Zhang Ailing, *Ziji de wenzhang* 自己的文章 (*Mes écrits*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p.

Si la somptuosité correspond au *vert tendre* et au *rose vif*, la simplicité fait référence au blanc. Le caractère sombre et désolé de l'ensemble de ses écrits accorde au blanc une importance thématique. Il est devenu le noyau de vue de cette diversité colorée et porte la conception du monde de notre écrivain.

Un expert japonais⁸⁰ de la psychologie des couleurs a mentionné dans son ouvrage *Relation inimaginable entre la psychologie et les couleurs* que le blanc impose aux gens une sensation d'oppression qui suscite à la fois une dévotion envers cette pureté et une envie de se tenir à distance. Zhang Ming, dans *Interprétation du monde des couleurs — la psychologie des couleurs*, a comparé plus précisément la différence des sens figurés de la couleur blanche entre la Chine et l'Occident :

Dans la culture chinoise, le blanc est une couleur taboue qui incarne l'épuisement, la pâleur et l'absence de vie. Ainsi, il symbolise la mort, le sinistre, l'humble et la pauvreté... L'expression chinoise « affaires rouges et blanches » définit respectivement le mariage et les funérailles... Plus rarement, le blanc représente la pureté.

Dans la culture occidentale, le blanc incarne le bonheur, la joie, la pureté, la légalité, la justice. Les nouvelles mariées portent des robes nuptiales blanches pour la cérémonie du mariage qui représentent l'amour pur. Dans les contes de fée occidentaux, la Blanche-Neige est l'incorporation de l'intelligence, de la gentillesse et de la beauté. Peu fréquemment, le blanc, couleur estimée dans la culture occidentale, porte une valeur négative qui signifie la lâcheté.⁸¹

L'importance du blanc dans les romans de Zhang Ailing trouve sa source dans son souvenir. Quand elle avait huit ans, sa mère l'avait quittée quatre ans auparavant, son père, « proche de la mort » à cause de l'injection excessive de morphine, s'assit sur le balcon, une serviette mouillée sur la tête. Elle se souvenait clairement que « sous l'avant-toit était suspendue une pluie blanche et grosse comme un nerf de bœuf »⁸². Elle n'entendit que vaguement ce que marmonnait son père, ce qui ne réduisit point sa peur. Quand elle avait dix-sept ans, elle fut battue cruellement et

145.

⁸⁰ Le nom chinois de cet expert japonais est 千千岩英彰. Nous regrettons de ne pas pouvoir trouver son nom japonais.

⁸¹ Zhang Ming (张明), *Jiedu binfen de secai shijie secai xinli* 解读缤纷的色彩世界 色彩心理 (*Interprétation du monde des couleurs — la psychologie des couleurs*), Beijing, Kexue chubanshe, 2007. p. 10 et p. 42.

⁸² Zhang Ailing, *Siyu* 私语 (*Murmures*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 85.

emprisonnée par son père à l'instigation de sa belle-mère et faillit mourir de dysenterie. Pendant les six mois de vie solitaire, elle se considérait comme un « magnolia blanc », « une énorme fleur, comme un mouchoir sale, comme une feuille de brouillon, abandonnée, oubliée, qui s'épanouit durant toute une année. Il n'existe pas une seule fleur plus sale, plus sinistre... Quand la fleur sera morte, ce jardin sera son cercueil. »⁸³ L'absence de l'amour parental et le sentiment d'insécurité dans une famille incomplète ont laissé une ombre profonde dans son cœur. Le blanc, par conséquent, représente pour l'écrivain l'antagonisme éternel, la peur et la mort. Cette couleur-souvenir se reflète dans ses écrits où l'on tombe sur des descriptions affligeantes du blanc qui se transforme en un vide sombre sur la toile de la vie.

Dans le passage qui suit, des extraits seront analysés où d'autres sens, tels que l'ouïe ou le toucher, sont invoqués pour décrire la perception de la vue du blanc ou dans lesquels, à l'inverse, la vue du blanc a pour fonction d'interpréter d'autres sensations.

Le blanc pourrait parfois être sonore, comme dans l'exemple suivant :

*Ils habitaient une maison minuscule dans un ensemble de courées de type européen, où on accédait par un portail monumental, et qui, côté rue, présentaient toutes les mêmes murs de ciment gris clair ; de longs panneaux lisses comme des planches de cercueil, au-dessus desquels dépassaient les branches d'un laurier-rose en fleurs. La cour, malgré son exigüité, pouvait faire figure de jardin, sa maison était pourvue de tout ce qu'il lui fallait. Des nuages blancs flottaient dans le ciel, un vendeur de flûtes jouait quelque part dans la rue, sur l'un de ses instruments, une mélodie orientale, pointue et maniérée, qui avait surgi en se tortillant comme une broderie, comme les rêves dessinés sur les images d'un illustré, une volute de vapeur blanche qui s'échappe d'entre les courtines et enfle, débordante d'un monde de visions oniriques, s'étire, semblable à un serpent gavé et, tout ensommeillée, laisse son rêve lui-même s'endormir.*⁸⁴

Cet extrait se situe au moment où Tong Zhenbao, après son mariage, a rencontré Florelle, « rose rouge » de laquelle il était amoureux. Il avait abandonné cette amante libertine, cependant à ce moment, il sentit sa jalousie poindre d'une façon embarrassante envers la vie sereine de cette femme remariée. Après cette rencontre

⁸³ *Ibid.* p. 90.

⁸⁴ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit. p.63.

imprévue, il se sentit perplexe devant cette maison qui était pourtant « pourvue de tout ce qu'il fallait ». Cette vie satisfaisante et heureuse n'était, en effet, qu'une autohypnose lamentable. Ici, la vue et le toucher contribuent à décrire l'ouïe : l'air de flûtes, un élément auditif, est comparé à une « volute de vapeur blanche » qui est un élément visuel ; la mélodie, « pointue et maniérée », est aussi décrite par le toucher. Cet air oriental, avec sa volute de vapeur blanche, construit un paradis imaginaire dans un conte oriental traditionnel. Cette vapeur blanche « s'échappe d'entre les courtines et enfle, débordante d'un monde de visions oniriques, s'étire ». Tong Zhenbao a vécu dans ce rêve, dans ce mensonge destiné à se duper soi-même et à duper les autres, tellement longtemps qu'il a fini par croire vivre dans un monde authentique. Cependant, la réapparition de Florelle perce ce rêve qui ressemble à un ballon, et démasque toutes les illusions ridicules de ce mariage « *pur* », de cette vie conventionnellement satisfaisante. Il a épousé la rose blanche, et « le blanc est devenu celui d'un grain de riz collé aux vêtements »⁸⁵. La pureté et l'espérance incarnées par le blanc sont devenues un « serpent gavé » qui s'endort profondément dans ce rêve, hypnotisé par cette mélodie « maniérée ». Il a perdu toute conscience, il a oublié son vrai « moi », il s'est engourdi dans cette maison « cercueil », dans le tombeau formé par ce mariage sans amour avec la rose blanche, dans cette vie depuis longtemps insensible. Dans ce passage, le « blanc-sonore » particulier de Zhang Ailing est pourvu d'une profondeur psychologique et imprégné d'une beauté exotique.

Parfois, le blanc est lié au toucher. Zhenbao eût à recevoir des hôtes pour un déjeuner de travail, mais il pleuvait avant qu'il ne quitte son bureau. Il rentra chez lui pour se munir d'un vêtement de pluie. Il se souvenait du jour où il était rentré pour prendre un vêtement de pluie chez Florelle avec qui il avait commencé une relation à ce jour même. Il descendit de voiture et franchit le portail. À ce moment, « son cœur bondit, comme s'il revivait les événements vieux de dix ans ». Il contemple froidement sa femme et le tailleur qui sont tendus à cause de leur relation adultère :

La grande bouche blanche de la pluie était collée aux carreaux, les couvrant de

⁸⁵ *Ibid.* p. 7.

*buée, au dehors ne subsistait qu'une étendue froide et confuse, et à l'intérieur, soigneusement clos, se ressentait avec une acuité particulière l'intimité des trois personnes réunies dans cette pièce.*⁸⁶

Ici, Zhang Ailing utilise le sens du toucher — la froidure se présente comme une « grande bouche blanche » « collée aux carreaux, les couvrant de buée » — pour décrire la vue — tous les objets au dehors sont remplacés par une simple « étendue confuse ». Ce croisement de la froidure et du blanc symbolise ici une apathie : la bouche est à l'origine symbole de la libido, sauf qu'ici, cette bouche de la pluie est froide et « blanche ». Cette blancheur représente la perte de la passion, le vide d'amour de ce mariage. Ce vide colle aux carreaux, comme s'il se moquait des trois personnes à l'intérieur. Cette pluie révélatrice couvre tout de buée. Zhenbao, qui s'impose raisonnablement ce mariage, finit dans un état d'échec froid et désordonné. Cette nuée symbolise la confusion, la somnolence, l'autohypnose et l'ignorance du vrai « moi » de Zhenbao dans ce mariage sans amour et dans cette vie sans « moi ». La signification de ce blanc est diverse et remarquable. Il représente non seulement la froidure de la pluie, mais aussi l'insensibilité, le vide de passion, la confusion et l'échec.

Dans ces deux extraits précédents, on remarque que le sens figuré du blanc dans les écrits de Zhang Ailing est souvent négatif, correspondant au tabou de cette couleur dans la culture chinoise traditionnelle. Avec *Rose rouge et Rose blanche*, l'auteur nous introduit dans un monde sensible particulier où le blanc incarne le tombeau d'un mariage sans amour, la surveillance insensible, la peur lamentable, la mort et le vide. À travers ce blanc pitoyable, notre écrivain-peintre nous présente un tableau de l'enfer. Sa vision du monde se reflète dans cet enfer : la famille est niée, ainsi que le mariage et l'amour. Les hommes ressemblent aux fantômes, de même que ce monde ressemble à un enfer désolé. Ainsi, le blanc dans *Rose rouge et rose blanche*, caractérisé par la subjectivité de l'auteur, est capable de rapprocher les lecteurs de ses personnages et de cette ambiance lugubre créée par ses mots.

Examinons maintenant la couleur verte. Le vert est une couleur stimulante dans

⁸⁶ *Ibid.* p. 69.

les écrits de Zhang Ailing. Cette stimulation se reflète dans une de ses proses où elle décrit la mode :

En ce qui concerne la combinaison des couleurs, les Chinois ont appris deux règles occidentales — le contraste et l'harmonie. D'un point de vue superficiel, le contraste correspond à l'union du rouge et du vert ; l'harmonie se produit lors de l'intégration du vert et du vert. Cependant, à leur insu, deux verts différents pourront produire une discorde violente. Le moins que ces deux verts se différencient, le plus qu'on obtient un effet angoissant. L'union du rouge et du vert produit une stimulation harmonieuse. Pourtant, un contraste trop brutal — l'écarlate et le vert foncé — perdra tout arrière-goût, comme un sapin de Noël.⁸⁷

Dans ce passage on constate que le vert, aux yeux de l'écrivain, est censé produire une forte ondulation de sentiments : la combinaison du rouge et du vert sera un contraste violent, même l'union de différents verts sera stimulante. Dans une autre prose, on trouve l'origine de cette impression de Zhang Ailing : le vert est lié à ses souvenirs d'enfance.

Ma mère, ensemble avec ma tante, irait à l'étranger. Le jour de l'embarquement, elle s'appuyait sur le lit de bambou et pleurait amèrement. Les écailles incrustées sur sa robe verte brillaient sous le soleil ... elle se mélangeait aux reflets de la mer sur les vitres de cabine. Les écailles vertes ondulaient, comme la mer, dans une tristesse infinie.⁸⁸

Les écailles vertes qui ne cessaient de briller, aux yeux d'une Zhang Ailing qui n'avait que quatre ans, étaient dès lors liées aux pleurs, à la peur, à la convulsion, à l'ondulation de la mer et à l'abandon de sa mère.

Selon le psychologue japonais des couleurs déjà cité, « le vert est une couleur des plantes qui signifie la vie, la nature et dont le sens figuré est la jeunesse, la fraîcheur ou l'espérance. Cependant, le vert est aussi la couleur de la moisissure. Ainsi il donne l'impression du pourrissement et de la ruine. Le vert du serpent ou des monstres dans les films de science-fiction est sinistre et effrayant. »⁸⁹ Dans la culture occidentale, le

⁸⁷ Zhang Ailing, *Tongyanwuji* 童言无忌 (*La vérité sort de la bouche des enfants*), éd. cit. p. 72.

⁸⁸ Zhang Ailing, *Siyu* 私语 (*Murmures*), éd. cit. p. 84.

⁸⁹ 千千岩英彰, *Bukesiyi de xinli yu sec'ai* 不可思议的心理与色彩 (*Relation inimaginable entre la psychologie et les couleurs*), Taipei, éd. Xinchao wenhuashiye youxiangongsi, 2002. p.98.

vert pourrait être à la fois positif et négatif : la signification de la jeunesse, de l'espérance et de la vie se combine aux sens figurés de la naïveté et du manque d'expérience. Le vert dans la culture traditionnelle chinoise, à l'encontre du blanc, porte toujours des valeurs positives : la jeunesse, la sérénité, la sécurité, l'équilibre, la vie. Cependant, le vert de Zhang Ailing n'est ni le vert chinois ni le vert occidental : le vert de l'auteur, portant ses souvenirs de l'enfance, est une couleur piquante et stimulante.

Florelle, cette *rose rouge* séduisante et libertine qui est la femme d'un camarade de Tong Zhenbao, restait courtisane même après son mariage. Un jour, Tong Zhenbao, qui habitait chez son camarade, entendit Florelle téléphoner à un de ses amants. Celle-ci, après avoir raccroché, arriva au même moment sur le balcon que Zhenbao :

Elle portait une robe longue à toucher le sol, d'un vert mouillé, des plus agressifs, qui colorait tout ce qu'elle approchait. Lorsqu'elle se déplaçait, si peu que ce soit, il semblait qu'à l'endroit qu'elle venait de quitter subsistait un sillage vert. Le vêtement, comme s'il était trop étroit, était ouvert de deux côtés sur quelques centimètres, et lacé tout au long d'un ruban de satin entrecroisé qui laissait apercevoir des dessous rose foncé. Ces teintes exagérément tranchées rendaient daltonien si on les regardait longtemps.⁹⁰

Dans ce passage, la vue est décrite par le goût et le toucher : cette « robe longue à toucher le sol », « agressive »⁹¹ au goût et « mouillée » au toucher dans les yeux de Zhenbao, « colorait tout ce qu'elle approchait ». Florelle, dans cette robe verte, accroche le regard de Tong Zhenbao : « Lorsqu'elle se déplaçait, si peu que ce soit, il semblait qu'à l'endroit qu'elle venait de quitter subsistait un sillage vert. » L'adjectif « agressive » interprète la séduction forte et stimulante que cette femme exerce sur lui ; le vert « mouillé » représente l'ondulation des vagues de libido en son for intérieur ; le tout qui est coloré en vert par la robe de Florelle signifie la difficulté pour lui de résister à cette séduction ; le « sillage vert » qui subsistait partout incarne le flirt de Florelle, la libido passionnante et contagieuse. Pour Zhenbao, ce vert est une couleur

⁹⁰ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit. p.27.

⁹¹ Dans le texte chinois, Zhang Ailing a utilisé l'adjectif « pimentée », au lieu d'« agressive », pour décrire cette robe.

libertine et séduisante, comme cette femme qui le porte. Le contraste entre le ruban de satin vert et les dessous rose foncé est si piquant et agressif que Zhenbao est devenu non seulement daltonien mais aussi aveugle. Dans ce passage, le croisement de différents sens, la description vivante de la psychologie du héros et le contraste violent de couleurs nous attirent totalement dans ce tableau agité et rempli de désirs.

Dans d'autres textes de Zhang Ailing, le vert est parfois appliqué pour décrire les sentiments moroses, comme sur la « balustrade d'un vert décoloré » qui est d'une morosité piquante comme si quelqu'un s'y était pendu. À d'autres moments, cette couleur est utilisée pour la description d'un son :

Au petit matin, elle entendit lors de son sommeil le téléphone sonner, d'une façon qui ressemblait à la lettre « U », les deux bouts affaiblis, le milieu retentissant que sa somnolence renforçait, comme le claquement du fer. Des couronnes de fleurs, à la forme des fers à cheval, liées par des branches d'un vert tendre, coulent lentement dans l'air frais.⁹²

Ici, le vert, avec le fer à cheval, semble représenter l'espérance et la vie, conformément à la culture traditionnelle chinoise. Cette couronne verte, comme un fer à cheval, incarne la joie de la fille lors du retour de son amant de la guerre. Cette sonnerie verte qui « coule dans l'air frais » semble arracher Jiuli de ses cauchemars infinis et lui promettre un bel avenir. Cependant, avec la fin tragique de cet amour, cette couleur qui donne une fausse espérance devient ironique et d'une morosité stimulante.

D'autres fois encore, le vert incarne la « maussaderie d'un vin de menthe » ou la jeunesse terne dépourvue de l'espérance et de la vitalité. Dans l'ensemble des écrits de Zhang Ailing, le vert, s'incrutant dans les rebondissements de l'intrigue, la description des personnages et les détails des paysages, fonctionne comme une couleur piquante qui excite constamment les sens des lecteurs.

Chéri et *Rose rouge et Rose blanche* nous présentent deux histoires semblables de l'amour triangulaire. Sous la plume de la poétesse, l'amour devient un chant avec

⁹² Zhang Ailing, *Xiaotuanyuan* 小团圆 (*Petite réunion*), Beijing, Beijing shiyuwenyi chubanshe, 2012. p. 210.

sa musicalité sublime traduite par les procédés de l'allitération et de l'euphonie ; sous le pinceau de la peintre, des touches ardentes et vives de l'amour sont appliquées sur une toile de fond impitoyablement sombre. Malgré cette différence de procédés, les deux histoires, pareillement affligeantes et touchantes, sont toutes les deux embellies par l'ajout des éléments de la nature.

CHAPITRE II – NATURE SOUS LA PLUME, SOUS LE PINCEAU

2.1 NATURE INTACTE DE COLETTE

Si l'on devait rapprocher *Chéri* d'un courant artistique, ce serait plutôt l'Art nouveau qui a eu ses heures de gloire entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Dans *Chéri*, on constate plusieurs caractéristiques de ce courant : l'importance accordée aux lignes courbes, une grande inspiration du monde végétal et animal, et les nombreux éléments colorés. Les deux sont marqués par un enracinement dans la nature.

2.1.1 Arabesque

L'arabesque, mot-clé pour Colette, ne réside pas seulement dans la musicalité de son langage. À part l'aspect auditif, cette « marque d'une séduction gracieuse ⁹³ » est en même temps perçue sous l'aspect optique. Tout comme l'architecture d'Antoni Gaudí, l'écriture de Colette est marquée elle aussi par la quasi-suppression de la ligne droite. Ainsi, *Chéri* nous présente, comme beaucoup d'autres œuvres de l'écrivain, un réseau merveilleux d'ondulations.

En lisant ce roman, on remarque très vite une omniprésence des « colliers ». L'arabesque agréable des perles ajoute non seulement une beauté sublime au texte mais aussi un sens métaphorique. Le récit commence par une plaisanterie entre les deux amants autour d'un collier dont les perles étincellent sous le soleil qui traverse les rideaux roses. Après le mariage de Chéri, le collier d'Edmée lui donne parfois l'illusion qu'il est encore auprès de Léa :

⁹³ Guy Ducrey, *L'ABCdaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000. p.23.

*Chéri, assis contre elle [Edmée]...maniait de sa main libre les perles petites, très belles, très rondes, toutes égales, du collier d'Edmée... Il fixait sur les perles du collier un regard obstiné et anxieux... Il tressaillit, se leva, quitta furieusement son pyjama et se jeta tout nu dans le lit, cherchant la place de sa tête sur une jeune épaule où la clavicule fine pointait encore.*⁹⁴

Cette habitude de jouer avec les colliers, prise pendant les six ans auprès de sa maîtresse Léa, n'est-elle pas devenue une sorte de fétichisme ? Cette manie se renforce tout au long de sa tristesse et le renvoie éperdument à l'absence de sa *Nounoune* : Quand Edmée, prise en train de fouiller dans les lettres de Chéri, « creva en cris », les « laiteuses petites perles égales de son collier » sur son « cou charmant et onduleux » évoquèrent à Chéri ses souvenirs tendres avec Léa. Il « posa sur la tête » d'Edmée « sa belle main douce » et « imita une voix et des mots dont il connût le pouvoir » : « Là...là...Qu'est-ce que c'est...Qu'est-ce que c'est donc... »⁹⁵. Ce geste de poser une main sur la tête nous rappelle celui de Léa envers Chéri qui, au tout début du roman, est « révolté puis soumis »⁹⁶ à cause des rudolements de sa maîtresse. Cette phrase imitée par Chéri n'est-elle pas exactement la même que Léa lui a prononcée ? À mesure que son chagrin s'approfondit, Chéri s'enfuit de la maison « carrée » où se tient debout contre la vitre une « jeune femme anxieuse »⁹⁷ et cherche du réconfort auprès de la Copine : il ne fume pas mais regarde souvent, « avec une fixité pénible et interrogatrice, le cou fané de la Copine, un cou rougi et grenu où luisait un collier de perles fausses »⁹⁸. Une fois, il demande même à la Copine : « pourquoi n'avais-tu pas aujourd'hui ton collier de perles, tu sais, ton gros collier ? »⁹⁹ Quand il « rentre » enfin chez sa *Nounoune*, Chéri se roule sur elle avec des larmes et des paroles désordonnées, ses « mains tâtonnantes s'accrochant à son collier »¹⁰⁰.

L'arabesque des perles du collier devient, pour Chéri, une incarnation du cou de Léa, des litanies maternelles, des tendresses amoureuses de Léa, et, par extension, un symbole de son bonheur perdu et de leur amour, « le plus honorable sur la terre »¹⁰¹.

⁹⁴ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.767.

⁹⁵ *Ibid.* p. 773.

⁹⁶ *Ibid.* p. 720.

⁹⁷ *Ibid.* p. 778.

⁹⁸ *Ibid.* p. 783.

⁹⁹ *Ibid.* p. 786.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 811.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 804.

La beauté des femmes est elle aussi enracinée abondamment dans l'accumulation des lignes courbes : Léa émerveille par « la fesse à fossette, le sein haut suspendu ¹⁰² » ; Edmée, avec son « cou charmant et onduleux » ¹⁰³, est pourvue d'une beauté tendre et veloutée. Cette élégance de l'arabesque se généralise chez beaucoup d'autres héroïnes de l'écrivain, telle la jeune Rézi dont le charme provient de la « volte » de ses hanches, de la « flexion » de sa nuque, du « balancement orbiculaire » ¹⁰⁴ de sa taille assise.

Pourtant, il est à noter que cette grâce de « volutes » ne se limite pas à la beauté des femmes. Dans *Chéri*, la beauté sublime de Chéri, intensément louée par Colette, se trouve en grande partie dans la superposition des arabesques : dans les souvenirs de Léa, Chéri enfant était merveilleux avec ses « longues boucles ¹⁰⁵ » ; l'« ovale ¹⁰⁶ » des joues de Chéri ne cesse d'émerveiller Edmée... Chéri, ce beau jeune homme, ressemble à une statue composée de réseaux de courbes :

Un demi-sourire errant passa sur le beau visage ferme, et la tête inclinée de côté, les yeux attentifs, l'arc délicieux de la bouche détendue, il écouta peut-être l'écho d'un nom... ¹⁰⁷

L'assemblage des arabesques forme un Chéri plongé dans de doux souvenirs, beau comme un dieu. Avec son « demi-sourire », sa tête « inclinée », et l'« arc délicieux » de sa bouche se présente sous nos yeux la statue en marbre blanc d'un dieu grec ou romain. Pour la sculpture classique grecque, plus d'importance est attachée au toucher qu'à la vue, ainsi existe-t-il tellement de courbes dans la sculpture grecque ou romaine : les boucles de cheveux, l'ovale des joues, le contour des muscles, la ligne des reins... Pour les artistes grecs, la beauté idéale et la perfection résident largement dans les courbes et des volumes du marbre qui, sous la lumière, présentent une lisibilité douce. Cette union entre Chéri et les dieux grecs ou romains est fortifiée par d'autres rapprochements. Parfois, Chéri, comparé à Mercure avec ses

¹⁰² *Ibid.* p. 723.

¹⁰³ *Ibid.* p. 772.

¹⁰⁴ Colette, *Claudine en ménage*, Pl, I, p.432.

¹⁰⁵ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.732.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 771.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 772.

« pieds ailés » et des « des poignées de lous » à la main, « semblait pourtant une figure ailée, planante et dormante dans l'air...¹⁰⁸ » ; d'autres fois, on rencontre une allusion à Bacchus :

*L'arc délicieux de la lèvre supérieure, éclairé par en dessous, retenait à ses sommets deux points de lumière argentée, et Léa s'avouait qu'il ressemblait beaucoup plus à un dieu qu'à un marchand de vin.*¹⁰⁹

Inévitablement, cette passion pour les arabesques aboutit au refus des lignes droites. Dans *Le Voyage égoïste*, Colette critique avec sarcasme la mode des années 1920-1930 : « Court, plat, géométrique, quadrangulaire, le vêtement féminin s'établit sur des gabarits qui dépendent du parallélogramme » ; et elle réhabilite cette fin de siècle qui la vit naître en regrettant « la mode à courbes suaves, du sein arrogant, de la savoureuse hanche »¹¹⁰. Elle déteste la « mortelle succession d'angles droits »¹¹¹ des villes tristement cubiques. Dans *Chéri*, on perçoit une projection de ce sentiment. Un exemple suffira : Chéri, qui ne tolère plus sa « chambre carrée »¹¹² d'enfant où une jeune femme anxieuse se tient debout contre la vitre, s'enfuit de la maison. Quand Léa revient enfin du Midi, il passe une nuit pleine de tendresse avec celle-ci. Au lever, Chéri ferme les yeux « afin que sa mémoire lui rendît la chambre de la veille, mystérieux et colorée comme l'intérieur d'une pastèque, le dôme féérique de la lampe »¹¹³. Les lignes droites lui rappellent son épouse anxieuse et la maison intolérable, alors que les lignes courbes sont liées immédiatement à « l'exaltation dont il avait supporté, chancelant, les délices »¹¹⁴.

Pour Colette, comme pour l'Art nouveau, les lignes courbes, au lieu des lignes droites, sont liées à la nature. Colette, dans *Le Voyage égoïste*, a écrit que « si le végétal vivant, pendant les mois torrides, nous est nécessaire à l'égal d'un aliment, c'est qu'il contient et engendre un trésor inépuisable de courbes. »¹¹⁵

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 729.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 731.

¹¹⁰ Colette, « Printemps de demain », Quatre saisons, dans *Le Voyage égoïste*, Pl, II, p. 1113.

¹¹¹ Colette, *La Fin de Chéri*, Pl, III, p. 117.

¹¹² Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 778.

¹¹³ *Ibid.* p. 818.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

Ce qui est non moins important, c'est que la structure de ce roman présente une macro-arabesque. Le retour en arrière retraçant la naissance de l'amour entre la nourrice et son nourrisson semble dessiner, sur la ligne du temps, une arabesque suave du temps perdu. De plus, la scène du tout début et celle de la fin forment un rond uni par une similarité surprenante : le roman commence dans la chambre rose de Léa et y prendra fin, avec les mêmes rideaux roses, le même « grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé »¹¹⁶ et le même soleil qui traverse la vitre. Cependant, cette similarité est nuancée par un effet miroir pathétique. Le roman commence dans une ambiance rose et romantique. Dans cette chambre de conte de fée, une Blanche-Neige allongée, aux « bras nus, magnifiques » et un Prince Charmant qui danse au soleil, « comme un gracieux diable »¹¹⁷. L'insouciance et la vigueur de la jeunesse s'harmonisent avec l'affection et la tendresse de la maternité. Néanmoins, cet attachement réciproque connaîtra vite sa fin. Chéri, tourmenté par la perte de cet amour, « rentre »¹¹⁸ enfin chez Léa. Au point du jour, il feint la mollesse du sommeil au lit et épie Léa avec ses yeux entrouverts. Le conte de fée n'a absolument pas une fin heureuse : une vieille femme essaie vainement de reconstruire son bonheur perdu, alors que son prince est déjà marié à une princesse jeune et belle. L'ironie réside en ce que cette naissance du jour annonce pourtant le déclin de leur amour.

Dans ces deux scènes, on constate une contemplation réciproque. Ce qui se présente sous les yeux de Léa allongée, c'est une « image de très beau et de très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle », une « poitrine mate et dure, bombée en bouclier », un Narcisse qui s'enivre de sa propre beauté, un nourrisson insouciant qui joue avec son collier. Alors que ce qui se dresse devant les yeux entrouverts de Chéri, c'est une vieille femme, avec « une maigre torsade de cheveux sur la nuque », « le menton double » et « le cou dévasté », rêvant lamentablement d'un bonheur qui n'arrivera jamais. Cette contradiction de la jeunesse et de la vieillesse qui annonce au début du roman une relation harmonieuse de nourrice-nourrisson, aboutit vers une fin à une tragédie sans remède et pourtant

¹¹⁶ *Ibid.* p. 719.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.* p. 809.

présagée et fatale.

Ce qui ajoute à cet effet miroir, c'est l'abondance des dialogues de cette scène du début et le vide de paroles à la fin. Au début, ce jardin d'Éden est adouci par le mélange harmonieux de la litanie tendre de Léa et des paroles enfantines de Chéri, du rudolement sans vergogne résultant d'une familiarité de six ans et de la « verdure des dialogues théâtraux et argotiques »¹¹⁹ qui nous fait sourire. À la fin, ces sons euphoniques s'anéantissent dans la « mollesse du sommeil » feinte et le « regard invisible »¹²⁰ de Chéri. Dans ce silence étouffant, Chéri s'aperçoit qu'il a même « retenu sa respiration depuis le lever de Léa »¹²¹.

Par ailleurs, les lignes courbes dans ces deux scènes portent des valeurs contradictoires. Dans les premières pages, les arabesques sont tracées par une plume de beauté et de tendresse : avec les dentelles du lit qui s'agitent et l'arabesque des deux bras nus magnifiques, on a l'impression d'entrer dans un tableau de Charles Chaplin¹²² ; avec l'étincelle qui joue sur la poitrine « bombée en bouclier » de Chéri, sur ses dents et sur « les perles du collier »¹²³, une statue sublime en marbre qui brille au soleil surgit sous nos yeux ; avec ce geste de se jeter au lit « en boule » du nourrisson minaudier et cet « arc dédaigneux et chaste de la bouche » de la bête révoltée, on aperçoit, à travers le sourire de Léa, une tendresse maternelle infinie. Or, la tragédie de la scène définitive se trouve renforcée par la superposition des courbes :

*Son grand bonheur de la veille lui semblait réfugié, fondu et tout petit, dans un reflet, dans l'arc-en-ciel qui dansait au flanc d'un cristal empli d'eau.*¹²⁴

La beauté suprême de l'arc-en-ciel et le scintillement du cristal au soleil nous représentent un tableau merveilleux comme une bulle de savon. Pourtant, la brièveté regrettable de l'écharpe de Vénus et la fragilité extrême du cristal ne font-elles pas

¹¹⁹ Guy Ducrey, *L'ABCdaire de Colette*, éd. cit. p.40.

¹²⁰ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 818.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Peintre cité d'ailleurs plusieurs fois dans ce roman.

¹²³ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.719.

¹²⁴ *Ibid.* p. 817.

écho à cet émiettement d'un reste de joie que Chéri essaie en vain de retenir ? Cette beauté, tout comme celle de Léa, est pourvue d'une cruauté due à son caractère éphémère.

Pour conclure, reprenons les paroles de Guy Ducrey : l'arabesque, « infiniment relancée », « détient un pouvoir miraculeux de transformation — elle est le principe des métamorphoses. Tel est le génie de la volute : indifféremment arborée par les plantes, les animaux, les humains ou les objets, elle porte leur beauté en puissance.¹²⁵ »

2.2.2 Flore et Faune

La nature inspire à Colette non seulement l'utilisation des lignes courbes mais aussi la présence de rythmes et de couleurs — des arbres, des fleurs, des insectes et des animaux. La description de Bel-Gazou fera un très bon exemple :

*Bel-Gazou, fruit de la terre limousine ! Quatre étés, trois hivers l'ont peinte aux couleurs de ce pays. Elle est sombre et vernissée comme une pomme d'octobre, comme une jarre de terre cuite, coiffée d'une courte et raide chevelure en soie de maïs, et dans ses yeux, ni vert, ni gris, ni marron joue, marron, vert, gris, le reflet de la châtaigne, du tronc argenté, de la source ombragée...*¹²⁶

Dans ce passage, on reconnaît immédiatement la « mosaïque florale » d'Arcimboldo¹²⁷, dont parle André Pieyre de Mandiargues. Selon Régine Detambel, Colette sait remplacer « le dictionnaire analogique, le dictionnaire des synonymes, celui des rimes, celui des métaphores et de la rhétorique par des herbiers d'enfance et des ouvrages de pomologie. »¹²⁸ Colette sait manier les caractères les plus intimes des plantes et des animaux. Dans le monde de Colette, femmes, hommes, plantes, bêtes vivent harmonieusement. Ainsi, ses écrits sont remplis de métaphores botaniques et

¹²⁵ Guy Ducrey, *L'ABCdaire de Colette*, éd. cit. p.23.

¹²⁶ Colette, « Bel-Gazou et la vie chère », dans *Les heures longues*, Pl. II, p. 571.

¹²⁷ Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), peintre maniériste italien, est célèbre comme auteur de nombreux portraits suggérés par des végétaux, des animaux ou des objets astucieusement disposés.

¹²⁸ Régine Detambel, *Colette, comme une Flore, comme un Zoo*, Paris, Éditions Stock, 1997. p.20.

zoologiques.

Les fleurs sont les porteuses de souvenirs de l'écrivain, grâce à l' « œil infallible de la mémoire »¹²⁹. Quant à la « saponaire humide », « elle vaut par le ruisseau qui l'abreuvait, entre ma dixième et ma quinzième année »¹³⁰, déclare l'écrivain dans *La Maison de Claudine*. La primevère maigre tient, « par une radicelle fragile, au pré où je cueillais des centaines de primevères »¹³¹. De plus, ceci est pour Colette un « plaisir doux » de « regarder dans un gobelet de cristal, renaître une tulipe »¹³². Ce plaisir des yeux sert, par conséquent, à construire des métaphores.

*...claquement de lèvres après quoi il libère, blanc, rose ou violet, son charmant juponage froissé.*¹³³

*Monstre à la langue poilue, c'est toi, suave iris ? Quelle maléfique grimace tord la lèvre de la rose à son réveil ! Vingt cornes du diable coiffent le bleuet, l'œillet.*¹³⁴

Dans ces deux exemples, la métamorphose des fleurs — leur éclosion, leur épanouissement et leur décoloration — fournit à l'auteur un moyen efficace et vivant de métaphore et un plaisir qui réside dans cette évolution de la nature.

À part la mémoire et l'œil, les fleurs attirent aussi l'oreille. Pour Colette, les noms des fleurs rappellent un petit poème sonore. « Violette, tilleul, verveine, menthe, mellite, feuille d'oranger, et n'oubliez pas le tussilage ! [...] il a un si joli nom ! »¹³⁵ Dans le passage qui suit, deux exemples seront analysés pour éclaircir ce plaisir de la sonorité chez notre poétesse et le rôle que jouent ces sons euphoniques dans ses écrits.

Examinons un premier exemple :

*En marchant sous l'ombre des acacias, entre des massifs embrasés de rhododendrons et des arceaux de roses, Léa écoutait un murmure de voix, percé par la trompette nasillarde de Mme Peloux et l'éclat de rire sec de Chéri.*¹³⁶

¹²⁹ Colette, *Mes apprentissages*, éd. cit. p. 1058.

¹³⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, Pl. II, 1078.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Colette, *Aventures quotidiennes*, Pl. III, p. 95.

¹³³ Colette, *Romans, récits, souvenirs*, III, éd. cit. p. 447.

¹³⁴ Colette, *Prisons et paradis*, Pl. III, p. 698.

¹³⁵ Colette, *Romans, récits, souvenirs*, éd. cit. p. 717.

¹³⁶ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 727.

D'un côté, dans ce passage, la perception visuelle de ces trois fleurs pourrait porter une valeur significative et fonctionner comme un signe précurseur. Des rhododendrons et des roses sont en pleine floraison, qui « embrasent » les massifs d'une vive rougeur. Cependant, cette couleur passionnante entre en contraste avec la couleur blanche des acacias : les acacias blancs jettent une ombre sur les rhododendrons, les roses et Léa. Ce passage sert de transition pour l'intrigue : l'amour paisible entre Léa et Chéri sera troublé par l'apparition d'Edmée. L'interruption de la « rose blanche » poussera Chéri à abandonner sa « rose rouge ¹³⁷ » pour construire un couple conventionnel et aboutira à une tragédie sans remède.

De l'autre côté, l'énumération de ces noms nous fournit des informations auditives. Abandonnons le dictionnaire illustré pour botaniste spécialisé et lisons à haute voix ce petit passage. L'assonance avec « a » dans le mot « acacia » et l'allitération avec « d » dans le mot « rhododendrons », ou encore, l'euphonie due à la répétition oscillante des phonèmes « d-s/z-r-o » dans la locution « des arceaux de roses » contribuent à produire une musicalité particulière chez Colette. Par ailleurs, d'un point de vue onomatopéique, le groupe nominal « des acacias » qui, au lieu d'être une euphonie, semble sonner plutôt comme une cacophonie : il simule un cri, un crissement, un son déplaisant à l'oreille ; le mot « rhododendrons » nous évoque, avec ses phonèmes « r - ɔ - ã - ã », le silence mêlé d'une voix toujours basse, comme le ronronnement d'un chat, de cette Edmée farouche qui apparaîtra des les lignes suivantes, et, avec son réemploi du phonème « d », imitant le bruit de la collision ou d'une sonnerie bruyante, la « trompette redoutable » de Mme Peloux. Ainsi perçoit-on dans un seul mot « rhododendrons » le mélange d'un « murmure » et d'une « trompette nasillarde ». Ce mot fonctionne, par conséquent, comme un présage ou un écho de la description qui suit : « un timbre féminin nouveau, faible, aimable, vite couvert par la trompette redoutable ¹³⁸ ».

Passons au deuxième exemple :

¹³⁷ L'expression inspirée de *Rose rouge et rose blanche* de Zhang Ailing.

¹³⁸ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.727.

*À mesure qu'avril, vert et froid, fleuri de paulownias, de tulipes, de jacinthes en bottes et de cytises en grappes, embaumait Paris, Chéri s'enfonçait, seul, dans une ombre austère.*¹³⁹

Cette énumération des fleurs nous présente un triple plaisir : visuel, auditif et olfactif. Ces fleurs aromatiques et en pleine floraison nous introduisent dans un printemps multicolore et florissant. Cependant, ce festin visuel fait ressortir la dépression de Chéri, petit animal égaré. À une Paris fleurie et parfumée, Chéri, brûlé d'envie de retrouver Léa, cherche pitoyablement du réconfort auprès de la Copine sur le cou « rougi et grenu » de laquelle luisait un « collier de perles fausses »¹⁴⁰. Ici, l'exhibition des noms de fleurs ne fait qu'accentuer la figure d'un Chéri perdu.

Dans les écrits de Colette, on remarque une abondance des noms de plantes, surtout de fleurs. C'est ici précisément que réside une partie de la poétique de Colette. « Entre le réel et l'imaginé, il y a toujours la place du mot, le mot magnifique et plus grand que l'objet. »¹⁴¹ Pour notre poétesse, la prolifération délicate des noms de plantes présente non seulement un tableau de la nature agréable aux yeux, mais produit en même temps un plaisir auditif par l'articulation de ces noms qui forment le plus souvent des sons euphoniques. C'est pourquoi selon Guy Ducrey, les fleurs offrent à Colette, « sa vie durant, l'occasion de poèmes onomastiques »¹⁴².

Chez Colette, les métaphores botaniques sont innombrables et infiniment merveilleuses. Pourtant, pour l'auteur qui déclare que « nos compagnons les plus parfaits n'ont jamais moins de quatre pattes », les métaphores zoologiques ne sont point inférieures.

*Jamais, jamais on n'avait vu un spectacle pareil ! Mon fils marchait sur des nuées !
Sur des nuées !*¹⁴³

Cette exclamation de Mme Peloux nous évoque un poème de Baudelaire intitulé « *L'Albatros* » où le poète compare l'albatros à un prince des nuées. Dans ce poème,

¹³⁹ *Ibid.* p. 785.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 783.

¹⁴¹ Colette, *Romans, récits, souvenirs*, éd. cit. p. 84.

¹⁴² Guy Ducrey, *L'ABCdaire de Colette*, éd. cit. p. 76.

¹⁴³ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 757.

Baudelaire choisit ce symbole pour représenter « la dualité de l'homme » cloué au sol et aspirant à l'infini. Dans ce passage où Chéri quitte sa *Nounoune* pour épouser une fille qu'il connaît à peine, ne pourrait-on pas considérer que chez Chéri, qui a consenti à ce mariage de raison au détriment de son propre bonheur amoureux, existe aussi une « dualité » ? Ces paroles de Mme Peloux nous semblent un présage : avant ce mariage, Chéri « hante la tempête et se rit de l'archer » ; après ce mariage, Chéri est cloué au sol et « ses ailes de géant l'empêchent de marcher »¹⁴⁴.

Le rappel des poèmes de Baudelaire n'est pas rare dans *Chéri*. Voyons un autre exemple :

*Il renversait vers le lustre un visage magnifique et désespéré, en fermant les yeux sur deux larmes, retenues et scintillantes entre ces cils...*¹⁴⁵

Ce mouvement de Chéri n'est pas sans rappeler celui du cygne dans le poème de Baudelaire. « Le Cygne », dédié à l'exilé Victor Hugo, est marqué par la richesse de ses thèmes : celui de la perte et de l'absence et celui de la douleur et de la souffrance. La noblesse de cet animal immaculé fait écho à la beauté sublime de Chéri ; ce cygne qui, « sur son cou convulsif tend[ait] sa tête avide comme s'il s'adressait des reproches à Dieu », est totalement désorienté avec ses « gestes fous », comme Chéri qui a perdu à jamais l'amour le « plus honorable sur la terre »¹⁴⁶ et, sans sa *Nounoune*, est devenu un « orphelin »¹⁴⁷.

Aux yeux de Léa, Chéri ressemble parfois à un « chien de race »¹⁴⁸, parfois à un « lévrier »¹⁴⁹. Cette animalisation porte une tendresse maternelle : au moment de leur premier baiser, les murmures de Chéri ressemblent pour Léa à « un chant animal et amoureux » ; dans le passage où Léa retrace les premiers souvenirs de leur « idylle », on remarque une abondance des champs lexicaux propres aux animaux : la « mangeaille » fine, Léa qui réveille Chéri pour le « gaver » de fraises, Léa qui garde

¹⁴⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996. p. 36.

¹⁴⁵ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.770.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 804.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 770.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 740.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 741.

Chéri à l' « épinette »¹⁵⁰... Chéri, ce nourrisson particulier, est élevé « à la coque » par Léa qui l'a « gavé de tout »¹⁵¹. Cette relation « nourrice-nourrisson » dépasse un simple amour passionné et devient d'autant plus impossible à délier que Léa a commis la faute de garder ce nourrisson pendant six ans. Après le mariage de Chéri, celui-ci est devenu un animal « orphelin » totalement désorienté, égaré, un « enfant chagrin » pour qui la maison de Léa devient un « but distinct et inaccessible »¹⁵². Quand il se décide enfin à entrer chez Léa, d'une façon abrupte, il crie sur un ton étouffé et triomphant : « Je rentre ! ». Cette petite bête, qui est devenue une « bête terrible qui n'a pas besoin de bondir pour effrayer »¹⁵³ Edmée, reprend son soupir de « chien de chasse »¹⁵⁴ auprès de Léa, comme un petit chien errant qui trouve enfin sa maman.

Cette animalisation chez l'auteur de *Dialogues de bêtes* ne se limite pas au personnage principal dans *Chéri*. Au moment de l'apparition de la vieille Lili, on tombe sur une description particulière : « un petit spencer bleu béait sur un poitrail à peau gaufrée de dindon coriace »¹⁵⁵. Cette métaphore est si expressive que l'image d'une poitrine lâche et sillonnée nous saisit immédiatement à travers ces quelques mots ; quant à Mme Peloux dont la maison est encombrée de tout genre de collections et à son goût « saugrenu et thésauriseur », Colette la compare, à travers les paroles de la vieille Lili, à une « fourmi qui serait dingo »¹⁵⁶. En lisant ces lignes, on associe sur le champ Mme Peloux et la fourmi laborieuse et collectionneuse dans la fable de la Fontaine. Face à Edmée, cet animal tellement farouche, Mme Peloux devient un véritable monstre : « Charlotte Peloux, exaltée par la proximité d'une victime si tendre, perdait un peu la tête et gaspillait les flèches, mordait à tort et à travers... »¹⁵⁷. Cette violence ardente oblige Chéri à l'apaiser de temps en temps en disant « Que boufferez-vous l'hiver prochain, si je ne vous arrête pas »¹⁵⁸. Quand Chéri et Edmée

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 739.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 752.

¹⁵² *Ibid.* p. 786.

¹⁵³ *Ibid.* p. 774.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 813.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 756.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 765.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 768.

¹⁵⁸ *Ibid.*

parle de Marie Laure, ils la désignent par un « serpent »¹⁵⁹, cet animal méchant d'une renommée lointaine. Une image de vipère saute à nos yeux par-dessus le texte : tout à fait une mère méchante comme celle dans *Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Sans parler d'autres comparaisons non moins vivantes : Guido est un « insecte »¹⁶⁰, Marie Laure en noir est une « anguille », Edmée jalouse est un chat qui « griffe »¹⁶¹...

Les fables animales de Colette, encore plus évidentes dans d'autres œuvres de l'auteur telles que *Douze Dialogues des Bêtes* ou *La Paix chez les Bêtes*, teignent *Chéri* d'une couleur proprement colettienne et rendent ce roman plus charmant et vivant.

2.2 NATURE RETOUCHÉE DE ZHANG AILING

2.2.1 Nature symbolique

La langue chinoise, par l'écriture figurative, unit la forme et la signification. L'écriture de Zhang Ailing est elle aussi une écriture figurative où les images sont insérées dans les lignes et présentent des tableaux significatifs.

L'écriture du chinois a des rapports intimes avec les images. Les Chinois de l'Antiquité imitent la forme de la montagne, de la rivière, du soleil et de la lune afin de noter des événements : les caractères y trouvent leur origine. La culture qui se développe pendant des milliers d'années fait qu'un simple caractère tel que « 月 » (la lune) porte des significations considérables et ne cesse d'élargir, parallèlement au développement de la culture chinoise, ses connotations et ses dénotations. La culture chinoise se différencie de la culture occidentale : les Chinois attachent de l'importance aux formes et aux sentiments, alors que les Occidentaux mettent en avant la logique et la déduction. La littérature chinoise s'enracine dans le besoin

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 769.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 757.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 772.

d'exprimer ses sentiments, ainsi, les images sont appliquées pour peindre un monde sentimental ; la littérature occidentale trouve son origine dans la rhétorique, le rythme et la tonalité sont invoqués pour renforcer la narration.

Les images de la nature, comme dans les écrits de Colette, abondent dans les œuvres de Zhang Ailing. La mode de la pensée traditionnelle chinoise — « l'humanité fait partie intégrale de la nature »¹⁶² (天人合一 *Tian ren heyi*) — fait que les Chinois, depuis toujours très sensibles à la nature, en font un thème primordial de leur littérature. Au moment du *Rêve dans le pavillon rouge*¹⁶³, la nature — fleurs, arbres, herbes, soleil, lune, étoiles, oiseaux, monstres, insectes, poissons — ne fonctionne plus simplement comme une décoration pour la narration. Par contre, ces images de la nature portent le sens figuré de « décadence fatale » dans cette « contrée resplendissante et prospère, au foyer d'une famille aristocratique de lettrés, fastueux domaine où abondent les fleurs et les saules, terroir de douceur, de richesse et d'honneurs »¹⁶⁴, de même que les fleurs connaîtront inévitablement la flétrissure. Les images de Zhang Ailing, s'implantant dans la littérature classique chinoise — *Le Livre des Odes (Shi Jing)*, *Dix-neuf poèmes classiques (Gushishijiushou)*, *les poèmes des Tang et les poèmes lyriques des Song* et *Le Rêve dans le pavillon rouge*, contiennent une beauté tragique.

Pour Zhang Ailing, une des écrivains les plus conscients de la tragédie de la vie, la vie quotidienne n'est qu'une apparence qui cache un noyau sombre et désolé. Face à la tragédie de la vie et à la laideur de l'humanité, au lieu d'« aller plus haut, voir plus loin », elle reste tout proche et voit plus clair. Elle goute la prospérité et ne refuse pas la désillusion. Les personnages ne sont ni loués ni critiqués : ils sont tout simplement représentés, d'une façon éclairante qui nous invite à assister à une révélation cruelle de l'humanité. Les désirs sont à l'origine de la vie, alors que

¹⁶² Une des propositions les plus importantes dans l'histoire philosophique de la Chine, elle est présentée pour la première fois par Zhuangzi (庄子), représentant du Daoïsme, et transformée en un système philosophique par Dong Zhongshu (董仲舒), théoricien du yin-yang (阴阳) et lettré confucianiste de la dynastie des Han occidentaux. On lui en attribue traditionnellement la synthèse en un système présentant l'univers (dont fait partie la société humaine) comme un ensemble dont tous les éléments sont liés, et où le souverain, guidé par les signes que lui envoie le Ciel, joue un rôle essentiel de maintien de l'ordre. Cette pensée constitue le corps de la culture traditionnelle chinoise.

¹⁶³ Le nom originel de ce roman est *Les mémoires d'un roc (石头记 Shitouji)* où la pierre est une image importante.

¹⁶⁴ Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge (红楼梦 Hong lou meng)*, traduit du chinois par Li Tche-houa et Jacqueline Alezaïs, Paris, Gallimard, 1981. Tome I. p. 8.

l'impossibilité d'une satisfaction totale des désirs présage la tragédie fatale des hommes. La vie est limitée à un certain espace et à un certain temps, les hommes y sont emprisonnés. Dans les textes de l'écrivain, les images sont combinées de façon à révéler la tragédie irrémédiable. C'est ici qu'on remarque une ressemblance entre les œuvres de l'auteur et *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Dans ce dernier roman, l'image d'un roc qui s'incarne et entre dans ce monde exprime, de façon approfondie et vivante, le nihilisme de la vie humaine. Un tome, qui note la destinée de tous les personnages, dévoile le fatalisme. De même, les images de Zhang Ailing sont nanties de sens symboliques.

Dans la poésie classique, les images sont invoquées pour faire ressortir l'ambiance. La description des paysages est ainsi associée à l'expression des sentiments. Parfois, les émotions dérivent du décor : le soleil levant suscite toujours la dignité et la beauté sublime ; parfois, les images se modifient selon la sensation : « Dans ma tristesse, les fleurs versent des larmes ; Au chant joyeux d'oiseaux, je n'entends que l'alarme ¹⁶⁵ ». L'abstrait s'associe au concret, les hétérogènes s'identifient. Cet abstrait et ce concret sont liés par l'accrétion sédimentaire de la culture chinoise pendant des milliers d'années. Zhang Ailing, au lieu de rompre avec la tradition littéraire, allonge infiniment la distance entre les deux images rapprochées et produit ainsi un effet prodigieux. « La vie est une robe éblouissante où rampent des poux » ¹⁶⁶ Qui, à part Zhang Ailing, pourrait réunir une robe magnifique et des poux ? On y perçoit un désabusement sur les regrets de la vie et la misère de la réalité : tout homme chérit la vie comme une robe splendide, l'imperfection de la vie trouvera-t-elle un comparant plus approprié que les poux ?

Dans les romans de Zhang Ailing, le « soleil d'un jaune obscur » symbolise la dépression ; la lune comme « un feu bleu sombre » incarne le désir incontrôlable ; le miroir ne peut exprimer que le regret de l'impossibilité de réparer une relation brisée ¹⁶⁷ ; le cactus révèle sa langue fourchue et surveille d'un œil mauvais les

¹⁶⁵ Du Fu, « Une vue au printemps » (春望 *Chunwang*), dans *300 poèmes chinois classiques*, traduction de Xu Yuanchong, Pékin, Éditions de l'Université de Pékin, 1999, p. 227. Dans la traduction de Xu Yuanchong, on lit « À la vue de belles fleurs, je verse des larmes ». Le traducteur a supprimé la personnification dans le texte originel de Du Fu. L'auteur du mémoire se permet de retraduire plus fidèlement ce vers.

¹⁶⁶ Zhang Ailing, *Tiancai meng* 天才梦 (*Rêve d'un génie*), éd. cit. p.7.

¹⁶⁷ Dans la littérature chinoise, un miroir cassé symbolise souvent un couple en désaccord.

alentours ; le brocard luxueux porte toujours un trait sinistre et macabre ; sur le visage d'une nouvelle mariée on aperçoit la couleur d'un cadavre ; tous les sentiments — amour, amitié — sont pourris ; toute beauté ressemble aux boucles d'oreilles en pierre précieuse de Sixte dans *La Cangue d'or*, éclatantes mais sinistres. Même les rhododendrons sous le pinceau de Zhang Ailing perdent leur beauté pure. Les rhododendrons dans *ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*, couvrant la montagne par leur rougeur flamboyante, s'enflamment vers le pied de la montagne. Les fleurs, dépourvues de leur beauté, incarnent le désir qui prend feu et brûle enfin la jeune fille qui vient de Shanghai.

La valeur désolée portée par ces images se lie intimement aux expériences de l'auteur. On y saisit son attachement à sa famille d'autrefois et le regret de la décadence. Le choix des images est aussi original chez Zhang Ailing. Notre écrivain-peintre se passionne pour la peinture classique chinoise, en particulier le dessin d'intention¹⁶⁸ et fait elle-même des illustrations pour ses recueils. Pour l'utilisation des images, elle s'est largement inspirée de la méthode de *Liubai*¹⁶⁹. Dans la littérature classique, les images d'une ressemblance homogène sont souvent liées pour mettre en relief un certain sentiment. Citons en exemple un vers célèbre de Ma Zhiyuan : « Sur un vieil arbre enlacé/de lierre desséché/Planent au soir des corbeaux ¹⁷⁰ ». Dans ce petit vers, les images sont rassemblées d'une façon stricte et délicate pour exprimer la mélancolie d'un homme qui vit loin de son pays natal. Pourtant, les images de Zhang Ailing, au lieu d'être l'énumération des objets homogènes, nous impressionnent par une différence parfois surprenante entre elles. Presque toutes les œuvres de Zhang Ailing se concentrent sur un même thème : la démythification de l'amour. Elle peint son époque selon ses propres expériences : ceci est à la fois son avantage et sa limitation. Or, cette limitation est récompensée par sa sensibilité extrêmement fine : elle sait choisir et arranger ses images d'une façon inimaginable pour retracer une expérience ou un sentiment partagé par tous. Ceci constitue son charme particulier.

¹⁶⁸ Le dessin d'intention (写意画 Xieyi hua) est un travail de dessin libre où l'on trace ses impressions.

¹⁶⁹ *Liubai* (留白) est un procédé calligraphique ou pictural qui consiste à laisser un vide sur le papier en vue d'obtenir une harmonie de l'œuvre.

¹⁷⁰ Ma Zhi-yuan, « Pensée en automne » (秋思 *Qiusi*), dans *300 poèmes chinois classiques*, traduction de Xu Yuanhong, Pékin, Éditions de l'Université de Pékin, 1999. p. 684.

Étudions un petit passage tiré de la *Cangue d'or* :

Les jeunes gens se l'imaginent sûrement, cette lune vieille de trente ans, comme un halo mouillé et rougeâtre, pas plus grand qu'un sou de cuivre, le cerne, estompé avec le temps, d'une larme tombée sur le papier¹⁷¹ de l'écritoire.¹⁷²

On constate ici les images suivantes : la « lune », un « sou de cuivre », un « halo mouillé et rougeâtre », « *Duoyunxuan* », le « papier de l'écritoire » et une « larme ». Le rapprochement de la lune et du sou n'est pas difficile à imaginer : ces deux ont en commun la forme ronde et la couleur jaune. Cependant, la comparaison de la lune à un « halo mouillé » est un peu surprenante, sans compter que ce « halo mouillé » est « rougeâtre ». Cette distance entre les deux images comparées permet de laisser place à l'imagination des lecteurs : la forme vague de la lune qui ressemble à un « halo » est due probablement aux nuages fins ; l'humidité de la lune est sans doute due aux yeux noyés de larmes qui la regardent. Les larmes animent cet « halo mouillé » : la lune se transforme en une larme prête à tomber. Cette suite d'images réussit parfaitement à lier deux images difficiles à rapprocher – la « lune » et une « larme ». Cette larme tombe sur le papier du *Duoyunxuan*. Le nom de *Duoyunxuan* évoque immédiatement aux lecteurs chinois une scène poétique : les nuages se pendant au ciel, une belle s'appuie sur une porte et regarde, toute seule, la nuit éclairée par la lune. Cette succession d'images nous introduit dans un tableau magnifique, mélancolique et plein de sens symboliques. Ce petit passage situé au début du roman installe un ton triste et présente une métaphore lyrique.

Dans *Murmures*, Zhang Ailing a écrit : « Dans ce monde, il n'y a rien sur quoi on peut compter. Tout brisera en mille morceaux sous un seul coup de pression. »¹⁷³ Dans ses romans, la plupart des personnages sont caractérisés par une même mélancolie : levant la tête, ils contemplent la lune, courbant la tête, ils se regardent dans un miroir.

¹⁷¹ « Sur le papier du *Duoyun Xuan* », dit le texte chinois. Le *Duoyun Xuan* (« Galerie 'Votre Honoré' ») est un magasin de matériel de peinture et calligraphie fondé en 1900 ; la réputation de cette galerie, située à Shanghai sur la rue de Nankin, n'est égalée que par le *Rongbao Zhai* de Pékin.

¹⁷² Zhang Ailing, *La Cangue d'or* (金锁记 *Jinsuoji*), traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, Paris, Bleu de Chine, 1999, p.27.

¹⁷³ Zhang Ailing, *Siyu 私语* (*Murmures*), éd. cit.

La lune symbolise la froideur de la société et de l'humanité. Le réemploi de cette image reflète la déception de l'auteur devant ce monde sombre et désolé. Le miroir signifie la fragilité des relations humaines. Les assiettes, les verres, les miroirs, les porcelaines constituent une image unificatrice : les relations humaines sont si instables qu'elles risquent à tout moment de rompre.

Même le soleil porte une couleur froide. Observons un passage dans *Rose rouge et Rose blanche* :

*Les réverbères étaient déjà allumés et pourtant le soleil n'était pas couché, il déclinait petit à petit, jusqu'au toit rectangulaire de l'immeuble en face, il atteignit le rebord de ciment, descendit encore, encore ! et il sembla qu'une échancrure d'un blanc de neige s'était ouverte dans la toiture. Zhenbao poursuivait sa route, et ne ressentait que mélancolie. Quelqu'un dans un hôtel particulier jouait, au piano, d'un seul doigt, une touche après l'autre, très lentement, des airs tirés de cantiques de Noël, à la file. Ces chants de la nuit de Noël, en eux-mêmes, étaient empreints d'allégresse, mais par cet après-midi d'été, dans cette longue rue silencieuse inondée de soleil, ils semblaient anachroniques, on aurait dit un rêve ridicule, sans queue ni tête. Zhenbao, Dieu sait pourquoi, se sentit pris d'aversion pour le son de ce piano joué à un doigt.*¹⁷⁴

Dans la société féodale où les hommes tiennent un rôle central, le soleil et la lune constituent une opposition binaire, tout comme celle de l'homme et de la femme. Les hommes s'identifient au soleil et l'emportent absolument sur les femmes et la lune. Or, dans *Rose rouge et Rose blanche*, cette figure héroïque, glorieuse, ferme et courageuse du soleil est totalement défigurée. Le soleil de Zhang Ailing « déclinait petit à petit » et « descendit encore, encore ! » En effet, dans ses œuvres, l'auteur défie sans cesse la société traditionnelle centrée sur les hommes et nous présente de nombreux personnages masculins caractérisés par une double difformité : physique et morale. Dans la *Cangue d'or*, Jiang Erye, atteint de tuberculose osseuse, « s'assied », mais « à l'épine dorsale qui s'avachit, et il paraît à peine plus haut que mon aîné, qui a trois ans ! »¹⁷⁵ Dans *Rose rouge et rose blanche*, Tong Zhenbao, difformé spirituellement, est extrêmement égocentrique et macho quant aux relations homme-femme. Cette laideur, mise en relief par l'auteur, accentue l'absurdité de la société

¹⁷⁴ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit., p. 10.

¹⁷⁵ Zhang Ailing, *La Cangue d'or*, éd. cit., p. 51.

patriarcale.

Cette subversion du patriarcat chez l'auteur est due à plusieurs raisons. Intérieurement, avant l'écriture de *Rose rouge et rose blanche*, les hommes avec qui l'écrivain avait des contacts étaient son père et son frère : c'est précisément eux qui ont détruit sa rêverie sur les hommes. Dans les souvenirs de l'auteur, son père, descendant typique de la vieille société, était « proche de la mort » à cause de l'injection excessive de morphine. Son emprisonnement à l'âge de dix-sept ans par son père lui laissait une trace ineffaçable pendant toute sa vie. Dans ses écrits, on aperçoit une déception profonde face à son père. Dans *Cœur*¹⁷⁶, histoire développée sur le complexe d'Électre, elle a décrit en détail la transformation des sentiments de la fille : de l'admiration envers son père en une déception irréparable. Dans *Thé au jasmin*¹⁷⁷, on constate le processus psychologique « fuite-recherche-déception » de Nie Chuanqing à l'égard de son père. Comme son père, le frère de l'auteur était banal. « Il déchire mes peintures ou y ajoute des ratures noires quand il n'y a personne : il est jaloux. Je peux imaginer sa dépression psychologique... Je suis plus sociable, plus vigoureuse. Ce que je peux manger lui est interdit, ce que je peux faire lui est défendu. »¹⁷⁸ Dans *Thé au jasmin*, Zhang Ailing a fait de son frère un personnage veule et maussade, proche de la perversité. L'amour entre frères et sœurs se dissout complètement dans ses œuvres. Dans *Dix-huit Printemps*, Manlu hait sa sœur : « Manlu la hait vraiment, profondément. Elle est jeune, sa vie est prometteuse, alors que la vie de Manlu est perdue ». Dans *Un Amour Dévastateur*, Lio-su a elle aussi vécu l'apathie de sa famille.

Extérieurement, la plupart de ces personnages vivent dans les années trente ou quarante du siècle précédent. À ce moment-là, l'invasion du capitalisme et l'écroulement du féodalisme poussent la société dans un état de coexistence : « Dans cette société, la tradition s'effondre, la nouveauté se propage... On constate partout un changement, un changement effrayant. L'Homme vivait dans une époque, alors que

¹⁷⁶ Zhang Ailing, *Xinjing* 心经 (*Cœur*), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.

¹⁷⁷ Zhang Ailing, *Moli xiangpian* 茉莉香片 (*Thé au jasmin*), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.

¹⁷⁸ Zhang Ailing, *Tongyanwuji* 童言无忌 (*La vérité sort de la bouche des enfants*), éd. cit. p. 75.

cette époque s'écroule en ce moment comme une ombre. L'Homme se sent abandonné. »¹⁷⁹ La difformité de ses personnages masculins est un produit inévitable de ce croisement entre le colonialisme et le féodalisme. À Shanghai, cette société mélangée, le culte de l'argent et l'épicurisme entrent en collision avec l'étouffement des désirs généralisé dans la société féodale. À ce tournant de l'époque, Zhang Ailing perçoit avec perspicacité l'atrophie des hommes qui ne pourront que s'éteindre ensemble avec ce régime mourant.

Tong Zhenbao, héros de *Rose rouge et rose blanche*, n'échappe pas à ce destin tragique. Il lutte désespérément entre la tradition et la modernité. En apparence, Tong Zhenbao est « pourvu de tout ce qu'il lui fallait »¹⁸⁰ : un travail satisfaisant, une femme comme il faut et de nombreux amis. Cependant, les larmes dans le miroir exposent son vide intérieur. D'une part, la vie moderne et ses expériences dans des pays occidentaux lui soufflent la liberté de l'amour et du mariage ; d'autre part, il n'arrive pas à se délivrer des règles traditionnelles. Conformément aux conventions sociales, il a quitté la rose rouge pour épouser la rose blanche. Pourtant, la fadeur et la platitude de la rose blanche lui est insupportable. La tragédie est fatale.

2.2.2 Nature métamorphosée

Sous le pinceau de Zhang Ailing, une image, en portant différentes couleurs, pourrait exprimer des sentiments différents ou même opposés. Ce qui est encore plus moderniste, c'est que ses images ne sont pas toujours colorées de leurs teintes originelles. En vue de les harmoniser avec l'intérieur de ses personnages, l'auteur tire parfois, suivant sa sensibilité artistique, une couleur de l'ambiance contextuelle et l'impose aux images : cela frappe ses lecteurs tout en leur insufflant des réflexions sentimentales et conceptuelles. La connotation esthétique des couleurs atteint ainsi son comble. Les images deviennent irréelles alors que le développement de l'intérieur

¹⁷⁹ Zhang Ailing, *Ziji de wenzhang 自己的文章 (Mes écrits)*, éd. cit. p. 144.

¹⁸⁰ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit., p.63.

des personnages s'éclaircit et s'affine.

La lune, une des images principales de Zhang Ailing, porte, selon de nombreux critiques, les expériences et la mentalité de l'auteur. Dans les trente et un ouvrages publiés de 1930 à 1980, on en compte vingt-deux où apparaissent « la lune » ou des métaphores sur la lune. Cette apparition répétitive monte jusqu'à à peu près 140 fois. Zhang Ailing nous introduit, par les variantes telles que « la lune claire », « le croissant », « la lune pleine », « la nouvelle lune », « le clair de la lune », « le palais de la lune », dans un monde de lune. Xia Zhiqing, spécialiste des romans modernes chinois, a mentionné que « les amoureux sous la plume de Zhang Ailing aiment regarder la lune — froide, claire, vague, compatissante, mélancolique ou charitable avec un rire moqueur. La lune, ce symbole multifonctionnel, arrive à envelopper presque tous les sentiments »¹⁸¹.

Elle, avec ses descriptions abondantes de la lune, est non seulement héritière de l'esthétique traditionnelle chinoise, mais aussi novatrice. La lune de l'auteur a ses caractéristiques : sa forme est le plus souvent incomplète ; ses couleurs les plus fréquentes sont le bleu et le jaune ; les lieux d'observation sont toujours la fenêtre ou le balcon ; le temps d'observation est généralement le crépuscule. Cela est probablement dû à ses propres expériences. Dans une prose intitulée *Murmures*, Zhang Ailing a retracé ses expériences d'enfance. Lors d'un conflit avec sa belle-mère, son père menaça de la tuer et l'emprisonna dans une maison vide. Zhang Ailing nous transmet ainsi sa mémoire : « Cette maison où je suis née m'est devenue soudainement inconnue, comme un mur bleu-pâle qui jaillit du noir au clair d'une lune fragmentaire et hystérique. » Dans les lignes suivantes, Zhang Ailing cite un vers de l'écrivain anglais Beverley Nichols : « Chaque fois je lis ce vers — 'le clair de lune s'endort au fond de ton cœur' — je me rappelle la lune bleue qui se reflète sur le plafond, la menace silencieuse de la mort. »

Ce souvenir évoqué dans *Murmures* est probablement l'origine psychologique de sa sensibilité à la lune. Cette lune bleue fait ressortir l'ambiance sinistre et transfère sa peur ineffaçable à ses lecteurs. À la fin de cette prose, on lit « au moment où j'écris

¹⁸¹ C. T. Hsia, *L'histoire de la fiction moderne chinoise* (A History of modern chinese fiction), traduit de l'anglais en chinois par Liu Shaoming, Éditions de l'Université Fudan, 2005. p. 93.

cette prose, le vent qui souffle au dos refroidit. J'avance vers le balcon pour fermer la porte à vitre et aperçois une lune jaune mouillé »¹⁸². Dans une seule prose, Zhang Ailing a mentionné deux fois la lune, bleue et jaune. La lune devient pour elle un objet mort, elle la colore à son aise sur sa toile. De plus, on y voit une ressemblance fortuite ou consciente : ces deux couleurs sont les couleurs préférées de ses peintres favoris — Cézanne et Van Gogh.

Dans *ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*, au moment où Weilong tombe amoureuse, la lune est « jaune, comme un morceau de brocart couleur de jade cramé par un encens »¹⁸³. La lune est vague, comme la fumée, comme la brume, comme la poussière, comme l'amour naissant. Quand Weilong et Qiao Qiqiao cèdent à leur désir physique, la lune est « un feu bleu et sombre »¹⁸⁴. Ici, on remarque une influence de la culture anglo-saxonne sur l'auteur : « bleu », dans la langue anglaise, a le sens figuré d'« obscène » et symbolise ainsi le désir. Dans *La Cangue d'or*, Sixte qui ne tolère pas le bonheur de son propre fils, l'oblige à révéler les secrets les plus intimes de sa belle-fille. La lune, témoin de la mort de celle-ci, est « zébrée de noir et de blanc, comme un visage de théâtre horrifique et grimaçant »¹⁸⁵. Zhishou, la belle-fille, est effrayée : « elle voulait mourir. Elle voulait mourir. Elle redoutait cette lumière de la lune. »¹⁸⁶. Dans *Un amour dévastateur*, la lune apparaît aussi constamment : « En cette fin de novembre, le croissant de lune n'était plus qu'un mince rehaut blanc, tel un éclat de givre sur le carreau. »¹⁸⁷ Cette lune de fleur-givre symbolise la tristesse de Lio-su. Quand Lio-su se rend compte que cette relation entre Fan Liu-yuan et elle est sans amour, la lune « dans ses yeux noyés de larmes, est grande et vague, argentée, avec des rayures vertes ». Les rayures vertes de la lune qui éclaire ses douleurs ne font-elles pas écho aux souvenirs pénibles¹⁸⁸ de l'auteur ? Dans *Rose rouge et rose blanche*, après une nuit chaleureuse avec sa rose rouge, Zhenbao se

¹⁸² Zhang Ailing, *Siyu 私语* (Murmures), éd. cit. p. 91.

¹⁸³ Zhang Ailing, *Chenxiangxie diyiluxiang* 沉香屑 第一炉香 (ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum), éd. cit. p. 36.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Zhang Ailing, *La Cangue d'or*, éd. cit., p. 81.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Zhang Ailing, *Un amour dévastateur* (倾城之恋 *Qingchengzhilian*), traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'aube, 2005. p. 88.

¹⁸⁸ Référence à 1.2.2 *Synesthésies sur les couleurs*, le vert est une couleur stimulante qui porte des souvenirs d'enfance de l'auteur.

souvent qu'« il avait oublié de regarder hier soir s'il y avait un clair de lune ; certainement, la lune devait être gibbeuse et rousse »¹⁸⁹. La lune de Zhang Ailing, toujours « sombre, mélancolique, étouffante et hystérique », est ici colorée par le rouge qui signifie la passion et la pulsion. Cette combinaison contradictoire illustre merveilleusement le combat intérieur du héros : d'une part, son désir du corps de Florelle, désir depuis longtemps réprimé, est enfin satisfait. Cette satisfaction suscite sûrement la passion et le plaisir ; d'autre part, Zhenbao, qui attache beaucoup d'importance aux conventions sociales et à l'avis des autres, commet un péché — adultère. Sa culpabilité l'étouffe après cette nuit passionnante. La représentation particulière de la lune aide à élucider le conflit intérieur de Zhenbao.

La lune, sous le pinceau de Zhang Ailing, est pourvue de toutes couleurs. La solitude et la mélancolie de la lune chantée dans la poésie classique — « voyant en haut la lune claire, je me noie dans la nostalgie »¹⁹⁰ — se trouvent renforcées par notre peintre. Ces couleurs diverses accordées à la lune — dorée, argentée, rousse, blanche, jaune, bleue — s'harmonise avec les changements psychologiques des personnages : les couleurs portent ainsi une valeur symbolique.

La nature présente pour la poétesse Colette une source d'inspiration inépuisable. Elle chante la beauté arabesque de la nature, sa flore et sa faune. Pourtant, Zhang Ailing, la peintre, se sert de la nature comme un intermédiaire pour exprimer ses propres sentiments. La nature, par conséquent, portent chez elles des valeurs métaphoriques distinctes et imprègne leurs œuvres de différentes couleurs.

¹⁸⁹ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit., p.39.

¹⁹⁰ Li Bai, « Réveil d'un voyageur », dans *300 poèmes chinois classiques*, traduction de Xu Yuanchong, Pékin, Éditions de l'Université de Pékin, 1999. p. 187.

CHAPITRE III – MONDE ARTISTIQUE MÉTAPHORIQUE

3.1 LA NAISSANCE DU JOUR DE COLETTE

3.1.1 Métaphore de l'aube

Dans les écrits de Colette, on constate une présence sans cesse répétée de l'aube. Certes, l'attachement à la nature est une caractéristique primordiale de la littérature féminine, surtout depuis George Sand. Cependant, l'aube chez Colette n'exprime pas seulement la beauté de la nature. Elle a une signification symbolique : « la force indestructible de la femme »¹⁹¹, pour reprendre l'expression de Graciela Conte-Stirling. Cette affection pour l'aube pourrait trouver son origine dans les souvenirs d'enfance de l'écrivain, tels qu'ils sont décrits dans *Sido* :

*Car j'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. J'obtenais qu'elle m'éveillait à trois heures et demie, et je m'en allais, un panier vide à chaque bras, vers des terres maraîchères qui se réfugiaient dans le pli étroit de la rivière, vers les fraises, les cassis et les groseilles barbues... J'allais seule, ce pays mal pensant était sans dangers. C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion...*¹⁹²

Dans cette admiration de la nature, on aperçoit un délice de se réveiller avec le monde : l'aube s'identifie ainsi à la renaissance. Sido, mère « fantasque » de Colette, lui a enseigné le goût du monde sensible et l'a entraînée à observer la nature. « Regarde, lui disait-elle, regarde la chenille velue... ! Regarde la première pousse du haricot... Regarde le bouton de l'iris noir en train de s'épanouir ! Si tu ne te dépêches

¹⁹¹ Graciela Conte-Stirling, *Colette ou La force indestructible de la femme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹⁹² Colette, *Sido*, Pl. III, p.502.

pas, il ira plus vite que toi...¹⁹³ »

D'ailleurs, l'aube contribue à l'éclosion de la conscience de la beauté chez Colette.

Ma mère me laissait partir, après m'avoir nommée « Beauté, Joyau-tout-en-or » ; elle regardait courir et décroître sur la pente son œuvre — « chef d'œuvre », disait-elle. J'étais peut-être jolie ; ma mère et mes portraits de ce temps-là ne sont pas toujours d'accord... Je l'étais à cause de mon âge et du lever du jour, à cause des yeux bleus assombris par la verdure, des cheveux blonds qui ne seraient lisses qu'à mon retour, et ma supériorité d'enfant éveillée sur les autres enfants endormis.¹⁹⁴

Sido, cette « dame de cactus » éveille une beauté subjective chez sa fille en la nommant « Beauté », « Joyau-tout-en-or », « le toutou blanc », « mon soleil rayonnant », « mon chef-d'œuvre », etc. Cette richesse du langage maternel transmet à la jeune Colette non seulement « un alphabet nouveau¹⁹⁵ » pour nommer « une étrange osmose entre ses sensations, ses désirs et ses angoisses¹⁹⁶ » ou « le croquis d'un site entrevu à l'aurore sous des rais qui n'atteindraient jamais le morne zénith¹⁹⁷ », mais aussi une association entre la nature, la beauté et la force féminine.

Ainsi remarque-t-on, de *Claudine en ménage* à *La Naissance du jour*, en passant par *La Vagabonde*, *Chéri*, *La Fin de Chéri*, un grand nombre de métaphores de l'aube. Claudine, déçue par la réalité du mariage, « court vers la lumière »¹⁹⁸ et prend dans l'aurore une décision : la jeune fille à la recherche d'elle-même, est devenue, à ce moment, une vraie femme. Dans *Duo*, le malheur perturbant dans le sommeil d'Alice la quitte avec l'arrivée de l'aube : « La voix du premier merle refoula soudain la monotonie éblouissante des rossignols, força le seuil du rêve et parla d'aurore à Alice qui déplia ses genoux, desserra ses bras noués, et rassurée glissa au repos. »¹⁹⁹ Cette union de l'aube et de la force féminine apparaît également dans notre roman étudié : Léa, héroïne de *Chéri*, profite elle aussi de la force de l'aube pour prendre une

¹⁹³ Colette, *Journal à rebours*, éd. cit. p. 159.

¹⁹⁴ Colette, *Sido*, éd. cit. p. 502.

¹⁹⁵ Colette, *La Naissance du jour*, éd. cit. p. 371.

¹⁹⁶ Julia Kristeva, *Notre Colette*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004. p. 2.

¹⁹⁷ Colette, *La Naissance du jour*, éd. cit. p. 371.

¹⁹⁸ Colette, *Claudine en ménage*, éd. cit. p. 516.

¹⁹⁹ Colette, *Duo*, Pl. III, p. 963.

décision. Après le mariage de Chéri, Léa, sous le double coup de l'absence de son jeune amant et du vieillissement dégoûtant des femmes regroupées chez Mme Peloux, « grelottait »²⁰⁰ au crépuscule en rentrant chez elle, pleurait et était accablée pendant la longue nuit par « un ennemi qu'elle ne connaissait pas : la douleur »²⁰¹ ; elle reprit ses forces à l'aube et, refusant de s'intégrer à ce groupe de « remarquables caricatures de la faune faisandée »²⁰², décida de quitter cet endroit dépourvu de doux souvenirs d'autrefois. Dans *La Fin de Chéri*, après cinq ans de séparation, ôtant tous les espoirs à Chéri qui, perplexe, voulait chercher un asile dans les bras d'une nourrice belle et consolante, les lumières de l'aube expose sans merci la vieillesse pitoyable de Léa : elle est devenue « une saine vieille femme, en somme, à bajoues larges et à menton double ». Or, en poursuivant la lecture, nous constatons que le vieillissement de cette courtisane n'est pas une condamnation car elle est maintenant « capable de porter son fardeau de chair » et « libre d'étais et d'entraves »²⁰³. Elle est irrémédiablement vieille mais « simple, joviale comme un vieil homme ». Elle peut se rappeler, « sereine », leur passé avec un « gai regard, pur de toute arrière-pensée »²⁰⁴, tout en affirmant tranquillement « Je l'aimais »²⁰⁵. Elle parle de Chéri « au passé, comme d'un mort »²⁰⁶. L'auteur nous représente une renaissance de l'héroïne. Léa ressemble à un phénix qui renaît de ses cendres. Elle n'est plus la courtisane qui plaisait, en tant qu'objet de plaisir, à la société patriarcale avec sa beauté et sa jeunesse. Par contre, nous voyons ici un être « déséxué » qui cesse d'esquiver en vain la vieillesse, accepte sa disgrâce dans un régime patriarcal et se réjouit d'un bonheur de femme libérée. Tout comme notre écrivain elle-même présentée par Yannick Resch comme « toujours fidèle à elle-même jusqu'à la fin de ses jours, indifférente à la vieillesse parce que chaque instant requiert pour elle d'être tout neuf, une figure constante d'énergie et de permanence »²⁰⁷.

²⁰⁰ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 759.

²⁰¹ *Ibid.* p. 761.

²⁰² Jacques Dupont, *Colette*, Paris, Hachette supérieur, 1995. p. 32.

²⁰³ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. 215.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 217.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.* p. 219.

²⁰⁷ Yannick Resch, « Writing, language and the body ». *Colette: the Woman, the writer*. éd. Erica M. Eisinger & Mari W. McCarty. Pennsylvania State Univ. press. 1981. p. 140.

Pourtant, il est à noter que l'harmonie agréable entre les femmes colettiennes et la nature est absente quand il s'agit des hommes colettiens. Le Min-sook, dans son *Récit et saison chez Colette*, a analysé les valeurs contradictoires que la nature porte pour les femmes et pour les hommes. Selon elle, « le corps féminin est en empathie avec le paradis des saisons, tandis que le corps masculin en est exilé »²⁰⁸. D'Alice de *Duo* à qui « le froid printanier » rend « des forces »²⁰⁹, à Julie de *Julie de Carneilhan* que « la nuit de Paris de l'été, [la] nuit de plein air »²¹⁰ apaise lorsqu'elle ressent brusquement la solitude, la nature est, pour les femmes colettiennes, une source de consolation. Dans *Chéri*, cette consolation est loin d'être contredite. Pendant les six mois de « refuge » dans le Midi, avec le soleil et la mer, le teint de Léa fleurit « comme celui d'une belle fermière et eût pu se passer de fard »²¹¹. En l'absence de son « scandaleux jeune amant », Léa n'est pas accablée par la perte de cet amour. Au contraire, « la bouffée tiède et odorante de mars » la remplit « de malice et de bonne humeur »²¹². De même pour Edmée qui, dans une relation étouffante avec Chéri le « sauvage » ou l'« être abominable »²¹³, goûte « la fraîcheur inespérée de l'heure où le soleil éveillait le vent »²¹⁴ tout en reprenant ses forces. Elle se leva « d'un jet, dispose, forte » « comme pour la danse » : Chéri ne la tourmente plus, elle refuse la sujétion et se libère de cette relation suffocante car, en ce moment, seule l'« image rousse et sanguine de l'homme qu'elle appelait « mon cher maître » et « chef » »²¹⁵ pourrait la faire rougir.

En revanche, la nature n'est plus tellement consolante chez les hommes colettiens. Au contraire, la nature leur apporte souvent de la passivité et de la désespérance. Chéri ressemble à un « sauvage » : « Aucune bête, chien, cheval ou chat, ne lui avait accordé de sympathie »²¹⁶. La fin tragique du héros présagée par cette distance avec la nature est annoncée quinze années plus tôt par la voix éraillée

²⁰⁸ Le Min-Sook, *Récit et saison chez Colette*, Paris, l'Harmattan, 2001. p. 165.

²⁰⁹ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 919.

²¹⁰ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p. 146.

²¹¹ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 791.

²¹² *Ibid.* p. 794.

²¹³ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p. 180.

²¹⁴ *Ibid.* p. 239.

²¹⁵ Soit le docteur Arnaud.

²¹⁶ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p. 236.

d'Aldonza : « Ceux que les bêtes n'aiment pas, c'est des maudits ! »²¹⁷. À part la faune, la nature n'accorde non plus de faveurs à notre héros : le vent n'est pour lui que « le battement d'une sèche serviette chaude »²¹⁸ ; Le jardin « à l'approche du crépuscule » où il a pris l'habitude de s'asseoir, ne présente pour lui qu'une scène morose où « la bordure de mignardises roses tournait au violet putride, puis sombrait rapidement »²¹⁹.

Ainsi que la nature en général, les métaphores de l'aube ne sont pas toujours positives dans les écrits de Colette. Graciela Conte-Stirling a noté que « ce qui ne fait aucun doute, c'est que la métaphore de l'aube n'a de signification positive que pour la femme, puisque, pour l'homme elle prend une signification négative »²²⁰. Pour Colette, l'aube, qui s'identifie à la force et à la renaissance pour les femmes, ne porte qu'une valeur de détresse pour les hommes.

Dans *Duo*, contrairement à Alice qui perçoit une certitude de la vie à l'arrivée de l'aube, Michel éprouve un manque de courage pour affronter le malheur. Il se suicide en s'enfonçant dans la rivière. Chéri, qui s'enfuit de sa maison où « une jeune femme anxieuse » se tient « debout contre la vitre »²²¹, pense à Léa mais ne peut que chercher du réconfort auprès de la Copine à cou « rougi et grenu où luisait un collier de perles fausses »²²². La détresse du héros atteint ici un comble. Même après une nuit chaleureuse de retrouvailles avec sa vieille maîtresse, l'aube ne représente pour lui que la langueur. « Une lame froide de jour naissant s'insinuait »²²³ dans une chambre où Léa, baignée par « une sécurité aveugle »²²⁴, était gonflée de joie auprès de l'amant retrouvé alors que Chéri, sous le soleil de dix heures, « éveillé depuis un long moment », « se gardait de bouger » car il « craignit, en remuant, d'émietter un reste de joie ». « Son grand bonheur de la veille lui semblait réfugié » à l'arrivée de l'aube et sa maîtresse ne se révélait qu'une vieille femme « pas encore poudrée », avec « une

²¹⁷ *Ibid.* p. 236.

²¹⁸ *Ibid.* p. 192.

²¹⁹ *Ibid.* p. 197.

²²⁰ Graciela Conte-Stirling, *Colette ou La force indestructible de la femme*, éd. cit. p. 320.

²²¹ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 778.

²²² *Ibid.* p. 783.

²²³ *Ibid.* p. 816.

²²⁴ *Ibid.* p. 815.

maigre torsade de cheveux sur la nuque, le menton double et le cou dévasté »²²⁵. La naissance du jour détruit son bonheur et il est désormais plongé dans un vide et une perplexité totale décrits plus tard dans *La Fin de Chéri*. Rentré de la guerre, Chéri est totalement perplexe face à un monde changé. Il est atteint du « mal de l'époque »²²⁶ : il attendait un paradis dans le monde d'après-guerre, cependant tout ce qu'il trouve n'est qu'« une bonne vie ordinaire ». La désillusion des belles promesses de la guerre suscitera inévitablement chez lui de la déception et, par conséquent, de la nostalgie. Ce sentiment d'être « à part »²²⁷ est renforcé par Edmée qui, avec sa belle-mère, « accomplit une mission sacrée »²²⁸ et Desmond, le parasite d'avant-guerre, qui s'occupe à diriger un dancing et vendre des antiquités aux Américains. Il se demande sans cesse : « Qu'est-ce que je fais ici ? » L'aube, synonyme de l'espoir et de la naissance, ne représente pour lui que le commencement d'une autre « journée d'attente »²²⁹ aveugle, une attente « insatiable ». Cinq ans se sont écoulés depuis sa séparation avec Léa. Un matin, Chéri, totalement vide et dégoûté par le nouveau monde, se dirige vers le nouvel appartement de Léa. « Un jour teint de rose l'accueillit au-delà d'une porte, et il attendit, debout, que l'univers annoncé par cette aube se rouvrit enfin. »²³⁰ Pourtant, le jardin d'Éden d'autrefois qui lui manque tellement n'existe plus. Cet univers du temps passé dont il a cru qu'il se rouvrirait se transforme en une réalité décevante. Sa maîtresse jadis grande et belle est métamorphosée par le temps impitoyable en une femme avec « le bourrelet grenu de la nuque au-dessous de gros cheveux gris vigoureux »²³¹. La beauté et l'élégance qui auraient pu lui servir comme issue de cette impasse qui n'a jamais cessé de le hanter depuis la fin de la guerre ne sont, après cinq ans de séparation, qu'une « déchéance physique » et des « errements de vieille dame »²³². Chez Chéri, l'aube a perdu totalement ses valeurs favorables : elle n'est pour lui qu'un autre crépuscule et les couleurs du ciel n'annoncent qu'un incendie qui brûlerait tous ses bonheurs et espoirs.

²²⁵ *Ibid.* p. 818.

²²⁶ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p. 221.

²²⁷ *Ibid.* p.180.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.* p. 193.

²³⁰ *Ibid.* p. 214.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.* p. 222.

*Un feu sourd, cuivre, teignait déjà l'est et évoquait un coucher d'astre, plutôt qu'une aube d'été. Aucun nuage ne barrait le ciel, mais une nue minérale, arrêtée par sa pesanteur, couvrait Paris et prendrait tout à l'heure les couleurs de l'incendie, la sombre ardeur des métaux rougis.*²³³

Chez Colette, la nature n'accorde des faveurs qu'aux femmes. Les hommes semblent discordants avec la flore, la faune ou la naissance du jour. Chez ses personnages masculins, on remarque souvent un vide de bonheur, alors que l'auteur exige le bien-être pour ses personnages féminins. Cela n'est-il pas une mise en question de l'autorité masculine ? Colette est-elle féministe ?

3.1.2 Féministe ?

« Êtes-vous féministe ? lui demande Paris-Théâtre, le 22 janvier 1910.

— Moi, féministe ?

— Oui... au point de vue... social, naturellement.

— Ah ! non ! Les suffragettes me dégoûtent. Et si quelques femmes en France s'avisent de les imiter, j'espère qu'on leur fera comprendre que ces mœurs-là n'ont pas cours en France. Savez-vous ce qu'elles méritent les suffragettes ? Le fouet et le harem²³⁴... »

Chez Colette, le rejet du féminisme semble évident. Pour elle, les femmes agitées par des ambitions politiques « ne font rien, et elles n'ont pas l'air oisif. Un long dressage semble leur avoir appris à remplacer l'action par la vivacité, et la pensée par la conversation²³⁵... » Cependant, ce rejet du féminisme ne peut pas être interprété tout simplement comme un déni de l'émancipation. Colette n'est certes pas une féministe au sens politique, mais dans cette distanciation consciente du féminisme, l'auteur garde intacte une subjectivité féminine. Dans ses œuvres, on remarque facilement une attaque à la supériorité masculine : les hommes sont animalisés,

²³³ *Ibid.* p. 236.

²³⁴ Cité dans *Colette*, préface, Pl, II, p. X.

²³⁵ Colette, « Les Femmes au congrès », dans *Dans la foule*, Pl, II, p. 601.

chosifiés, caractérisés par des troubles psychologiques et, enfin, privés de bonheur.

Dans de nombreux romans de l'auteur, les hommes ont tendance à être animalisés. Maxime, dans *La Vagabonde*, est comparé constamment à un chien : ses sourcils ressemblent à « ceux des griffons de chasse »²³⁶ et ses yeux à ceux du chien de « berger ». Chéri, lui aussi, est continuellement rapprochés des animaux. Il ressemble parfois à un cygne, d'autres fois à un « chien de race »²³⁷, comme nous l'avons déjà abordé dans la partie intitulée « Flore et Faune ». Colette considérait le personnage de Chéri comme un chaînon intermédiaire entre l'homme et l'animal : par son « silence », par le « mutisme » de ce qui est « mystérieux comme une signature indéchiffrable »²³⁸, il est, comme l'animal, doté d'une « cruauté irresponsable » et d'une « dignité physique ».²³⁹

Qui plus est, l'homme colettien peut parfois être « transformé en chose »²⁴⁰. Citons un exemple dans *La Vagabonde* : « Dufferein — Chautel aîné et Dufferein — Chautel cadet, tous deux noirs et blancs, bien cirés, bien fourbis²⁴¹ ». Ici, les Dufferein sont assimilés à leurs cheveux et à leurs chaussures. Plus évidemment, dans *La Naissance du jour*, l'auteur parle d' « un mulâtre en forme de marteau, les épaules démesurées, la taille à passer dans une jarretière²⁴² ». Dans *Chéri*, cette chosification est également abondante. Ce roman, à première vue, ressemble énormément à une louange de la beauté masculine. Cependant, on remarque que le beau jeune homme est souvent décrit dans son immobilité comme on décrit un objet : renversé dans son fauteuil profond, Chéri a sur ses traits « son masque le plus beau et le plus immobile²⁴³ » ; endormi, Chéri est doué d' « une inhumanité unique²⁴⁴ ». Le personnage masculin est rapproché des choses inertes et marqué par une certaine chosification.

À part l'animalisation et la chosification, on constate de nombreux troubles

²³⁶ Colette, *La Vagabonde*, Pl. IV, p. 118.

²³⁷ Colette, *Chéri*, éd. cit. p.740.

²³⁸ Jacques Dupont, *Colette*, éd. cit. p.33.

²³⁹ Colette, Appendice de *Chéri*, éd. cit. p. 881.

²⁴⁰ Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972. p. 43.

²⁴¹ Colette, *La Vagabonde*, éd. cit. p. 97.

²⁴² Colette, *La Naissance du jour*, éd. cit. p. 358.

²⁴³ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p.177.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 240.

psychologiques chez Chéri : le fétichisme, le narcissisme, l'autoscopie et le complexe d'Œdipe. Consacrons un petit passage à ce dernier qui est le plus évident dans cette histoire. Le complexe d'Œdipe du héros, présagé par le grand décalage d'âges entre lui et sa maîtresse, est confirmé par l'appellation que Léa donne à son jeune amant : « nourrisson méchant ». Après avoir quitté Léa pour vivre avec Edmée, Chéri ressemble à un orphelin perplexe : « ce qu'on est bêtes!... C'est cette idée qu'on est orphelins... C'est idiot. C'est tellement vrai... » Il garde toujours l'habitude de chercher « la place de sa tête sur une jeune épaule²⁴⁵ ». Ce geste du nourrisson correspond à celui de la nourrice. En l'absence de Chéri, Léa est affligée par « un mouvement de son bras gauche, involontairement ouvert et arrondi pour recevoir et abriter une tête endormie²⁴⁶ ».

Selon M. Biolley-Godino, l'héroïne de Colette est « une figure dominante » alors que son héros, qui porte le nom d'« homme-objet », est « ramené à sa seule fonction amoureuse »²⁴⁷. « En pleine passion il [le personnage masculin] n'arrive pas à être pathétique, et, au lieu de déboucher dans la grandeur du drame, il retombe dans de menues manies ridicules comme s'il était ramené à des mécanismes très élémentaires. Cela procède d'une tendance générale et propre à l'auteur, qui consiste à simplifier l'homme à l'extrême, et à lui ôter une part de son humanité. »²⁴⁸ Animalisés, chosifiés ou atteints de troubles psychologiques, les hommes colettiens semblent être privés de bonheur. Ce vide est prouvé par le rire de Chéri qui, bizarrement, ne manifeste jamais la joie.

Dans les premières pages du roman, Léa se demande : « Pourquoi est-il laid quand il rit, lui qui est la beauté même ? »²⁴⁹ Le rire de Chéri révèle souvent sa méchanceté et il « ne semblait pas gai quand il riait²⁵⁰ ». Plus tard, quand Chéri regrette profondément sa vie d'autrefois, il a tendance à mélanger le rire et la tristesse. En lui-même, il employait toujours le mot « rigolo » quand il voulait esquiver le mot

²⁴⁵ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 767.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 761.

²⁴⁷ Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, éd. cit. p. 4.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 43.

²⁴⁹ Colette, *Chéri*, éd. cit. p. 720.

²⁵⁰ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p. 178.

« triste ».²⁵¹ Dans *La Fin de Chéri*, quand Edmée remarqua « les traces d'une longue fatigue » et « un amaigrissement sensible » sur le visage de Chéri, elle lui demanda s'il était malade. Celui-ci sourit en disant qu'il avait tellement sommeil qu'il n'arrivait pas à se coucher. « Il révéla en souriant une tristesse qui ne quête nul remède, et modeste comme un mal de pauvre »²⁵². La tristesse est, depuis le début de *Chéri*, une thématique éternellement liée au sourire de Chéri. Ici, cette tristesse prend une autre mesure : ce n'est plus une simple tristesse, mais une tristesse qui ne quêtait nul remède. Le rétablissement dépend du désir d'être rétabli, comme le pardon dépend du désir d'être pardonné. Lucifer, archange déchu, refuse le salut et reste éternellement en enfer, de même que Chéri, « ce porteur inviolable de lumière »²⁵³ qui refuse tout remède, restera pour toujours dans cette tristesse accablante qui aboutira à son suicide. Le seul rire qui pourrait porter une valeur moins négative est le dernier rire de Chéri, comme si le bonheur ne lui venait qu'à sa mort :

*Ah ! Ça fait du bien, soupira-t-il. Comme on rit facilement quand on n'attend plus rien de personne...*²⁵⁴

Parallèlement à la démythification de l'homme chez Colette, on remarque une subjectivité féminine et une présence de bonheur chez les femmes colettiennes. Selon Zeina Tamer Schlenoff, « Colette adopta une conscience féministe en inventant les femmes à rompre avec les idées préconçues de la gent masculine et à rejeter la tradition phallogocentrique »²⁵⁵. Contrairement au vide de bonheur chez les hommes, les femmes colettiennes sont capables d'obtenir leur bien-être et leur liberté. Selon Jacqueline Giry, « l'héroïne, même si elle est victime de l'autre, ne prononce pas le 'je ne puis me rattraper, me récupérer, je suis perdue à jamais.' Mais elle garde là aussi, à travers l'échec amoureux une conscience aigüe de sa propre existence et de sa propre sauvegarde »²⁵⁶. En lisant l'œuvre de fiction de Colette, on constate que la plupart de

²⁵¹ *Ibid.* p. 200.

²⁵² *Ibid.* p. 239.

²⁵³ *Ibid.* p. 240.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 270.

²⁵⁵ Z. T. SCHLENOFF, *Le bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang Publishing, 1997. p. 26.

²⁵⁶ Jacqueline Giry, *Colette ou l'art du discours intérieur*, Michigan, La Pensée Universelle, 1980. p.14.

ses héroïnes sont pourvues de la capacité de surmonter les dégâts et les obstacles de la vie, tout comme leur auteur. Cela est confirmé dans *La Fin de Chéri* où Léa, abandonnant son identité de « belle courtisane » dont l'aspect physique et la féminité importent le plus, est libérée des exigences du régime patriarcal et devient une femme gaillarde, « vaste, et chargée d'un plantureux développement de toutes les parties du corps »²⁵⁷. Elle ne vit plus au moyen de son corps. « Léa représente à présent la femme mûre qui a survécu à 'la mort de l'utérus' et qui ressurgit forte et calme. »²⁵⁸

D'après Michèle Sarde, biographe de Colette, « la recherche biographique sur un écrivain ne peut se passer de ses écrits... car le texte dit tout, ce qu'il dit et ce qu'il tait, la part de Colette et la nôtre, celle de l'imaginaire, celle de l'histoire, celle de la vérité. »²⁵⁹ Cette force de son héroïne n'est-elle pas justement celle de l'auteur ? Lors de l'écriture de *Chéri*, la jeunesse s'est éloignée de l'auteur de trente-huit ans. Cette expérience de vieillissement est partagée par Léa et Colette. Face aux restes de la société patriarcale et à des lecteurs conformistes, l'écrivain revendique le droit au plaisir sexuel des femmes, de même que Léa recherche constamment la satisfaction de la volupté. Cette liberté nécessite une indépendance financière, ce qui est un autre point commun entre l'auteur qui écrit pour gagner sa vie et Léa qui n'a jamais dépensé un sou de son jeune amant. L'héroïne comme l'auteur échappent « à la dominance patriarcale en choisissant librement de s'éloigner de l'homme et en puisant leur bonheur dans la reconquête de leur autonomie »²⁶⁰. Dans *Le Bonheur chez la femme colettienne*, Léa est considérée comme « le symbole de la femme mûre, forte, indépendante et belle qui, délaissée par son amant et trahie par son corps, parvient pourtant à en sortir victorieuse ».²⁶¹

Selon Michèle Sarde, « s'il s'agit d'imposer une 'parole de femme' qui soit autre, s'il s'agit d'attaquer le pouvoir masculin dans ce qu'il a de morbide et de mystifiant, s'il s'agit aussi de mener un combat individuel pour sa propre autonomie, alors Colette est féministe »²⁶². Cette force féminine que Colette manifeste dans ses œuvres

²⁵⁷ Colette, *La Fin de Chéri*, éd. cit. p. 214.

²⁵⁸ Z. T. SCHLENOFF, *Le bonheur chez la femme colettienne*, éd. cit. p. 38.

²⁵⁹ Michèle Sarde, *Colette libre et entravée*, Paris, Stock, 1978. p. 464.

²⁶⁰ Z. T. SCHLENOFF, *Le bonheur chez la femme colettienne*, éd. cit. p. 5.

²⁶¹ *Ibid.* p. 72.

²⁶² Michèle Sarde, *Colette libre et entravée*, éd. cit. p. 37.

n'est-elle pas une preuve de son féminisme ? Colette, cette femme libre sans être pourtant perçue comme féministe, joua avec sa plume un premier rôle dans le combat des femmes.

Avec la métaphore de l'aube, l'auteur accorde à ses personnages féminins le pouvoir de lutter contre la dépression et de poursuivre leur liberté. Colette, avec sa plume, « conjugue au féminin le verbe vivre²⁶³ ». Pourtant, chez Zhang Ailing dont le mot clé est invariablement la désolation, le monde sous son pinceau aurait-il des significations positives envers ses personnages, même féminins ?

3,2 LE NIHILISME DE ZHANG AILING

3.2.1 Métaphore du miroir

Le miroir, image fondamentale dans la littérature chinoise, se retrouve dans le monde artistique de Zhang Ailing. Les deux caractéristiques primordiales du miroir — sa capacité de reflet et sa fragilité — portent respectivement des sens figurés. Selon Shuijing, « les amoureux dans les histoires de Zhang aiment lever la tête pour regarder la lune, et en même temps, courber la tête pour se contempler dans le miroir »²⁶⁴. De nombreux personnages sont liés intimement au miroir. À force d'être répété, le miroir porte une signification métaphorique tellement forte qu'il ne reste plus une simple image, mais un symbole. Le sens symbolique du miroir sera analysé sous trois aspects dans les lignes suivantes : la tragédie traditionnelle des femmes, la révélation du monde intérieur des personnages et la fragilité de l'amour.

Sous le pinceau de Zhang Ailing, le miroir contribue à construire la tragédie traditionnelle des femmes. Leur apparition est toujours accompagnée par un miroir. Pai Lio-su dans *Un amour dévastateur* était repoussée par sa propre famille et croyait

²⁶³ *Ibid.* p.463.

²⁶⁴ Shui Jing 水晶, *Zhang Ailing de xiaoshuo yishu* 张爱玲的小说艺术 (*L'Art des romans de Zhang Ailing*), Beijing, éd. Zhongguo dadi chubanshe, 2000. p. 39.

que sa vie finirait banalement. Or, quand elle se tenait devant le miroir, elle riait d'un rire sinistre. Le miroir lui faisait apercevoir sa beauté et sa jeunesse restantes qui pourraient lui servir d'enjeux afin d'attirer un homme riche. La quête amoureuse obéissait toujours à l'instinct de survie. Devant le miroir, tout — la coiffure, le maquillage — n'avait pour but que de plaire aux hommes et obtenir ainsi la condition nécessaire de sa survie : le mariage. Ici, l'amour n'existe plus, tout ce qui importe, c'est la vie matérielle. Les femmes de ce genre ne sont pas rares dans les œuvres de Zhang Ailing. Citons Madame Liang dans *ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum* qui épouse un vieux pour sa richesse ou Lingqing dans *Cœur*, pour qui tous les hommes riches pourraient être son mari. L'importance attachée au mariage révèle une dépendance féminine. Bien que le Mouvement du 4-mai²⁶⁵ ait accéléré la modernité chinoise et change plus ou moins la mode de vie des Chinoises, la plupart d'entre elles restaient dépendantes des hommes, idéologiquement et financièrement. Tout comme l'héroïne d'*ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*, Ge Weilong :

*Étudier et travailler, ce n'est pas ce que fait une fille belle mais dépourvue d'aptitude professionnelle comme elle. Elle fera mieux se marier.*²⁶⁶

De ce passage, on constate que c'est la femme qui abandonne sa possibilité d'être indépendante. La tragédie frappe déjà à la porte au moment où elle se contemple dans un miroir. Même les femmes jeunes et belles n'ont qu'une fin lamentable, il ne reste, pour les vieilles femmes, qu'à se plaindre devant les glaces. La vieillesse, comme la jeunesse et la beauté, est reflétée exactement dans les miroirs. Quand la jeunesse n'existe plus, « tout ce qu'elles possèdent au réveil d'un rêve doux, c'est le vide, et la dépression envers la fleur de l'âge passée²⁶⁷ ». Dans *Dix-huit Printemps*, Manlu se maquille en vain devant un miroir, elle vieillit, même son rire est teint de

²⁶⁵ Le Mouvement du 4-mai est un mouvement nationaliste qui débuta en Chine le 4 mai 1919. Ce mouvement, ayant comme effet notable de pousser le gouvernement chinois à refuser de signer le traité de Versailles, était guidé par de jeunes intellectuels progressistes. Ils se montraient favorables à la modernité et aux sciences nouvelles, dénoncent le poids des traditions et l'oppression des femmes.

²⁶⁶ Zhang Ailing, *Chenxiangxie diyiluxiang* 沉香屑 第一炉香 (*ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*), éd. cit. p. 47.

²⁶⁷ Zhang Ailing, *Chimu* 迟暮 (*Crépuscule*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 1.

vieillesse²⁶⁸. Sous la plume de Zhang Ailing, le miroir est un symbole de l'idéologie traditionnelle qui entrave les femmes et aboutit impitoyablement à leur tragédie.

Avec sa capacité de reflet, le miroir réfléchit non seulement l'apparence mais aussi l'intérieur des personnages. L'auteur place souvent ses personnages devant un miroir quand l'intrigue atteint son apogée ou quand les personnages subissent un bouleversement psychologique. Le reflet dans le miroir aide les personnages, et aussi les lecteurs, à examiner leur monde intérieur. Étudions un exemple dans *Rose rouge et rose blanche* :

*Zhenbao, qui avait l'intention de livrer en quelques phrases simples sa vie sans nuage et commençait à en formuler les mots dans son esprit, releva la tête, lorsqu'il vit son visage dans le rétroviseur qui dépassait à droite du chauffeur, un visage tout à fait paisible, mais qui, à cause des cahots, tremblait en mesure, docilement, tremblait d'une manière tout à fait extraordinaire, comme si quelqu'un était en train de le masser doucement. Et soudain, son visage se mit à trembler pour de bon et dans le miroir il vit le flot de larmes qui l'inondait, sans savoir pourquoi.*²⁶⁹

Après son mariage avec la rose blanche, Zhenbao rencontra par hasard la rose rouge. Il voulait raconter sa vie pourvue de tout ce qu'il faut, mais il vit, dans le miroir, son visage inondé de larmes. Ce flot de larmes qu'il n'arrivait pas à retenir était « totalement anormal » car, « en de telles circonstances, si quelqu'un devait se mettre à pleurer, c'était elle ».²⁷⁰ Il était un homme idéal de la société chinoise et « montrait un enthousiasme à remplir sa condition d'homme »²⁷¹. Pourtant, dans le miroir, il vit ce qu'il était réellement : un homme qui, croyant vivre dans son monde « normal », se débattait en réalité péniblement entre la tradition et la modernité. Le miroir nous fournit un accès pour observer la faiblesse des hommes et leur intérieur authentique. Zhang Ailing a dit que « nous nous occupons, en passant par les vitrines, à y repérer nos reflets — ce que nous voyons, ce sont nos visages, notre pâleur, notre petitesse, notre égoïsme, notre vide et notre stupidité éhontée — nous nous

²⁶⁸ Zhang Ailing, *Shibachun* 十八春 (Dix-huit Printemps), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing, Beijing shiyuwenyi chubanshe, 2009.

²⁶⁹ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd, cit. p. 62.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.* p. 8.

ressemblons, mais nous sommes tous solitaires »²⁷². Cette fonction de pénétration du miroir est liée aux expériences de l'auteur. Celle-ci a noté un souvenir d'enfance dans *La vérité sort de la bouche des enfants*:

*Plus tard, au moment où on est à table, mon père l' [le frère de l'auteur] a giflé à cause d'un rien. Totalement bouleversée, je porte le bol pour cacher mon visage inondé de larmes. Ma belle-mère se met à rire : « Pourquoi tu pleures ? Ce n'est pas toi qui es grondée ! Regarde, il ne pleure pas, c'est toi qui pleure ! » Je laisse le bol et cours dans la salle de bain, tout en sanglotant. Je me tiens devant le miroir et regarde le tremblement de mon visage et le flot de mes larmes, comme un gros plan cinématographique. Je serre les dents et me dis : « Je me vengerai. Un jour, je me vengerai. »*²⁷³

Le flot de larmes reflété dans le miroir révèle sa blessure due au divorce de ses parents. La maison où elle est née est devenue la maison des autres. La gifle sur le visage de son frère est une gifle sur son cœur. À ce moment-là, sa belle-mère ne comprend pas cette émotion brusque qui est un relâchement de l'inconscient de l'auteur sous un coup brutal : l'amour familial n'existe plus, la vie n'est pour elle qu'une longue déception. Devant le miroir, ses larmes coulent, sans cesse.

À part la tragédie traditionnelle des femmes et le monde intérieur des personnages, le miroir illustre aussi la fragilité de l'amour. Zhang Ailing est un auteur profondément marquée par son nihilisme et sa désolation. Ses écrits nous introduisent dans un monde sombre, désert et fragile. Ses histoires, dont les détails sont souvent doux et allègres alors que le thème est toujours pessimiste, sont caractérisées par une désolation éternelle. Tout est néant, même les bonheurs ne sont qu'éphémères. Seule la peine dure perpétuellement. « La vie est cruelle. Je me sens infiniment triste à la vue de nos souhaits farouches qui ne cessent de rétrécir. »²⁷⁴ Les traits brillants ne font que mettre en relief cette obscurité. Et si la vie, qui est « une robe éblouissante où rampent des poux »²⁷⁵, se reflète dans un miroir, elle deviendra les « fleurs dans le miroir » et la « lune dans l'eau »²⁷⁶ : tout sera réduit en un néant. Le miroir symbolise

²⁷² Zhang Ailing, *Jinyu lu* 烬余录 (*Essais*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 49.

²⁷³ Zhang Ailing, *Tongyanwuji* 童言无忌 (*La vérité sort de la bouche des enfants*), éd. cit. p. 76.

²⁷⁴ Zhang Ailing, *Wokan Su Qing* 我看苏青 (*Su Qing*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 194.

²⁷⁵ Zhang Ailing, *Tiancai meng* 天才梦 (*Rêve d'un génie*), éd. cit. p. 7.

²⁷⁶ Expression chinoise pour exprimer le néant du monde.

la fragilité de ce monde. Tout espoir est anéanti dans les histoires de l'auteur : les amoureux, les familles, tout est instable et éphémère. « Dans ce monde, il n'existe aucun sentiment qui n'est pas troué. »²⁷⁷ Sous sa plume, l'amour familial est supprimé : Sixte, la Folcoche de *La Cangue d'or*, détruit de ses propres mains le bonheur de son fils ; Chuaner est devenue laide après une maladie ignorée consciemment par ses parents et c'est cette laideur reflétée dans son miroir qui la pousse vers la mort ; Manlu dans *Dix-huit Printemps*, par sa jalousie, détruit complètement sa propre sœur. L'amour entre des amoureux est ruiné : dans *Rose rouge et Rose blanche*, Yanli, la rose blanche, considère les jours entre les fiançailles et le mariage comme « le plus beau moment de l'existence ». « Une fois la date du mariage réellement arrivée, pourtant, elle était contente. Ce matin-là, encore endormie, elle devait probablement être en train de se coiffer, l'esprit embrumé, quand, les bras levés face à son miroir, elle eut l'impression extraordinaire d'avoir à mobiliser ses forces, comme si, enfermée dans un tube à essai, elle allait tenter de s'élever, de s'étirer pour en ôter le bouchon et s'en extraire, parce que, sans pouvoir tarder plus, il lui fallait bondir du présent vers le futur. L'instant présent était si beau, demain le serait plus encore... »²⁷⁸ Cependant, son bonheur désiré est totalement précaire, comme le « miroir » ou le « tube à essai ». Peu après le mariage, son mari s'ennuie de cette femme insipide et se met à fréquenter des filles de joie. Ce mariage d'amour se révèle être sa propre tombe.

Le monde artistique de Zhang Ailing est sombre. Dans ce monde, les femmes, paralysées par l'idéologie traditionnelle, se dirigent infailliblement vers une fin tragique. Le miroir reflète le monde intérieur des personnages, leur tristesse, leur faiblesse et leur impuissance. Il présage en même temps leur destinée lamentable. Le miroir porte, pour l'auteur, une valeur pessimiste qui marque tous ses écrits. Pour notre auteur, l'amour, l'amitié, l'espoir, tout est fragile comme un miroir. La vie ressemble à une étoile filante qui vient du néant et finira dans le néant.

²⁷⁷ Zhang Ailing, *Liuqing* 留情 (*Amour laissé*), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.

²⁷⁸ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd, cit. p. 57.

3.2.2 Double Démythification

Depuis le Mouvement du 4-mai, l'existence et l'issue des femmes restent une des grandes thématiques de la littérature chinoise. Zhang Ailing, dans son recueil de nouvelles intitulé *Légende*, réfléchit elle aussi sur ce thème. Bien qu'elle n'ait pas décrit l'émancipation et le réveil des femmes d'une façon directe et claire, elle « aspire à une vie humaine » et « conçoit de la désolation et de la colère envers la vie inhumaine »²⁷⁹. En décrivant les femmes imprégnées de l'esprit d'esclave qui tiennent un nombre considérable dans la société chinoise au début du siècle précédent, l'auteur doute de l'union intime entre le bien-être des femmes et leur dépendance des hommes. Ses œuvres constituent un appel aux femmes d'« essayer d'être un véritable être »²⁸⁰.

Pour analyser la conscience féminine de l'auteur, commençons par sa première œuvre, *La fille malheureuse* (1932). Au début, elle, comme sa sœur Yong, est une fille heureuse et naïve : « dans ses yeux se résident la lumière de l'amour naïf et sincère pour la vie »²⁸¹. Pourtant, « quand elle a vingt et un ans, sa mère, déjà vieille, la marie à un dandy »²⁸². Elle abandonne la vie luxueuse et quitte sa mère pour garder sa liberté et « rompre avec la tradition rétrograde »²⁸³. Pendant l'errance solitaire qui suit, elle ne peut que « reconstruire méticuleusement son bonheur d'enfance dans son souvenir ».²⁸⁴ Dans cette nouvelle, l'auteur nous présente, d'une part, la « tradition rétrograde » qui aboutit irrémédiablement à la fin tragique de l'héroïne et d'autre part, l'aspiration de la fille à la liberté et à l'indépendance féminine. La triple contradiction — le bonheur de l'enfance et le tourment dû à la « tradition rétrograde » ; l'esprit retardataire de sa mère et son aspiration à la liberté ; la vie calme et luxueuse et l'errance solitaire — constitue l'éveil, probablement inconscient, de la conscience féminine de Zhang Ailing.

²⁷⁹ Expression inspirée d'un article de Zhou Zuoren (周作人), intitulé « Littérature humaine » (人的文学), publié en décembre 1918 dans *La Jeunesse* (新青年 *Xinqingnian*), revue fondée en 1915 par Chen Duxiu, qui consacre dès ses débuts de larges pages à la diffusion des idées nouvelles en sciences sociales comme en littérature.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Zhang Ailing, *Buxingdeta 不幸的她* (*La fille malheureuse*), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

Dans *Adieu, ma concubine*²⁸⁵ (1937), Zhang Ailing transforme la mode traditionnelle de « héros-beauté » en une mode symbolique de « soleil-lune » : « S'il est le soleil ardent, lumineux et brûlant d'un feu de l'ambition, elle sera la lune qui supporte et reflète son éclat et sa force. »²⁸⁶ En tant que « lune », la Consort Yu n'arrive pas à se débarrasser de sa destinée d'être soumise à cet homme, mais elle commence à douter de la valeur de son existence. Quand Xiang Yu s'endort sous la tente, la Consort Yu se plonge dans la méditation : « Elle se demande quel est le but de son existence », « depuis une dizaine d'années, elle prend son ambition comme la sienne, sa gloire comme la sienne et sa douleur comme la sienne. » Xiang Yu réussira ou non, elle restera seulement « un faible écho du rugissement héroïque »²⁸⁷. Elle se fatigue d'être la lune et dit adieu au roi hégémon. Ce doute et cet adieu constituent une réflexion sur la valeur de l'existence des femmes et une résistance contre la notion de « vivre pour un autre ». Zhang Ailing réécrit l'histoire d'*Adieu, ma concubine* par un inversement de rôles : c'est la concubine qui dit adieu au roi hégémon. La femme est placée ainsi dans une position d'initiative de la connaissance et de l'action : l'autorité de la parole masculine est niée, la femme ne veut plus rester un « faible écho » de l'homme. Dans cette réécriture, le suicide de la Consort Yu, au lieu d'être la mort pour l'amour dans l'histoire originale, devient une preuve de son existence indépendante. Cela incarne une réflexion sur l'identité des femmes comme « deuxième sexe »²⁸⁸ et une formation initiale de la conscience féminine.

Dans *Un Amour dévastateur*, la difficulté et l'embarras pour les femmes d'obtenir leur liberté sont décrits d'une façon approfondie. L'insulte de la famille du mari de Lio-su la pousse à divorcer en vue de reprendre sa liberté. Cependant, même rentrée chez elle, elle est toujours tourmentée par la culture patriarcale. Sa famille, après avoir

²⁸⁵ *Adieu ma concubine* était à l'origine une pièce de l'opéra de Pékin. Une traduction plus littérale du titre en Chinois est *Le Roi hégémon ordonne à sa concubine des adieux*. La pièce raconte l'histoire de Xiang Yu, le roi hégémon de l'état de Chu qui bataille pour l'unification de la Chine contre Liu Bang, le futur fondateur de la dynastie Han. Dans la pièce, Xiang Yu est encerclé par les forces de Liu Bang et est sur le point d'être battu. Il appelle donc son propre cheval et le supplie de s'enfuir pour sa propre sécurité. Le cheval refuse. Il fait venir alors sa concubine favorite, Consort Yu. Consciente de la situation désastreuse, elle demande à mourir aux côtés de son maître, mais il refuse vigoureusement. Par la suite, alors qu'il ne prête pas attention, Yu se suicide avec l'épée de Xiang Yu.

²⁸⁶ Zhang Ailing, *Bawangbieji* 霸王别姬 (*Adieu ma concubine*), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing shiyuwenyi chubanshe, 2009.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Expression inspirée de Simone Beauvoir.

épuisé sa fortune, essaie de la chasser. Dès lors, pour survivre, Lio-su essaie tous les moyens possibles pour se marier avec Fan Liu-yuan. À la fin, l'écroulement de Hongkong lui permet de se réaliser. Elle peut enfin « se lever, le sourire aux lèvres, et du bout du pied, repousse[r] le plateau à encens sous la table »²⁸⁹. C'est une femme qui, sous l'oppression du régime retardataire, a le courage de se révolter et de poursuivre son bonheur, ce qui est un reflet de sa conscience féminine. Cependant, elle est pitoyable car tous ses efforts contre la domination masculine ne font que la décharger de l'esclave d'un homme pour devenir domestique d'un autre. Elle cherche la liberté, pourtant, elle n'a pas de conscience véritable de l'indépendance et considère sa possibilité de dépendre d'un homme comme une règle pour mesurer sa libération. La double entrave — le règne de la culture patriarcale et son invasion dans l'intérieur des femmes — annonce le vide de leur poursuite : les femmes ne se débarrasseront jamais de leur destinée dépendante et esclave. Zhang Ailing ne cache pas son mépris envers cette résignation féminine. Dans *À propos des femmes*, on rencontre ce passage :

*Utiliser son corps pour plaire aux hommes est un métier ancien et commun pour les femmes. Toutes les femmes qui se marient pour survivre s'incorporent dans cette catégorie.*²⁹⁰

Les histoires de Zhang Ailing nous introduisent dans un monde où les femmes, après avoir aimé ou haï, se sont évanouies avec leur époque. Cet évanouissement est dû non seulement aux hommes et aux traditions patriarcales, mais aussi aux femmes elles-mêmes, comme l'auteur l'a exposé dans *À propos des femmes* :

*C'est à cause de leur infériorité physique que les femmes ont été conquises et sont devenues esclaves du régime patriarcal. Cependant, les hommes, eux, sont physiquement inférieurs aux monstres, pourquoi ne leur sont-ils pas soumis ? Ainsi, on ne peut pas attribuer aux autres nos propres défauts.*²⁹¹

²⁸⁹ Zhang Ailing, *Un amour dévastateur*, éd. cit. p. 114.

²⁹⁰ Zhang Ailing, *Tan nvren 谈女人 (À propos des femmes)*, dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005. p. 58.

²⁹¹ *Ibid.* p. 54.

Zhang Ailing, avec son écriture, fait preuve d'un éveil de la conscience féminine. Les femmes vivent dans des conditions misérables mais ne cessent de former de nouvelles connaissances sur soi. Dans *Rose rouge et Rose blanche*, quand Zhenbao dit d'un ton moqueur à Florelle remariée : « ce qui t'arrive à coup sur ce sont des hommes », celle-ci ne se fâche pas. Sa réponse calme est significative :

« Oui, dans ma jeunesse, quand j'étais belle, quelles que soient mes raisons d'aller dans le monde, ce qu'il m'arrivait c'était de rencontrer des hommes. Plus tard, cependant, il y a bien eu autre chose, oui... il y a eu autre chose. »²⁹²

Dans une société cruelle, les femmes prennent progressivement conscience de leur propre existence, celle qui n'est pas complètement attachée aux hommes. Les paroles vagues de Florelle manifestent la conscience et la dignité des femmes en quête de leur liberté.

Bien que l'on remarque un éveil de la conscience féminine dans les œuvres de Zhang Ailing, elle n'est loin d'être féministe. Chez elle, cette prise de conscience n'est pas encore assez mûre pour empêcher la destinée tragique des femmes. Ses œuvres nous invitent à assister aux angoisses masculine et féminine au tournant de la société où coexistent les restes du régime patriarcal et les nouveautés de la modernité. Il est à noter que, si les hommes sont aussi mis sous cette oppression, ce sont toujours les femmes qui sont les sacrifices.

Si l'auteur est sévère et impitoyable envers les femmes, elle n'est point plus tolérante pour ses personnages masculins. Ses œuvres font preuve d'une profonde démythification des hommes. Dans la société patriarcale, l'Histoire est celle des hommes. La vision traditionnelle attribue aux hommes la virilité et la force et ceux-ci conquièrent et domine le monde. Cependant, un groupe de personnages masculins, handicapés soit physiquement soit psychologiquement, se fait remarquer dans les romans de Zhang Ailing. Les hommes s'assimilent au soleil, leur symbole sous le régime patriarcal, qui « descendit petit à petit », « atteignit le rebord de ciment, descendit encore, encore ! »²⁹³. L'auteur insiste sur leur handicap physique et leur

²⁹² Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd, cit. p. 62.

²⁹³ *Ibid.* p. 10.

faiblesse morale et met ainsi en relief le ridicule de la société patriarcale. La folie, l'angoisse et la tragédie des femmes s'insère dans une réalité marquée par la démythification des hommes. Zhang Ailing, avec sa plume, conteste et défie la vision traditionnelle des hommes.

La description détaillée des hommes difformés marque un grand décalage avec la figure traditionnelle des hommes grands et virils. Dans *La cangue d'or*, Monsieur Deuxième, qui est né dans la maison des Jiang, une famille riche et noble, souffre pourtant de la « tuberculose osseuse ». Le contact de sa chair est « lourd et mou à la fois, comme lorsque quelqu'un a le pied ankylosé »²⁹⁴. « Est-ce un homme ? Peut-on encore appeler ça un homme ? »²⁹⁵ Ici, à travers les paroles de Sixte, l'auteur se moque de l'autorité masculine et brave le patriarcat.

À part la difformité physique, on remarque une autre description qui vise à réduire les personnages masculins à une laideur caricaturale. Albe, fils de Sixte, « était un jeune homme mince et pâle, légèrement voûté, il portait des lunettes cerclées d'or et dans son visage fin aux traits bien dessinés, la bouche s'entrouvrait souvent en un vague sourire, sur un scintillement qu'on ne savait dû à quoi, trop plein de salive ou dent en or ».²⁹⁶ Dans *Le premier brûle-parfum*, Qiao Qiqiao, jeune métisse mais vieux flirteur, a « les lèvres toute blanches, comme une statue en plâtre »²⁹⁷. La pâleur de son apparence correspond à son vide intérieur. Le nouveau riche, Zhu Hongcai, dans *Dix-huit Printemps*, « ressemble à un chat quand il rit, et quand il ne rit pas, à un souris ».²⁹⁸ Cette comparaison avec le chat et le souris expose vivement la perfidie et la malpropreté enracinées dans sa nature.

Cette difformité physique est suivie de près par une infirmité psychologique. Dans *Rose rouge et Rose blanche*, Tong Zhenbao, ce « homme idéal », exposait sa petitesse et sa laideur par son machisme : il retenait et abandonnait les femmes à son aise, conformément à son monde « normal » qui se révélerait ridicule plus tard. Tong Zhenbao était marqué par le trouble dissociatif de l'identité. En tant qu'individu

²⁹⁴ *Ibid.* p. 45.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.* p. 80.

²⁹⁷ Zhang Ailing, *Chenxiangxie diyiluxiang* 沉香屑 第一炉香 (*ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*), éd. cit. p. 23.

²⁹⁸ Zhang Ailing, *Shibachun* 十八春 (*Dix-huit Printemps*), éd. cit.

social, il était obligé d'interpréter un « personnage aussi conforme à l'idéal de la Chine de son temps »²⁹⁹ : « dans les soins dont il entourait sa mère, nul ne montrait un tel dévouement ; dans le soutien qu'il apportait à ses frères et sœurs, nul n'avait sa délicatesse ; nul ne manifestait autant d'ardeur, autant de conscience dans son travail ; nul, enfin, n'égalait en chaleur, en abnégation et en grandeur d'âme la façon dont il traitait ses amis. »³⁰⁰ Pourtant, lors de la discordance entre sa femme et sa mère, il en voulait à sa mère qui, « en pliant bagages ainsi, sur un coup de tête », « pouvait laisser entendre qu'il avait été un mauvais fils »³⁰¹ ; quand son ami l'hébergeait et lui confiait sa famille, il eut une relation adultère avec la femme de son ami. Chez lui, cet « homme idéal » était toujours hanté par son vrai « moi ». Il a abandonné la rose rouge, mais « malgré lui, il ne pouvait s'empêcher de regretter »³⁰² ; il a épousé la rose blanche, or il « se mit à fréquenter les filles de joie »³⁰³. Tout au long de sa vie, Tong Zhenbao était tourmenté par ce trouble dissociatif de l'identité : « Innombrables et zonzonnants, les tracas, les charges et les moustiques s'abattaient sur lui, aspiraient son sang. »³⁰⁴

Sous la plume de l'auteur, le corps et l'esprit masculins sont mis sous une moquerie impitoyable. Cette négation des hommes sur le plan physique et idéologique nous transmet un message : la suprématie masculine est niée fondamentalement. Au moment où le régime féodal et la culture traditionnelle se désintègre, Zhang Ailing sent promptement l'odeur de l'atrophie masculine et le note dans ses œuvres. Elle nous présente l'impuissance et la déformation des hommes dans une société mélangée de restes féodaux et de nouveautés occidentales. Ces hommes, ne pouvant ni entretenir le régime féodal ni assumer la mission de réforme, n'avaient d'autre choix que de mourir avec le régime moribond.

²⁹⁹ Zhang Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, éd. cit. p. 7.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 8.

³⁰¹ *Ibid.* p. 60.

³⁰² *Ibid.* p. 16.

³⁰³ *Ibid.* p. 58.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 77.

CONCLUSION

Ces deux histoires de l'amour triangulaire se ressemblent par leur intrigue, mais en même temps, elles se distinguent. *Chéri* nous présente un poème plein de musicalité, un éloge de la nature, une célébration de la force féminine, alors que *Rose rouge et rose blanche* nous introduit dans un tableau où des touches ardentes sont appliquées abondamment sur une toile de fond sombre.

Colette est une poétesse qui nous chante cette histoire avec son « alphabet nouveau ³⁰⁵ ». Dans cet alphabet, nous remarquons une hétérogénéité agréable : l'utilisation nombreuse d'allitérations et d'euphonies s'ajoute à l'union harmonieuse des termes régionaux, du vocabulaire horticole et du langage de tous les jours. La musicalité de ses mots se lie merveilleusement avec la louange de la nature dans laquelle « le corps féminin est en empathie avec le paradis des saisons, tandis que le corps masculin en est exil » ³⁰⁶. Sous sa plume, les femmes sont capables de poursuivre leur liberté alors que les hommes sont ramenés à leur « seule fonction amoureuse » ³⁰⁷. C'est une femme libre qui « conjugue au féminin le verbe vivre ³⁰⁸ ».

Zhang Ailing est une peintre. Avec sa palette, elle teint le monde de ses propres couleurs. Dans ses œuvres, la lune change de couleur mais garde sa froideur ; l'application des touches ardentes n'a pour but que de mettre en relief la désolation de la vie. Situés dans une société chinoise où coexistent les restes féodaux et les nouveautés occidentales, ses écrits nous dépeignent des hommes atrophés physiquement et moralement, et des femmes qui n'arrivent pas à échapper à leur tragédie fatale. La métaphore du miroir symbolise le nihilisme de la vie : « chaque jour, dans la glace, je vois la mort au travail ³⁰⁹ ». Pour Zhang Ailing, « la vie est une robe éblouissante où rampent des poux » ³¹⁰.

Ces deux histoires nous présentent un charme délicieux : qu'est-ce qui sera plus

³⁰⁵ Colette, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 371.

³⁰⁶ Le Min-Sook, *Récit et saison chez Colette*, éd. cit. p. 165.

³⁰⁷ Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, éd. cit. p. 4.

³⁰⁸ *Ibid.* p. 463.

³⁰⁹ Philippe Dagen, *Bacon*, Paris, éd. Cercle d'art, 1996. p. 105.

³¹⁰ Zhang Ailing, *Tiancai meng* 天才梦 (*Rêve d'un génie*), éd. cit. p. 7.

beau que l'union de l'amour et de la musique, que l'alliance de la passion et de la peinture ? Cependant, elles ne restent pas de simples livres d'amour. Une fois refermés, ces deux romans nous appellent à réfléchir sur les souffrances féminines, sur la vie de l'Homme.

BIBLIOGRAPHIE

I ŒUVRES MAJEURES

1. COLETTE

- [1] Colette, *Claudine en ménage*, *Œuvres*. Volume I., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1984.
- [2] Colette, *Chéri*, *Œuvres*. Volume II., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1986.
- [3] Colette, *Dans la foule*, *Œuvres*. Volume II., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1986.
- [4] Colette, *La Chambre éclairée*, *Œuvres*. Volume II., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1986.
- [5] Colette, *La Maison de Claudine*, *Œuvres*. Volume II., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1986.
- [6] Colette, *Les heures longues*, *Œuvres*. Volume II., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1986.
- [7] Colette, *Le Voyage égoïste*, *Œuvres*. Volume II., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1986.
- [8] Colette, *Aventures quotidiennes*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.
- [9] Colette, *Duo*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.
- [10] Colette, *La Fin de Chéri*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.
- [11] Colette, *La Naissance du jour*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.
- [12] Colette, *Mes apprentissages*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.
- [13] Colette, *Prisons et paradis*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.

Éditions Gallimard. 1991.

[14] Colette, *Sido*, *Œuvres*. Volume III., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 1991.

[15] Colette, *Journal à rebours*, *Œuvres*. Volume IV., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 2001.

[16] Colette, *La Vagabonde*, *Œuvres*. Volume IV., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 2001.

[17] Colette, *Paris de ma fenêtre*, *Œuvres*. Volume IV., « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard. 2001.

[18] Colette, *Duo*, Lausanne, édition Guilde du livre, 1955.

[19] Colette, *L'Étoile Vesper*, Lausanne, édition Guilde du livre, 1955.

[20] Colette, *Romans, récits, souvenirs*, éd. Françoise Burgaud, Paris, Robert Laffont, 1989.

2. ZHANG Ailing

[21] ZHANG Ailing 张爱玲, *La Cangue d'or* (金锁记 *Jinsuoji*), traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, Paris, Bleu de Chine, 1999.

[22] ZHANG Ailing, *Rose rouge et rose blanche*, traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, Bleu de Chine, Paris, 2001.

[23] ZHANG Ailing, *Un amour dévastateur* (倾城之恋 *Qingchengzhilian*), traduit du chinois par Emmanuelle Péchenart, La Tour-d'Aigues, Editions de l'aube, 2005.

[24] ZHANG Ailing, *Chimu* 迟暮 (*Crépuscule*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.

[25] ZHANG Ailing, *Jinyu lu* 烬余录 (*Essais*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.

[26] ZHANG Ailing, *Siyu* 私语 (*Murmures*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.

[27] ZHANG Ailing, *Tan hua* 谈画 (*À propos de la peinture*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.

[28] ZHANG Ailing, *Tan nvren* 谈女人 (*À propos des femmes*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.

- [29] ZHANG Ailing, *Tiancai meng* 天才梦 (*Rêve d'un génie*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.
- [30] ZHANG Ailing, *Tongyan wuji* 童言无忌 (*La vérité sort de la bouche des enfants*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.
- [31] ZHANG Ailing, *Ziji de wenzhang* 自己的文章 (*Mes écrits*), dans *Mes écrits*, Beijing, Jinghua chubanshe, 2005.
- [32] ZHANG Ailing, *Chenxiangxie diyiluxiang* 沉香屑 第一炉香 (*ENCENS DE CALAMBAC Le premier brûle-parfum*), Canton, Huacheng chubanshe, 1997.
- [33] ZHANG Ailing, *Bawang bieji* 霸王别姬 (*Adieu ma concubine*), dans *Œuvres Complètes de ZHANG Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.
- [34] ZHANG Ailing, *Buxing de ta* 不幸的她 (*La fille malheureuse*), dans *Œuvres Complètes de ZHANG Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.
- [35] ZHANG Ailing, *Liuqing* 留情 (*Amour laissé*), dans *Œuvres Complètes de ZHANG Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.
- [36] ZHANG Ailing, *Moli xiangpian* 茉莉香片 (*Thé au jasmin*), dans *Œuvres Complètes de Zhang Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.
- [37] ZHANG Ailing, *Shiba chun* 十八春 (*Dix-huit Printemps*), dans *Œuvres Complètes de ZHANG Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.
- [38] ZHANG Ailing, *Xiao tuanyuan* 小团圆 (*Petite réunion*), dans *Œuvres Complètes de ZHANG Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.
- [39] ZHANG Ailing, *Xinjing* 心经 (*Cœur*), dans *Œuvres Complètes de ZHANG Ailing*, Beijing, Beijing shiyuewenyi chubanshe, 2009.

II ÉTUDES CRITIQUES

1. COLETTE

- [40] BIOLLEY-GODINO, Marcelle. *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.
- [41] CONTE-STIRLING, Graciela. *Colette ou la force indestructible de la femme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- [42] DETAMBEL, Régine. *Colette, comme une Flore, comme un Zoo*, Paris, Éditions

Stock, 1997.

[43] DUCREY, Guy. *L'ABCdaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000.

[44] DUPONT, Jacques. *Colette*, Paris, Hachette supérieur, 1995.

[45] GAUTHIER, Michel. *La Poïétique de Colette*, Paris, Éditions Klincksieck, 1989.

[46] GIRY, Jacqueline. *Colette ou l'art du discours intérieur*, Michigan, La Pensée Universelle, 1980.

[47] HOFER, Hermann. « *Colette critique musicale* », dans *Colette, nouvelles approches critiques, actes du colloque de Sarrebruck*, Paris, LIBRAIRIE A. G. NIZET, 1986.

[48] KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots : Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette*. [Tome III]. [Colette], Paris, Fayard, 2002.

[49] KRISTEVA, Julia. *Notre Colette*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

[50] LE Min-Sook, *Récit et saison chez Colette*, Paris, l'Harmattan, 2001.

[51] RESCH, Yannick. « Writing, language and the body ». *Colette: the Woman, the writer*. éd. Erica M.Eisinger & Mari W.McCarty. Pennsylvania State Univ. press. 1981.

[52] SARDE Michèle. *Colette libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.

[53] SCHLENOFF, Zeina Tamer. *Le bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang Publishing, 1997.

2. ZHANG Ailing

[54] FU Jialin 傅嘉琳, *Zhang Ailing xiaoshuo secai yu peise yanjiu* 张爱玲小说色彩与配色研究(*Réflexions sur les couleurs et leur combinaison dans les écrits de Zhang Ailing*), Taipei, mémoire de master pour l'Université publique de technologie de Taiwan, 2004.

[55] HUANG Wuzhong, *Xiaoshuo jingyan* 小说经验(*À propos des romans*), Taipei, ed. Fuchun wenhuashiye gufenyouxiangongsi, 1990.

[56] HSIA C. T., *L'histoire de la fiction moderne chinoise* (A History of modern chinese fiction), traduit de l'anglais en chinois par Liu Shaoming, Éditions de l'Université Fudan, 2005.

- [57] SHUI Jing (水晶), *Zhang Ailing de xiaoshuo yishu* 张爱玲的小说艺术(*L'Art des romans de Zhang Ailing*), Pékin, éd. Zhongguo dadi chubanshe, 2000.
- [58] WANG Quangen, « *Lun secai miaoxie* » 论色彩描写 (« *À propos de la description des couleurs* »), in *Journaux de nationalité du Guangxi*, avr. 1983.
- [59] ZHONG Zhengdao, « *Zhang Ailing xiaoshuo de dianyingyuedu* » 张爱玲小说的电影阅读 (« *Lecture filmique des romans de ZHANG Ailing* »), Taipei, these de doctorat pour l'Université privée Dongwu, 2003.

III OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- [60] BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996.
- [61] CAO Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦 *Hong lou meng*), traduit du chinois par Li Tche-houa et Jacqueline Alezaïs, Paris, Gallimard, 1981.
- [62] DAGEN, Philippe. *Bacon*, Paris, éd. Cercle d'art, 1996.
- [63] DE FOUQUIÈRES, Becq. *Traité général de versification française*. Paris, G. Charpentier
- [64] JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique général*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.
- [65] RACINE, Jean. *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2000.
- [66] XU Yuanchong, *300 poèmes chinois classiques*, Pékin, Éditions de l'Université de Pékin, 1999.
- [67] ZHANG Ming (张明), *Jiedu binfen de secai shijie secai xinli* 解读缤纷的色彩世界 色彩心理 (*Interprétation du monde des couleurs — la psychologie des couleurs*), Beijing, Kexue chubanshe, 2007.
- [68] 千千岩英彰, *Bukesiyi de xinli yu secai* 不可思议的心理与色彩 (*Relation inimaginable entre la psychologie et les couleurs*), Taipei, éd. Xinchao wenhuashiye youxiangongsi, 2002.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice, Mme Carole Auroy, pour ses encouragements qui m'accompagnaient tout au long de ma rédaction du mémoire.

Je remercie également mon directeur chinois, M. Li Zhiqing, pour m'avoir appris à aimer la littérature.

Mes remerciements s'adressent aussi à Claude Saillard, Liu Hui et Guo Yanna pour leur aide précieuse.

Enfin, merci à mes parents pour leurs encouragements et leur soutien.