



***The Kitchen God's Wife* d'Amy Tan :**

Représenter les ombres de la guerre, vers un questionnement des normes

Noémie Leduc

Le roman *The Kitchen God's Wife* (1991) d'Amy Tan, écrivaine sino-américaine de seconde génération, retrace l'histoire de Winnie. Elle raconte à sa fille Pearl son enfance en Chine, sa jeunesse et son mariage désastreux avec Wen Fu sur fond de Seconde Guerre sino-japonaise rapidement mêlée à la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à son immigration aux États-Unis pendant la Guerre civile chinoise entre le parti communiste et le parti nationaliste. Il s'agit là d'un passé lourd de traumatismes liés aux conflits historiques et à la maltraitance domestique, le récit libérateur s'efforçant alors de mettre en mots cet indicible. Ainsi, les protagonistes – et l'écrivaine à travers le roman – parviennent finalement de diverses manières à affronter et surmonter les souvenirs traumatiques laissés par les guerres et le patriarcat dans la diaspora féminine.

Nous nous attacherons à montrer que, dans le roman, la représentation de la violence durant les guerres en Chine est liée à la remise en cause de normes et représentations historiques et littéraires dominantes¹. Nous explorerons tout d'abord les références à la guerre qui sous-tendent le récit, avant d'analyser comment elles interagissent avec la représentation d'autres formes de violence, plus personnelles. Nous étudierons enfin comment les personnages parviennent à dépasser le trauma et à se redéfinir dans leur identité de femmes issues d'une minorité ethnique, sans oublier que la représentation narrative de la violence a elle-même pour effet de réécrire l'Histoire et certains codes littéraires canoniques.

Guerre, orientalisme, traumatismes

Pendant des années, la guerre et les secrets qui lui sont liés relèvent du domaine de l'indicible pour Winnie, qui n'a jamais raconté son histoire à Pearl. Elle précise ainsi sa pensée lors de son arrivée aux États-Unis : « Now I can forget my tragedies » (71). Le roman est donc parcouru de références aux secrets du passé qu'elle partage avec son amie Helen,

¹ Nous sommes consciente de l'existence d'interprétations contraires et de leur fondement. Amy Tan est en effet une écrivaine qui divise. Tandis que certain(e)s universitaires, telles Melanie McAlister, considèrent que son œuvre contient des éléments contribuant à une remise en cause du discours orientaliste et patriarcal dominant, d'autres comme Sau-ling Cynthia Wong sont beaucoup plus critiques et soutiennent que les romans de Tan participent de ces discours. Wong a d'ailleurs souligné le caractère fondamentalement équivoque des romans de Tan, qui contiennent et reflètent divers discours et idéologies, ce qui amène à des interprétations très variées selon les types de lectorat et leurs attentes (Wong [kindle]). Dans le recueil *Amy Tan*, Harold Bloom a réuni plusieurs articles – dont ceux des universitaires mentionnées ci-dessus – qui permettent d'avoir un aperçu des points de vue très divergents concernant l'écrivaine.

enchevêtrement de non-dits mis en avant par Winnie dans un parallélisme syntaxique : « I have kept her secrets. She has kept mine » (73). Cette mise sous silence se développe en parallèle avec le secret de Pearl, qui n'a jamais réussi à confier à sa mère qu'elle est atteinte de sclérose en plaque. Il s'agit donc dans un premier temps pour Winnie de mettre en mots le conflit historique afin que les autres non-dits des personnages soient finalement révélés également. Cela n'est possible que grâce à l'intervention astucieuse de Helen qui manipule les deux femmes dans ce sens². Il faut attendre le troisième chapitre pour que la focalisation interne et la prise en charge de la narration passent de Pearl à sa mère (61), qui commence par faire des allusions à son passé de façon elliptique, dans un jeu d'indices analeptiques et proleptiques. Ce n'est qu'au cinquième chapitre que Winnie commence réellement à faire des révélations à sa fille – et aux lecteurs (87). La lenteur de cette progression reflète la difficulté du processus.

Le récit analeptique de Winnie constitue dès lors la majeure partie du roman, rapidement centré sur la guerre, qui sert de repère temporel principal selon que les événements décrits se sont passés avant, pendant, ou après le conflit : « before the start of the war » (112), « during the war in China » (172), « after the war » (332). Les références à la Guerre civile chinoise et à la Seconde Guerre sino-japonaise abondent, de même que l'évocation de personnages historiques tels que Tchang Kaï-chek ou Claire Chennault (165), et éclairent le contexte historique intrinsèquement lié aux conflits. Le roman met notamment en lumière le rôle des puissances occidentales (européennes et américaines) qui ont une importance majeure dans les événements sino-japonais et apparaissent ainsi comme des puissances colonisatrices et ingérentes. Les civils chinois sont pris dans une guerre qui les dépasse, victimes à la fois des envahisseurs japonais, de leur propre gouvernement qui censure les informations de guerre et diffuse sa propagande victorieuse, et des décisions du pouvoir occidental économique et politique, dominant en Asie. Par exemple, les Américains entraînent les pilotes chinois, tout en vendant des fournitures de guerre aux Japonais. Jiaguo, le supérieur de Wen Fu, souligne cette ingérence : « 'Outside interference, that's what got China in trouble in the first place' » (264).

L'intervention extérieure va de pair avec des procédés orientalistes aliénants. Edward Said explique ainsi : « The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony » (5). Le roman illustre ce en quoi consiste l'orientalisme selon Said : les Occidentaux en Chine imposent en effet leur vision et leurs représentations d'un Orient inférieur et fondamentalement « autre », dont ils viennent civiliser les sujets. L'oncle de Winnie résume les stéréotypes orientalistes : « '[A]s if all Chinese men smoked opium and talked to the devil, as if all girls ran around their family

² Helen parle à Winnie et Pearl séparément, et les menace de révéler leurs secrets à l'une et à l'autre si elles ne le font pas elles-mêmes (KGW 34-37, 73).

households half naked, singing and dancing as they served tea' » (274). La locution anaphorique « as if » suivie du prétérit modal souligne ici le décalage entre ces représentations identitaires construites par la culture dominante et la réalité. Les instructeurs états-uniens estiment par conséquent que les pilotes chinois ne sont pas aptes à voler car ils ne font pas montre de la même rigueur qu'eux dans la présentation de l'uniforme, avant de finalement condescendre à les former selon leur modèle américain (166). Ils font ainsi preuve de ce que Homi K. Bhabha a nommé : « colonial mimicry ». Le désir d'un Autre ethnique reste quelque peu différent mais finit par ressembler au modèle occidental dominant ; c'est un Autre dont la différence est gommée afin d'en effacer la dangereuse altérité : « the desire for a reformed, recognizable Other » (Bhabha 86).

Ce récit du passé permet par la même occasion de faire ressurgir en filigrane des traumatismes liés à l'expérience directe de la violence guerrière. Cathy Caruth résume ainsi le concept de traumatisme : « [I]ts insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred. Trauma, that is, does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned » (151). On parle donc de traumatisme lorsque la personne qui a vécu l'événement choquant n'a pas compris ni consciemment enregistré ce qui se passait sur le moment, précisément à cause de l'impossibilité de comprendre un tel événement et sa violence, vécus comme hors-norme par le sujet, selon les schémas cognitifs habituels de ce dernier. L'événement n'est donc pas arrivé jusqu'à la conscience de l'individu, il se situe dans une dimension parallèle à la conscience (et non pas refoulé) et apparaît à nouveau chez le sujet contre son gré, dans des manifestations qui reproduisent exactement la scène traumatique et qui « possèdent » le sujet (3-10, 151-154).

Il en découle une difficulté à mettre en mots cet événement traumatique, qui est accessible seulement dans son inaccessibilité, à travers ses récurrences involontaires venant d'un hors-conscience : « The ability to recover the past is thus closely and paradoxically tied up, in trauma, with the inability to have access to it » (Caruth 152). Le roman d'Amy Tan comporte des exemples de ce processus traumatique : les scènes d'exactions commises pendant la guerre, rarement décrites en détails, sont évoquées indirectement et mises en mots pour la première fois seulement au moment du récit, des années plus tard. Elles hantent la narration et sont souvent associées à un état dissociatif chez les personnages, qui n'en comprennent la véritable portée que bien après leur occurrence.

L'existence des protagonistes, liée aux déplacements des forces aériennes, est ainsi caractérisée par une instabilité et une désorientation permanentes qui sont reflétées métaphoriquement lorsque Winnie se perd dans les marchés des cités où elle réside. Les

personnages, en effet, sont toujours en déplacement ou en séjour temporaire de ville en ville, de Hangzhou à Kunming, selon les lieux de combat des époux. Cette désorientation, cette perte de toute conscience chez Winnie concernant sa localisation, symbolise en réalité sa non-conscience des événements traumatiques au moment où ils se passent (à Nankin et Kunming, 216 et 244-245). Tandis que le récit est parsemé de références historiques, notamment au massacre tristement célèbre de Nankin (233-234), et que le nombre de pilotes vivants ne cesse de diminuer au fil des ans, il contient relativement peu de scènes sanglantes. Il met davantage en lumière le sentiment d'insécurité et la panique qui animent les personnages, avec peu de descriptions détaillées des blessures et sévices, comme si Winnie n'en avait pas pris conscience lors des événements.

La terreur traumatique ressentie par les personnages est décrite par le concept chinois de « taonan³ », que Winnie explique ainsi : « It means that terrible danger is coming, not just to you but to many people », « [i]t is a fear that chases you, a *sickness*, exactly like a hot *fever* in your brain » (207). L'analogie filée de la maladie est utilisée par les pilotes eux-mêmes, qui définissent la guerre de façon indirecte : « an *epidemic*, spreading around a *sickness* » (283, nous soulignons), ce qui met de ce fait en avant la critique explicite du conflit développée au long du roman. Alors même que la violence devient partie intégrante de leur vie, l'horreur du conflit finit toujours par rattraper les personnages, et se fait indescriptible, mise en récit par des moyens détournés. Ainsi, lorsque Winnie se souvient d'un bombardement dans lequel elle a été prise, elle décrit tout d'abord les bombes en usant de métaphores : « Two dark shadows the shape of fish » (295). Elle explique que, lors de l'explosion, elle n'a même pas eu le temps de comprendre la scène et de les nommer « bombes » (ce terme n'apparaît qu'au moment du récit, des décennies plus tard, lors de sa prise de conscience salvatrice de l'événement), ce qui reflète sa tétanie traumatique et soulève la question de la représentation linguistique de cet indicible.

Alors que la violence guerrière est elle-même décrite de façon détournée, absente tout en étant omniprésente, selon le phénomène décrit par Cathy Caruth, la violence domestique envers les femmes est évoquée de façon plus directe, l'une et l'autre se faisant écho.

Violence domestique/violence de guerre : une représentation en miroir

Les violences historique et domestique, imposées à la fois par les Occidentaux et les hommes chinois, sont mises en parallèle, se reflétant l'une l'autre dans une relation métaphorique. Judith Caesar a soutenu que *The Kitchen God's Wife* est par conséquent une « allégorie politique », en mettant en évidence le parallèle entre l'expansionnisme et l'impérialisme

³ Le verbe *táo nàn* (逃难), par exemple, signifie « se réfugier ».

japonais – liés au jeu politique occidental – et le patriarcat, l'avancée des Japonais en Chine correspondant à la dégradation de la situation personnelle de Winnie (Caesar [kindle], nous traduisons). Cette dernière explique ainsi : « So our marriage *was becoming worse*. But the way I remember it, everything *was becoming worse*—all over the country » (282, nous soulignons). Par le biais de l'épiphore, elle met explicitement sa situation maritale et le contexte historique, avec sa violence grandissante, sur le même plan.

De ce fait, la violence qu'elle subit de la part de Wen Fu (viols, humiliations, coups) et qui est plus minutieusement détaillée que celle de la guerre, se fait métaphore des horreurs indicibles du conflit historique, ce qui permet de les représenter indirectement dans un effet de miroir. Les deux types de violence obéissent en effet à la même logique. Les viols dont Winnie est victime à répétition (168-170, 187, 282, 307-309, 330-331, 392-393), la mort de son deuxième enfant à cause de la négligence et maltraitance de son époux, les conditions précaires dans lesquels ils vivent pendant la guerre (265-267) ainsi que les avortements qu'elle subit ensuite afin d'éviter de mettre au monde des enfants dans un tel environnement (311-312), reflètent comme en miroir le viol des femmes de Nankin, leur éventrement et le massacre de leurs enfants par les Japonais : « Raped old women, married women, and little girls. [...] Sliced them open with a sword. [...] Shot all the little sons » (234). L'aliénation des Chinoises est renforcée par la culture confucéenne, qui établit une hiérarchie stricte dans laquelle les femmes occupent le rang le plus bas. Le père de Winnie lui rappelle les règles patriarcales avant qu'elle se marie : « '[Y]ou must consider what your husband's opinions are. Yours do not matter anymore' » (145). Winnie explique également : « [T]hat was how I was raised—never to criticize men or the society they ruled, or Confucius, that awful man who made that society » (257).

De façon similaire, la violence domestique renvoie à celle infligée par les soldats américains. Ces derniers font subir aux femmes chinoises une oppression de nature orientaliste selon laquelle elles sont de simples « China dolls », terme désignant le stéréotype de la femme asiatique docile, qui doit se montrer soumise et participer aux fantasmes de servitude des hommes occidentaux. Le roman mentionne, par exemple, les exactions de l'armée américaine sur les femmes chinoises asservies, réduites à de simples objets sexuels : « American GIs raping Chinese girls, seducing Chinese women before going home to their wives » (376). Winnie analyse donc la façon dont les codes genrés aliénants sont construits dans toute culture, par-delà les frontières ethniques essentialistes : « I had also learned this in the movies, both Chinese and American. A woman always had to feel pain, suffer and cry, before she could feel love » (168). Les femmes du récit sont donc réduites à un rôle subalterne, « autre » par rapport à la norme masculine supposément forte et rationnelle. Simone de Beauvoir a notamment développé ce point : la femme est traditionnellement considérée

comme un « inessentiel », une « altérité pure » (28) ; « [l'homme] est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre » (26). À sa suite, Anne Brown et Marjanne Goozé ont démontré que, dans toute société androcentrée, les femmes sont placées en-dehors du centre, aliénées après avoir internalisé le fait qu'elles sont ainsi en exil dans leur propre culture (Brown et Goozé xiii). Les hommes, qu'ils soient chinois ou américains, imposent le même sort destructeur aux femmes, et les catégories dominantes – peu importe le pays – asservissent les minorités.

Les premières victimes du conflit sont donc ces minorités, ces « autres », qu'elles soient ethniques, genrées, ou sociales : tribus non-hans dont les fils soldats sont les premiers à partir au front et à y périr, femmes, enfants et vieillards, pauvres. Winnie met en avant ces catégories opprimées, en tête dans la phrase suivante : « *women and children, old people and poor people—we were like scared hens, letting everyone chase us from one corner to the other* » (166, nous soulignons). Plus loin, elle souligne l'appartenance tribale – et donc ethniquement minoritaire – des parentes en larmes de tout jeune soldat sur le départ pour le front, à travers la mise en avant par un rythme ternaire des habits traditionnels que portent les femmes : « They wore turbans, bright-colored patterns on their skirts, their best clothes » (288-289). Les personnages féminins chinois appartiennent donc, au minimum, à une double minorité, en tant que sujets ethniques dans un environnement manipulé et dominé par l'armée américaine et Han, mais également en tant que femmes dans leur propre communauté chinoise patriarcale. Les femmes, les non-Occidentaux et les membres de catégories socialement défavorisées sont en effet considérés comme des « déviations » par rapport à la norme (nous traduisons et appliquons ainsi l'expression « deviation » utilisée par Londa Schiebinger dans son étude sur l'interprétation des corps depuis le XVIII^{ème} siècle en Europe, 21-31). Ce sont là deux « déviations » qui concernent simultanément les personnages d'Amy Tan et ceux que l'on trouve souvent dans les écrits d'écrivaines issues de minorités ethniques.

Le roman déconstruit alors la mythification positive de la norme masculine dominante, forte et protectrice, ainsi que la construction de l'image du héros de guerre. Le récit souligne le comportement destructeur et guerrier de nombreux personnages masculins (bien que certains, comme le futur mari de Winnie, soient présentés de manière beaucoup plus positive). Dans le roman, cette description forme un contraste avec le soin et la protection féminins présentés comme initialement liés au corps maternel et nourricier, dans ce qui semble relever d'un féminisme différentialiste (selon lequel la différence corporelle entre hommes et femmes contribue à la construction d'une subjectivité genrée particulière⁴). Les protagonistes masculins chinois et américains sont représentés en train de s'alcooliser au

⁴ Pour une brève introduction à la pensée liée au féminisme différentialiste et une comparaison avec d'autres courants féministes, voir notamment l'article « The Significance of Sexed Bodies: An Analysis of Moira Gatens' 'A Critique of the Sex/Gender Distinction' » d'Anna Gullickson.

whiskey (263), et l'ivresse conduit Wen Fu, affublé de son uniforme de pilote, à détruire dans un accès de rage la cuisine de la maternité (255), entre autres exemples. Au contraire, les femmes cuisinent de délicieux repas, réconfortants en ces temps troublés (197-200, 251) et Winnie allaite et console ses enfants face à la violence de son mari pilote (257-258, 260-261, 282, 311). Ainsi, ce ne sont pas les soldats ni les époux qui jouent le rôle protecteur censé être le leur dans les représentations patriarcales, et le mythe du masculin rassurant et fort s'en trouve déconstruit.

Il nous faut admettre que cette représentation des personnages féminins soit en tant que mères protectrices et nourricières, soit en tant que femmes puissantes et inquiétantes, à la fois dans leur description et dans la réécriture des métarécits (point que nous aborderons dans la troisième partie), n'échappe finalement pas à la dualité mère/sorcière établie selon les codes traditionnels précisément androcentrés⁵. Il est vrai qu'Amy Tan n'est pas la plus subversive des écrivaines asiatiques-américaines dans ce sens, mais nous soutenons que son traitement de ces codes, jetant une lumière cette fois-ci valorisante sur le rôle des femmes, relève ici d'un certain degré de subversion. Par ailleurs, les réactions exacerbées de certains intellectuels masculins asiatique-américains tels Frank Chin⁶, qui accusent les auteurs comme Tan d'avoir perverti les mythes héroïques confucéens, témoignent que l'écrivaine est parvenue à ébranler les normes et sensibilités androcentrées.

La démythification est ainsi continue à travers le personnage de Wen Fu, qui se sépare rarement de son uniforme et ne cesse de rappeler à qui veut l'entendre qu'il est un héros de guerre au statut prestigieux d'invalidé de guerre (252, 256, 328, 375). En réalité, il fuyait systématiquement les avions japonais quand il était encore en mission (204), et il est devenu invalide dans un accident de la route, en conduisant à toute allure une jeep de l'armée qu'il avait « empruntée » sans autorisation pour aller se promener avec l'une de ses maîtresses (248). Sa laideur suite à sa prétendue blessure de guerre en fait un personnage grotesque, à la fois terrifiant et risible, réduit métonymiquement à son œil monstrueux. Winnie en fait ainsi la description : « And suddenly, one eye popped open! I gasped. I could not help myself. His eye was big and dark in the middle, yellow and bloody all around » (248). Le ridicule du personnage à travers sa caricature permet d'inverser et de subvertir les codes virils et les codes de guerre victorieux, le prestige de l'uniforme et du rôle de chef de famille.

⁵ Nous tenons à remercier Nathalie Jaëck et Nelly Mok pour leurs remarques sur cette représentation somme toute conventionnelle des rôles genrés féminins chez Amy Tan, représentation qui peut sembler réductrice à la première lecture de ses romans.

⁶ Voir notamment l'introduction collective et le chapitre « Come All Ye Asian American Writers of the Real and the Fake » de l'anthologie *The Big Aiiieeeee!*

La guerre elle-même se transforme progressivement en topos de résistance et de remise en question des normes dominantes, et de la même façon le récit de guerre au cœur du roman permet de mener à bien une remise en cause de codes andro- et anglo-centrés.

Au-delà du trauma, une ouverture des normes

Les protagonistes tirent des leçons du conflit, leçons qu'elles peuvent ensuite transmettre, tandis que la narration ébranle certaines règles canoniques. Pour commencer, Winnie apprend peu à peu à résister à son mari tout comme aux événements de la guerre, dans un même instinct de survie : « [I]f I didn't fight [Wen Fu], wouldn't that be like admitting my life was finished? » (282). La guerre elle-même est l'élément déclencheur de sa libération, car elle est le théâtre de sa rencontre avec celui dont elle tombera amoureuse, son futur second mari, Jimmy Louie, lors d'une fête organisée par les soldats américains (302-303). Ce dernier est un traducteur sino-américain dans l'armée américaine, parlant cinq langues, et qui maîtrise et navigue parfaitement entre les codes des deux pays. Il se fait ainsi incarnation d'une hybridité et d'une fluidité permanentes qui subvertissent les catégories et constructions nationales et ethniques rigides. Ce personnage masculin mouvant permettra finalement à Winnie d'émigrer aux Etats-Unis, et d'échapper par là même tant à la rigidité aliénante de son premier mariage qu'aux frontières géographiques délimitant le contexte troublé de la guerre civile, qui reprit juste après les Seconde Guerres sino-japonaise et mondiale.

Ces différents conflits donnent des outils aux femmes pour se libérer du joug patriarcal. Ainsi, la montée du communisme, en lien avec le conflit international qui vient de s'achever, mène à la création de réseaux de femmes qui remettent en cause les hiérarchies traditionnelles et aident d'autres femmes à échapper à leur mariage (355-357). C'est notamment grâce à leurs conseils que Winnie commence son chemin vers l'émancipation. De même, la montée communiste et la fin de la guerre mondiale fragilisent la position dominante des forces impérialistes occidentales, ébranlant la hiérarchie des pouvoirs. Winnie remarque le changement de statut et de comportement des Occidentaux restés en Chine : « [they] seemed *less* proud, *less* sure in their walk, *more* cautious when they crossed the road, knowing now the world would not stop for them » – cette évolution post-guerre mondiale est mise en avant ici par les multiples formes comparatives anaphoriques (321, nous soulignons). Les guerres ont ainsi pour conséquence, de façon ambivalente, une redistribution des cartes du pouvoir géopolitique et genré.

Il devient ensuite indispensable que Winnie transmette ce passé à Pearl afin que cette dernière puisse accomplir une ethno- et autogenèse, car les deux personnages au début du roman sont prises au piège d'un silence réciproquement aliénant. Pearl pense ainsi : « I feel as lonely as I imagine [my mother] to be » (34). Elle ne réussit pas à trouver sa place dans sa

communauté ethnique non plus, étant déconnectée de ses racines et soulignant à propos de Chinatown : « I don't belong here » (18). D'après la théorie de l'intersubjectivité développée par Jessica Benjamin (« a state of empathetic attunement in the early mother-child relationship », Yu [en ligne]) et appliquée par Yi-Lin Yu aux relations mères-filles chez Amy Tan, l'identité des mères et des filles se construit dans une relation réciproque, chaque membre de cette dyade devant interagir avec l'autre afin de pouvoir construire sa propre individualité féminine : « Tan centers the themes evolving out of the mother-daughter storytelling on the mutual need between mothers and daughters to recognise and affirm each other » (Yu [en ligne]).

Cette interaction et cette transmission genrées et ethniques passent par le récit oral de la mère sur son passé, ses révélations sur le vrai père de Pearl (Wen Fu) et par la réponse de Pearl qui révèle, en retour, sa maladie à Winnie. C'est ainsi que les événements traumatiques subis par cette dernière parviennent peu à peu à sa propre conscience, la mise en mots lui permettant donc d'apaiser sa souffrance et de dépasser le traumatisme. Dori Laub insiste sur l'importance du récit pour les survivants, en soulignant la prise de conscience salvatrice qu'il permet : « There is, in each survivor, an imperative need to *tell* and thus to come to *know* one's story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself. One has to know one's buried truth in order to be able to live one's life » (63). Bessel A. Van der Kolk et Onno Van der Hart se sont basés sur le travail du psychologue Pierre Janet afin d'expliquer ce processus : le sujet a besoin de temps avant de pouvoir prendre conscience, puis raconter, les événements liés à sa « mémoire traumatique ». Une fois ce processus achevé, la mémoire traumatique peut alors se transformer en « mémoire narrative », c'est-à-dire la mémoire fonctionnant de façon ordinaire, non-traumatique (163, nous traduisons).

Cette prise de parole (et d'écriture) analeptique et libératrice subvertit en outre le silence traditionnellement imposé aux minorités, et remet la marge minoritaire au cœur de la littérature et de la culture dominantes. À travers cette résurgence du passé historique dans le récit personnel de Winnie, dans sa maison, on assiste ici à ce que Bhabha a nommé « the unhomely » : « [t]he recesses of the domestic space become site for history's most intricate invasions » (Bhabha 9). Ce processus déconstruit les frontières entre domaines privé et public, personnel et politique, et permet à ce passé ethnique effacé de et par la société dominante de refaire surface. En étant ainsi envahi par l'histoire, l'espace domestique devient à son tour le déclencheur d'une remise en cause de la culture anglo-américaine et recentre l'ex-centrique minoritaire.

S'opère ici plus précisément un remembrement par la mémoire, un « re-membering » des sujets ethniques féminins, dans un processus de « re-vision » féministe du passé tel qu'Adrienne Rich l'a analysé : « [T]he act of looking back, of seeing with fresh eyes, of

entering an old text from a new critical direction [...]. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society » (18). Dans un processus identique à celui décrit par Rich, les protagonistes retournent dans le passé afin de comprendre la façon dont la société leur a imposé des normes genrées aliénantes, et la façon dont ce passé a également été représenté par cette société dominante. Par leur récit, elles en donnent alors une nouvelle vision, le réécrivent, loin de tout code androcentré, ce qui reflète le travail de l'auteure elle-même dans ce roman. Cela n'est possible qu'à travers une narration polyphonique, une reconstruction active et plurielle du passé entre les divers personnages et leurs différents souvenirs. À la version des faits de Winnie se mêlent donc les souvenirs d'Helen ainsi que ses commentaires, qui varient de ceux de Winnie tels que celle-ci les retranscrit.

Cette polyphonie permet de compléter le puzzle du passé de guerre. Par exemple, quelques pages avant la fin du roman, Winnie et Helen se souviennent ensemble d'une source magique où elles allaient pendant la guerre à Hangzhou, et se contredisent à son propos. Le mot « remember » apparaît à cinq reprises sur la page, et Pearl finit par souligner, « They are remembering together » (410). Les deux femmes reconstruisent à deux voix une version plus apaisée du passé traumatique et préparent ainsi leur voyage prévu en Chine, leur retour littéral dans le passé, en compagnie de Pearl. L'alternance de la focalisation et de la narration entre Pearl, la narratrice des deux premiers et de l'avant-dernier chapitres, et Winnie, la narratrice du reste du roman, ajoute à cette hétéroglossie narrative et ethnique (pour emprunter le terme à Bakhtine) qui agit comme une dynamique centrifuge et subvertit la vision et la voix unificatrices et autoritaires des forces dominantes.

Cette polyphonie est reflétée par la transtextualité du roman (nous aurons recours ici à la terminologie genettienne : 9-19, 483-491, 497-502) dans lequel resurgissent divers textes littéraires afin de complexifier la représentation de la guerre et de la souffrance des personnages. Ainsi, Winnie compare sa situation passée à celle de la femme du Dieu du fourneau injustement traitée dans le mythe chinois (54-55, 255). Cette divinité donne en partie son titre au roman-hypertexte, qui engage un processus subversif de valorisation de la figure féminine mineure à travers Winnie et de dévalorisation du personnage principal de l'époux qui devint dieu et correspond ici à Wen Fu, dans un renversement par rapport à l'hypotexte source. De même, dans une référence intertextuelle à la Bible, Winnie compare sa souffrance à celle de Jésus (traditionnellement représenté en homme blanc) estimant que sa propre souffrance est encore plus forte (255). Cette transtextualité permet notamment de représenter, tout en la transformant, l'indicible aliénation de Winnie pendant la guerre et dans son mariage. L'appropriation et la réécriture des mythes par les personnages féminins devient un acte transgressif vis-à-vis des normes androcentrées établies, et permet de

reconstruire un sens de l'identité féminine en rupture avec le patriarcat (Xu [kindle]). Bien plus encore, ce phénomène transtextuel entreprend une révision littéraire : l'intégration et la subversion de métarécits chinois et occidentaux pour représenter, dans le roman sino-américain, les souffrances domestiques dans un contexte de guerre, ouvrent le canon occidental et/ou patriarcal, en réécrivent les codes.

Les événements de la guerre eux-mêmes subissent une réécriture de la part des divers protagonistes, qui « fictionnalisent » les faits dans une stratégie de survie. L'illustration la plus frappante reste l'histoire inventée par Winnie et Helen, qui profitent du flou provoqué par la guerre pour faire passer Helen pour la belle-sœur de Winnie. Le supposé mari d'Helen, et réel demi-frère de Winnie, serait mort au combat (69-71). C'est cette histoire qui permet à Winnie de faire immigrer son amie aux États-Unis, dans une poétique du secret créative et salvatrice, cette fois (72). Cette recreation fictionnelle et personnelle du passé historique, ainsi que des métarécits mentionnés plus tôt, constitue de ce fait une mise en abyme métafictionnelle de l'écriture du roman, lui-même fiction créée à partir de faits historiques perçus à travers le prisme de la vie personnelle des personnages. Cette dimension métafictionnelle, ajoutée à la transtextualité, est typique de ce que Linda Hutcheon a nommé « métafiction historiographique » (je traduis) : « The intertextual parody of historiographic metafiction [...] offers a sense of the presence of the past, but this is a past that can only be known from its texts, its traces—be they literary or historical » (4). L'Histoire se fait ici histoire et réciproquement, et le récit révèle alors que l'Histoire n'est qu'une construction, une question de point de vue et d'écriture, tout comme la création littéraire et ses normes. Il permet ainsi de déconstruire l'illusion d'une vision objective et avant tout masculine occidentale de l'Histoire et de l'écriture des histoires : « [R]eappropriating and reformulating—with significant changes—the dominant white, male, middle-class, European culture » (Hutcheon 12).

Il s'ensuit qu'à la fin du roman s'est opérée une complète évolution pour les diverses générations de femmes, depuis la souffrance indicible liée à la guerre et à la violence du système patriarcal jusqu'à la redéfinition de leur identité féminine sino-américaine et de normes historiques et littéraires, en passant par la prise de parole – et d'écriture – libératrice. La marge est ainsi recentrée de multiples façons par cette mise en récit du conflit. Nous concluons donc par un mot, qui est le titre du dernier chapitre du roman (411), le nouveau nom de la femme du Dieu du fourneau dont Winnie a réhabilité le statut (414-415), et qui résume à lui-seul le résultat final et salvateur : « Sorrowfree ».

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhail M. « Discourse in the Novel ». *The Dialogic Imagination: Four Essays*. 1975. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Éd. Michael Holquist. Slavic Ser. 1. Austin : U of Texas P, 1981. 259-422.
- Beauvoir, Simone de. Introduction. *Le Deuxième Sexe I*. 1949. *La Femme indépendante*. Éd. Martine Reid. Folio. Paris : Gallimard, 2008. 21-44.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 1994. London: Routledge, 2002.
- Bloom, Harold, éd. *Amy Tan*. Nouvelle éd. Bloom's Modern Critical Views. New York : Chelsea House, 2009. Kindle.
- Brown, Anne E., et Marjanne E. Goozé. « Introduction: Placing Identity in Cross-Cultural Perspective ». *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*. Éds. Anne E. Brown et Marjanne E. Goozé. Westport : Greenwood Press, 1995. xiii-xxv.
- Caesar, Judith. « Patriarchy, Imperialism, and Knowledge in *The Kitchen God's Wife* ». 1994. *Amy Tan*. Nouvelle éd. Bloom's Modern Critical Views. Éd. Harold Bloom. New York : Chelsea House, 2009. Kindle.
- Caruth, Cathy. Introductions (parties I et II). *Trauma: Explorations in Memory*. Éd. Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995. 3-12, 151-157.
- Chin, Frank. « Come All Ye Asian American Writers of the Real and the Fake ». *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. Éds. Jeffery Paul Chan, et al. New York : Meridian, 1991. 1-92.
- , Introduction. *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. Éds. Jeffery Paul Chan, et al. New York : Meridian, 1991. xi-xvi.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Gullickson, Anna. « The Significance of Sexed Bodies: An Analysis of Moira Gatens' 'A Critique of the Sex/Gender Distinction.' » *Undergraduate Review* 12.1 (2000), 44-50. Web. 20 juil. 2017. <<http://digitalcommons.iwu.edu/rev/vol12/iss1/7>>
- Hutcheon, Linda. « Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History ». *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Éds. P. O'Donnell et Robert Con Davis. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1989. 3-32.
- Laub, Dori. « Truth and Testimony: The Process and the Struggle. » *Trauma: Explorations in Memory*. Éd. Cathy Caruth. Baltimore: The John Hopkins UP, 1995. 61-75.
- McAlister, Melanie. « (Mis)Reading *The Joy Luck Club* ». 1992. *Amy Tan*. Nouvelle éd. Bloom's Modern Critical Views. Éd. Harold Bloom. New York : Chelsea House, 2009. Kindle.

- Rich, Adrienne. « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. » *College English* 34.1 (oct. 1972) : 18-30.
- Said, Edward. *Orientalism*. 1978. New York : Vintage, 1979.
- Schiebinger, Londa. « Theories of Gender and Race ». *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Éds. Janet Price et Margrit Shildrick. New York : Routledge, 1999. 21-31.
- Tan, Amy. *The Kitchen God's Wife*. 1991. London : Harper Perennial, 2008.
- Van Der Hart, Onno, et Bessel A. Van Der Kolk. « The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma ». *Trauma: Explorations in Memory*. Éd. Cathy Caruth. Baltimore : The John Hopkins UP, 1995. 158-182.
- Wong, Sau-ling Cynthia. « Sugar Sisterhood: Situating the Amy Tan Phenomenon ». 1995. *Amy Tan*. Nouvelle éd. Bloom's Modern Critical Views. Éd. Harold Bloom. New York : Chelsea House, 2009. Kindle.
- Xu, Wenying. « A Womanist Production of Truths: The Use of Myths in Amy Tan ». 1995. *Amy Tan*. Nouvelle éd. Bloom's Modern Critical Views. Éd. Harold Bloom. New York : Chelsea House, 2009. Kindle.
- Yu, Yi-Lin. « Relocating Maternal Subjectivity: Storytelling and Mother-Daughter Voices in Amy Tan's *The Joy Luck Club* ». *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory and Culture* 1.2 (Mars 2002). 26 juin 2011.
<<http://www.thirdspace.ca/journal/article/viewArticle/yu/49>>