

L'écriture transculturelle de Ying Chen*

Gilles DUPUIS
(Université de Montréal)

LEE, In-Sook
(Université Hanyang)

차례

- | | |
|-----------------------|-------------------------------|
| 1. Introduction | 4. L'écriture transculturelle |
| 2. L'entre-deux | 5. Conclusion |
| 3. L'identité-rhizome | |

1. Introduction

Nous vivons à une époque de migration et de nomadisme, sous l'effet de la mondialisation, où les frontières ethniques et culturelles s'estompent. Le Québec n'a pas échappé à ce phénomène qui a subverti la dimension nationaliste de sa littérature. L'arrivée de l'écriture migrante¹⁾ au Québec a changé le paradigme de l'identité

* This work was supported by the Korea Research Foundation Grant.
(KRF-2009-013-A00053)

1) Le concept a été créé par Robert Berrouët-Oriol dans une revue transculturelle de Montréal, *Vice Versa*. Il désigne généralement un micro-corpus d'œuvres produites par des sujets immigrés au Québec. Mais la plupart de ces auteurs, y compris Ying Chen, refusent d'appartenir à la catégorie réductrice de l'écriture

nationale qui était le thème constant de la littérature québécoise depuis sa naissance. Après la querelle des souches et des branches dans les années 1980, la littérature migrante a été acceptée au sein de l'institution de la littérature québécoise dont les caractéristiques aujourd'hui sont l'hétérogénéité, la multiplicité et le transculturalisme. Dans le roman québécois, l'émergence d'une pensée cosmopolite et d'une identité instable et fragmentaire coïncide avec l'apparition de l'écriture migrante à laquelle est identifiée Ying Chen.

Le concept de « transculturation »²⁾ a été créé par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz dans le contexte de la décolonisation appliqué à la discipline anthropologique. Ortiz a préféré ce concept à celui d'acculturation qui connote « une relation asymétrique et unilatérale selon laquelle le dominé/colonisé s'acculture au dominateur/colonisateur »³⁾. Dans la transculturation, la réciprocité d'influences entre deux cultures en contact prend une place importante. On y voit « un ensemble de transmutations constantes » ; « un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce qu'on reçoit : les deux parties s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle. »⁴⁾ Pierre Nepveu insiste sur l'importance du préfixe *trans*,

migrante, parce qu'il y a un danger de marginalisation et de ghettoïsation des voix migrantes. C'est pourquoi Pierre Nepveu définit ce concept par ses caractéristiques, non par l'origine des auteurs qu'il désignerait. Il y reconnaît trois traits majeurs : l'imaginaire pluriel et cosmopolite, le déracinement et l'hybridation (cf. Pierre Nepveu, *l'écologie du réel*, Montréal, Boréal, p. 197-210).

- 2) Il y a une différence de nuance entre le transculturalisme et la transculturation. Le transculturalisme a été proposé pour remettre en question la politique du multiculturalisme du gouvernement fédéral qui risquait de réduire la francophonie à l'une des minorités composant la société canadienne.
- 3) Walter Moser, « Transculturation : Métamorphose d'un concept migrateur », in Fulvio Caccia (dir.), *La Transculture et Vice Versa*, Montréal, Triptyque, 2010.
- 4) Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot », in Louise Gauthier (dir.), *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants*

dont le sens implique une traversée dans les deux sens : le trans-culturalisme, la traversée entre les différentes cultures ; donc mouvement et métamorphose. Or cette traversée est plus qu'un passage réel (dans le temps et l'espace), c'est une transition entre deux états de conscience, la métamorphose de leur cheminement intérieur.⁵⁾

Ying Chen⁶⁾, écrivaine d'origine chinoise immigrée au Québec à l'âge de vingt-huit ans, explore les êtres en crise identitaire par cause du déchirement entre deux mondes. L'auteure préfère une identité mouvante à une identité déterminée par l'appartenance ethnique ou territoriale. C'est pour cette raison qu'elle efface progressivement les repères spatio-temporels et les indices référentiels à partir de son troisième roman, *L'Ingratitude*. La narratrice de Chen, qui meurt et revient sans cesse à travers ses romans, ne peut pas supporter le poids de la mémoire qui pèse sur elle. Elle n'a qu'un seul moyen à sa disposition pour s'en débarrasser ou y trouver une issue, c'est en faire la narration. Son histoire racontée porte alors secours au problème de l'identité fragmentaire dû à la diaspora. Sa vie errante se transforme en une vie épurée par les effets cathartiques de la narration.

au Québec, Québec, PUL, 1997, p. 47.

5) Cf. Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture? », in *Paragraphe 2*, Université de Montréal, 1989, p. 15-31.

6) Chen arrive à Montréal en 1989, où elle publie *La Mémoire de l'eau* à la fin de sa maîtrise en création littéraire à l'Université McGill. Depuis, elle a publié 9 romans au Québec : *La Mémoire de l'eau* en 1992, *Les Lettres chinoises* en 1993, *L'Ingratitude* en 1995, *Immobile* en 1998, *Le Champ dans la mer* en 2002, *Querelle d'un squelette avec son double* en 2003, *Le Mangeur* en 2006, *Un enfant à ma porte* en 2008 et *Espèces* en 2010. Son premier roman, ainsi que son deuxième, ont été bien accueillis par la critique. Avec son troisième roman, *Ingratitude*, elle remporte le prix Fémina et le prix Québec-Paris. Ce dernier sera d'ailleurs traduit et publié en chinois, en anglais, en italien, en espagnol et en serbe. Ying Chen est maintenant considérée comme un des auteurs majeurs au Québec.

Nous avons choisi pour notre étude six romans de Ying Chen, soit *La mémoire de l'eau* (1992), *Les lettres chinoises* (1993), *L'Ingratitude* (1995), *Immobile* (1998), *Le Mangeur* (2006) et *Un enfant à ma porte* (2008), parce que nous croyons que ces récits nous permettront de suivre de près son parcours littéraire.⁷⁾ L'univers littéraire de Chen a évolué avec le temps et la mémoire culturelle y joue un rôle significatif. Dans les deux premiers romans, l'auteure exprime explicitement sa mémoire de la Chine et son expérience de l'immigration. Dans *La mémoire de l'eau*, la narratrice raconte le passé de sa famille, particulièrement le destin tragique de sa grand-mère Lie-Fei, qui a vécu l'histoire contemporaine de la Chine depuis la chute de l'empereur jusqu'à la montée du communisme. *Les lettres chinoises* relate l'expérience de l'immigration de Yuan et de Da Li, installés à Montréal, qui sont en correspondance avec Sassa restée à Shanghai. À partir de *L'Ingratitude*, les romans de Ying Chen vont de plus en plus vers le dépouillement référentiel. La narratrice, Yan-Zi, morte depuis peu, témoigne de ses propres funérailles. Deux récits y s'entrecroisent, l'un au présent relatant les rituels funéraires qui transforment son corps en fumée, l'autre au passé mettant en scène le conflit entre Yan-Zi et sa mère. *Immobile* est la narration d'une femme réincarnée dans un monde moderne. Grâce à sa mémoire phénoménale, elle fait, immobile dans sa chaise, le voyage entre la vie présente et sa vie antérieure. Dans ce récit, Chen efface complètement les références

7) En reprenant le fil du récit esquissé dans *Immobile, Le Champ dans la mer* (2002) et *Querelle d'un squelette avec son double* (2003) évoquent les vies antérieures d'une femme dont le mari est toujours A. Pour notre analyse, nous ne prendrons pas en considération ces deux romans qui n'apportent rien de neuf, par rapport à *Immobile*, dans la perspective qui est la nôtre. Par ailleurs, le dernier roman, *Espèces*, est trop nouveau pour que nous l'incluions dans notre corpus.

spatio-temporelles et personnelles. *Le Mangeur* peut être considéré comme un récit à l'antipode de *L'Ingratitude*, dans ce sens que la narratrice de ce roman accepte volontiers d'être dévorée par son père, tandis que Yan-Zi faisait tout en son pouvoir pour échapper à l'emprise des origines. Retournée à la maison où elle a vécu avec son père dans sa vie précédente, la narratrice du *Mangeur* se rappelle ce qui s'est passé pendant une heure et quarante-cinq minutes en attendant sa première sortie avec un garçon.

Malgré leur caractère anti-référentiel, en ce qui concerne le temps et l'espace, les romans de Chen ne sont pas dépouillés de références culturelles. La mémoire culturelle de la Chine imprègne explicitement les deux premiers récits ; qui plus est, les deux romans suivants se trouvent encore, quoique implicitement, pénétrés par des indices culturels chinois.⁸⁾ C'est à partir d'*Un enfant à ma porte* qu'ils s'estompent et que Ying Chen semble enfin libérée du poids des origines. Nous pensons que cette évolution est intimement liée à sa vision de la vie qui a changé continuellement au contact de l'autre, à savoir la culture occidentale. Nous voulons retracer cette évolution et voir quels effets elle a produit sur l'écriture de Chen.

2. L'entre-deux

Dans *Le deuil de l'origine*, Régine Robin parle de l'écriture comme moyen de combler une lacune de l'être chez l'écrivain, situé entre

8) Voir Martine-Emmanuelle Lapointe, « Le mort n'est jamais mort, Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », *Voix et images*, XXIX, n°2 (86), hiver 2004, p. 131-141.

deux langues, qui souffre d'une non coïncidence avec soi-même. :

« Impossible pour l'écrivain de se situer tout à fait dans sa ou ses langues, de faire corps avec sa langue natale ou maternelle, d'habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, impossible de coïncider avec soi-même ou avec un quelconque fantasme d'unité du sujet, impossible peut-être même d'occuper une place de sujet autrement que dans l'écriture. »⁹⁾

Ying Chen, écrivaine entre deux langues et deux cultures, se trouve aussi dans l'impossibilité d'être chez soi dans une langue ou une culture en particulier. Ecartelées entre deux langues, deux cultures et deux temporalités, ses narratrices évoquent souvent les malheurs causés par leur incapacité de s'adapter au monde où elles vivent.

Dans son premier roman, *La mémoire de l'eau*, notre auteure met en scène une femme chinoise, Lie-Fei, qui a traversé l'histoire tumultueuse de la Chine contemporaine. Ses pieds servent comme métaphore de son identité fragmentée entre deux époques, l'ancienne et la moderne. Les pieds de Lie-Fei sont en effet bandés sur l'ordre de sa mère, mais son père fait arrêter l'opération après son retour de la capitale au moment de la chute de l'empereur. Selon sa philosophie personnelle, les pieds bandés ne s'accordent plus avec l'époque « moderne ». Il faut savoir embrasser son temps et vivre selon les principes de la majorité. Il en résulte cependant que ni les pieds bandés, ni les pieds normaux permettent à Lie-Fei d'appartenir au monde traditionnel ou à celui contemporain. Bien que Lie-Fei cherche

9) Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, Paris, éd. KIMÉ, 2003, p. 9.

continuellement les chaussures qui lui conviendraient, elle n'arrive pas à trouver la « juste » paire. Ses pieds, qui sont un peu trop grands pour les chaussures traditionnelles et un peu trop petits pour les chaussures modernes¹⁰⁾, deviennent la marque de sa marginalité.

Sa petite-fille, narratrice du roman, hérite de cette fascination pour les chaussures. Les chaussures à talons hauts, « miracle dans les pays développés»¹¹⁾, représentent la culture occidentale, tandis que les chaussures à talons plats signifient la culture chinoise. La narratrice, qui rêvait d'avoir des chaussures à talons hauts depuis son adolescence, les collectionne et les porte en tout temps, même dans la montagne. Mais elles finissent par lui valoir une véritable entorse. Ces chaussures, qui lui causent tant de souci et qui finissent même par la blesser, évoquent aussi son identité déchirée entre deux mondes, l'Occident et l'Orient.

Lie-Fei, dont la marginalité est symbolisée par ses pieds, est un être exclu de son pays et de son époque. Le premier enseignement que son professeur lui donne est que la femme est exclue de l'ordre de la société chinoise. Elle est exilée non seulement de la société où règnent les valeurs patriarcales, mais aussi de l'espace traditionnel des femmes. Sa belle-mère, qui a été horrifiée à la vue des pieds de sa belle-fille, l'interdit d'entrer dans la cuisine — espace sacré de la maison — parce qu'elle croit que ses pieds apportent le malheur.

L'oncle Jérôme revêt un rôle symbolique dans *La mémoire de*

10) « Bien entendu, les chaussures colorées ne lui allaient pas bien : elles étaient taillées pour des pieds qui avaient suivi le traitement jusqu'au bout, et les chaussures normales qu'on trouve au marché étaient sans doute un peu trop grandes pour elle. » (Ying Chen, *La mémoire de l'eau*, Montréal, éd. Leméac, p. 24-25)

11) *Ibid.*, p. 122.

l'eau, bien que le récit lui accorde peu de place. Fils d'un missionnaire français, il fait des études en chinois, se spécialisant dans l'histoire de la Chine ancienne. Insatisfait de sa propre culture, il projette son idéalisation sur l'identité chinoise qu'il tente d'assimiler. Mais bien qu'il porte une longue natte et une robe chinoise, il ne peut pas cacher ses cheveux blonds et ses bras poilus. Malgré tous ses efforts pour vivre comme un vrai Chinois, les Chinois ne le considèrent jamais comme un des leurs. Finalement il quitte la Chine et rentre dans son pays. Lui aussi représente un être déchiré entre deux mondes, l'Occident et l'Orient.

Da Li, l'un des trois personnages principaux des *Lettres chinoises*, est un être tiraillé entre deux pôles : l'enracinement en elle des valeurs chinoises et son aspiration pour la culture occidentale. Se croyant libérée des valeurs chinoises, elle fréquente un homme qui est déjà fiancé à une autre.¹²⁾ Mais quand cet homme lui demande de faire l'amour, elle découvre combien les valeurs chinoises restent enracinées dans son être :

« Je me préférerais très occidentale, forte, insensible, pratique, voyant dans l'activité sexuelle non pas un rituel mais une tendresse facile qui implique le divertissement, le cadeau, le « voyage », la consommation, l'exercice physique et le rapide oublié. Mais je n'y arrive pas, du moins pas encore. »¹³⁾

Désirant s'arracher à son enracinement, elle poursuit son exil

12) Ying Chen n'explique pas qui est cet homme. Mais les lecteurs peuvent deviner qu'il s'agit de Yuan, fiancé de Sassa, en suivant de près la correspondance des trois personnages.

13) Ying Chen, *Les lettres chinoises*, Montréal, éd. Leméac, p. 113.

volontaire en partant pour Paris : « Je n'aime pas les racines. Je les trouve les unes comme les autres laides, têtues, à l'origine des préjugés, coupables de conflits douloureux, destructeurs et vains. »¹⁴⁾

Le protagoniste de *L'Ingratitude* choisit le suicide pour se couper de son origine figurée par une mère dominante et tyrannique. Celle-ci ne cesse de proclamer que sa fille unique lui appartient parce qu'elle lui a donné la vie. Tout au long du récit, la narratrice est en quête d'une issue pour échapper à sa mère omniprésente. Bien qu'elle soit attirée par le déracinement, elle éprouve une peur à son endroit. C'est pour cette raison que les espaces où se trouve Yan-Zi sont toujours situés entre deux mondes : l'intérieur et l'extérieur, la ville natale et l'ailleurs, la vie et la mort. Sa chambre d'où elle se prépare à partir, la gare où elle passe une nuit en attendant de quitter pour ailleurs, le restaurant Bonheur où elle rédige une dernière lettre destinée à sa mère avant de passer à l'acte du suicide, tous évoquent la frontière entre deux mondes. Enfin morte, écrasée par un camion, elle reste prisonnière d'un espace entre la mort et la vie qui lui permet de narrer son destin « posthume ».

Dans *Immuable*, une jeune femme réincarnée erre telle une morte vivant dans un monde moderne. Elle ne trouve sa véritable place ni dans sa vie ancienne ni dans sa vie présente. Grâce à une mémoire extraordinaire, elle fait un voyage immobile entre ses deux vies espacées par un siècle d'histoire. Dans son existence passée, elle avait été recueillie enfant par une troupe d'opéra. À l'âge de vingt-huit ans¹⁵⁾, elle avait été achetée par un prince pour devenir sa troisième épouse. Dans le palais du prince, elle avait un amant qui

14) *Ibid*, p. 65.

15) Il faut noter que c'est aussi l'âge de Ying Chen lors de son immigration à Montréal.

était son serviteur. Dans sa vie moderne, la narratrice est la conjointe d'un archéologue et passe son temps à rêver de sa vie antérieure. Elle reste partagée entre ses deux existences, vécues à deux époques différentes.

3. L'identité-rhizome

Les personnages de Ying Chen situés dans l'entre-deux sont, sur le plan de l'imaginaire, en mouvement perpétuel, à la recherche d'une issue impossible à leur dilemme existentiel. Ne pouvant jamais s'enraciner, ils se déracinent et se déterritorialisent continuellement. Ils sont des êtres à l'identité rhizomatique. Le rhizome est une sorte de tige souterraine des plantes vivaces qui porte des racines adventives et des tiges feuillées aériennes ; il court en surface plutôt que de plonger dans le sol. Selon Deleuze et Guattari, à la différence de l'arbre-racine le rhizome n'a pas de pivot, il « connecte un point quelconque avec un autre quelconque¹⁶⁾. L'être à l'identité rhizomatique est donc quelqu'un de flexible qui ne réclame jamais la propriété individuelle et se transforme volontairement au contact avec l'autre.

Comme l'identité-rhizome refuse l'appartenance généalogique et ethnique, les narratrices de Chen sont anti-généalogiques. *Immuable* s'ouvre sur un souvenir de la narratrice de son passage douloureux dans les entrailles d'une mère inconnue : « Bien que je n'aie pas connu ma dernière mère, je me souviens toujours de la pénombre

16) G. Deleuze et F. Guattari, *Rhizome*, Paris, éd. Minit, 1976, p. 20.

humide, de la chaleur écrasante de ce tunnel si étroit, coincé parmi tant d'organes digestifs, où la lumière est encore rêve. »¹⁷⁾ Cette femme, qui a traversé plusieurs vies, fut abandonnée par sa mère à chaque naissance, mais elle n'accorde aucune importance à ce fait parce que les parents et les ancêtres ne signifient rien pour l'être anti-généalogique : « Moi, je ne suis pas abandonnée, puisque je n'appartiens à personne. »¹⁸⁾ Elle se réincarne chaque fois de sa propre volonté.¹⁹⁾ Point d'origine à la fois de sa naissance et de sa mort, elle refuse d'appartenir à une famille, à une ethnie ou à un pays. Pour elle, l'identité fondée sur le sang et le territoire n'est qu'une fiction.

Dans *L'Ingratitude*, Yan-Zi se sent suffoquée par la présence de sa mère qui ne cesse de proclamer qu'elle lui appartient.²⁰⁾ Pour se libérer de cette mère possessive, elle choisit la voie du mariage avec Chun. Mais lorsque sa mère accepte Chun comme son futur gendre, elle se rend compte que « cette histoire n'a pas de sens » pour elle, car elle appartiendrait alors à Chun et à sa mère. Yan-Zi trouve finalement une issue dans la mort : « Quand je ne serais plus rien, je serais moi. »²¹⁾

La narratrice d'*Immuable*, qui ne revendique une appartenance à un lieu, un temps ou une personne, ne se souvient pas de son nom, ni du passé voire du présent. Elle efface tous les noms propres de sa

17) Ying Chen, *Immuable*, Montréal, éd. Boréal, p. 7.

18) *Ibid.*, p. 51.

19) « Ma naissance est due à ma propre volonté. Je dois naître. » (*ibid.*, p. 7)

20) « Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang - tu es à moi, entièrement à moi ! » (Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, éd. Leméac, p. 20)

21) *Ibid.*, p. 24.

mémoire. Pour l'être à l'identité-rhizome, les noms propres ne sont que des codes sociaux provisoires, de simples conventions. Ainsi, ses deux amours dans le roman ne sont désignés que par l'initiale de leur profession, soit son serviteur S et son mari archéologue A. Les autres personnages restent complètement anonymes, désignés simplement par leur titre ou fonction, tels prince et général.²²⁾

Les personnages sans nom propre sont des êtres sans identité figée, ils sont perméables au contact avec l'autre. À force de se réincarner à l'infini, la narratrice éprouve la vie comme un grand vide où elle désire jouer le rôle des autres : « Il me fallait plusieurs existences pour remplir mon néant, me délivrer de cette solitude d'orpheline. Pour que ma vie actuelle eût un sens, à moi aussi il fallait une histoire, sinon plusieurs, même si cela n'était qu'une invention, un mensonge. »²³⁾

Son mari, professeur d'archéologie, n'accepte pas que sa femme n'appartienne pas au monde ni au temps présent. Bien ancré dans son époque et sûr de son identité basée sur une généalogie indiquée par le livret de famille²⁴⁾, il s'efforce de ramener sa femme à la « réalité ». Il exige d'elle qu'elle soit une « femme moderne ». Après plusieurs examens médicaux et psychologiques, il espère la guérir par la méditation du souffle, le Qi-gong, bien que l'exercice n'ait

22) Mais dans un pays de l'Extrême-Orient, comme en Chine ou en Corée, on appelle en général les gens par leur fonction, non par leur nom propre. Il peut paraître paradoxal que l'auteure, en voulant effacer toutes les traces culturelles dans ses romans, choisisse le mode d'appellation chinoise pour mettre l'accent sur l'anonymat de ses personnages.

23) Ying Chen, *Immuable*, Montréal, éd. Boréal, p. 54.

24) « Il se sert de son livret généalogique comme d'un solide objet de référence, d'un point de repère indispensable, sur lequel semblent reposer tout son orgueil et sa raison d'être. » (*ibid.*, p. 10)

qu'un effet négatif sur la narratrice. Paradoxalement, A, qui n'a cru jusque-là qu'au monde matériel, devient un ardent disciple du Qi-gong. D'homme éloquent, il se transforme alors en un être qui peut tout expliquer par le silence.²⁵⁾ L'homme solide, cuirassé de raison qu'il était, disparaît peu à peu et laisse place à un être d'une sensibilité féminine. Il abandonne presque toutes ses lectures et ses recherches scientifiques pour se charger des besognes du ménage. « Il a perdu son éloquence. Plus que jamais il éprouve le besoin de vivre dans l'ombre : servir dans le silence et se soumettre sans condition, prendre des coups s'il le faut. »²⁶⁾ Ainsi « A ressemble de plus en plus à S ». À la fin du récit, la narratrice se demande si son mari présent et son amant dans sa vie antécédente ne sont pas une seule et même personne.²⁷⁾

Dans *Immobile*, la frontière entre les individus est diluée : le serviteur se change en maître, le masculin en féminin, l'homme éloquent en être silencieux. Cette métamorphose des êtres est possible grâce à l'identité-rhizome qui se déterritorialise au contact de l'autre.

4. L'écriture transculturelle

En se dépouillant de ses référents identitaires, géographiques et

25) « En tant que citoyen du nouvel âge, il éprouve la satisfaction de pouvoir désormais tout expliquer par le silence, de tout comprendre à travers les impressions, de se placer du côté de la vérité ultime, prenant appui sur son seul souffle. » (*ibid.*, p. 99-100)

26) *Ibid.*, p. 99.

27) *Ibid.*, p.154.

temporels, la narratrice d'*Immobile* tente de combler le néant de son existence par le récit des personnages qu'elle incarne à l'opéra. Les airs et récitatifs racontant la vie de ces personnages conservent un statut privilégié dans sa vie actuelle ainsi que dans sa vie antérieure. C'est seulement sur la scène qu'elle est heureuse et peut être elle-même. Elle y dispose d'un pouvoir de séduction et de création. La narratrice ne retrouve l'appétit de la vie qu'en vivant par procuration celle des personnages d'opéra. Ainsi elle se sent plus à l'aise dans la fiction que dans la réalité. Mais alors, toutes ses vies précédentes qu'elle affirme avoir vraiment vécues sont-elles réelles ou imaginaires? Son mari considère que son histoire est fictive.²⁸⁾ Elle-même le croit parfois. Or quand on raconte sa vie, dit-on toujours la vérité? Paul Ricœur écrit dans *Temps et récit III* : « l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. »²⁹⁾ Le récit que fait la locutrice, peu importe qu'il soit véridique ou fictif, se porte au secours de son existence qui risque de sombrer dans le néant. Ce récit présente des analogies avec l'écriture de Chen, qui a besoin, elle aussi, d'écrire des histoires pour que sa vie errante tiraillée entre plusieurs cultures se transforme en une unité épurée par les effets cathartiques de la narration.

L'écriture de notre auteure en est une de nomade, parce que son imagination nie le centre géographique et refuse l'appartenance ethnique. Les nomades n'ont pas de centre fixe ni ne reconnaissent de frontières parce qu'ils mènent une vie en relation constante avec

28) *Ibid.*, p. 40.

29) Paul Ricœur, *Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 356.

les différences qui surgissent entre l'ici et l'ailleurs. Comme ils errent sans cesse à la recherche du pâturage ou d'un campement temporaire, ils mêlent la vie d'ici avec celle de là-bas. La narratrice de Chen, qui meurt et renaît à l'infini, n'a pas de centre spatial ; elle erre entre les espaces. Tous les espaces où se trouve la protagoniste d'*Immobile* — les interminables routes poussiéreuses où elle passe avec la troupe d'opéra, le palais du prince où règne la solitude et le silence, la maison de son mari, A, où elle se perd entre le passé et le présent — sont inconnus et hostiles. Elle rencontre A dans un train vers la mer où elle croit pouvoir revoir son amour passé, S. La mer est le seul espace où elle rêve de se rendre. Elle se compare souvent à la mer : un espace en perpétuel mouvement où on ne peut jamais s'arrimer ni trouver d'ancrage. Dans l'éternel cycle existentiel où la mort englobe la naissance et la naissance inclut déjà la mort, elle n'a ni repère temporel, ni centre spatial.³⁰⁾

L'écriture de Ying Chen est différente de la littérature traditionnelle en Occident. Dans la tradition métaphysique et dualiste qui y a prévalu depuis Platon, la pensée (et donc l'écriture) distinguait entre le moi et l'autre, le bien et le mal, le vrai et le faux, en tentant de s'approprier la signification par sélection et par exclusion. Mais l'écriture de Chen déconstruit les dichotomies chères à l'Occident. Son œuvre se réalise dans le dépouillement du sens, non dans sa possession. C'est pourquoi Yan-Zi ne commence à raconter son existence qu'après sa mort. Cette façon d'exister à travers l'inexistence est paradoxalement la manière de vivre de la narratrice d'*Immobile*.

30) « J'étouffais dans la monotonie de l'eau. Je rêvais de survoler les ondes du temps. Je courais vers les ailleurs qui m'échappaient constamment. » (Ying Chen, *Immobile*, op. cit., p. 53)

Flottant à travers l'espace et le temps, accompagnée des fantômes du passé, elle s'exhibe en se cachant et se dérobe en se montrant :

« Je désirais une scène, un décor, un partenaire. J'ai besoin de me déguiser, de me cacher derrière un personnage, de l'utiliser pour m'exprimer. Je ne pouvais rayonner qu'à travers la lumière d'autrui. Je deviendrais un cadavre si je ne pouvais vivre la vie des autres. Je n'étais moi que dans le jeu, je ne savais respirer que par le chant. Il fallait que je joue, n'importe comment et à tout prix. »³¹⁾

Elle sait que toute tentative d'appropriation est illusoire. C'est pourquoi elle ne s'attache ni à l'appartenance, ni au territoire ou à la frontière. Elle efface son nom propre, son être comme sujet, et jusqu'à toute trace d'identité.

Grâce à son expérience entre plusieurs langues, identités multiples et cultures, Chen met l'accent sur la perméabilité du moi et de l'autre dans son écriture. Son avant-dernier roman publié en 2008, *Un enfant à ma porte*, montre bien la vision qu'elle a de la vie. Elle la voit comme une transition du moi à l'autre.

Contrairement à la narratrice d'*Immuable*, une orpheline qui a été recueillie par autrui, la locutrice d'*Un enfant à ma porte* accueille l'autre dans sa maison. Un matin, elle trouve un enfant devant la porte de sa maison. Elle le prend dans ses bras sans aucune hésitation. Cet enfant est un étranger venu d'une ville voisine qui s'est effondrée à cause d'un tremblement de terre, forçant ses habitants à venir partager les biens du village de la narratrice.

31) *Ibid.*, p. 47.

« C'était peu de temps après le tremblement de terre qui a détruit une ville proche et tué des mères. A. était certain que l'enfant venait de là. Depuis la catastrophe, la ville a du mal à se rétablir et de plus en plus de gens, suivant la loi naturelle, viennent vivre dans des rues de notre ville, exposent sous notre nez la misère des autres que nous ne voulons pas chez nous, nous obligent à partager. »³²⁾

Cette situation évoque bien sûr celle des immigrants obligés de quitter leur pays natal. La narratrice, une femme au foyer sans enfant, reçoit cet étranger dans sa maison. Depuis son arrivée, elle, qui se sentait de trop, trouve enfin une justification à son existence. Elle avouera même par la suite qu'elle n'avait pas pensé à l'enfant mais à elle-même, en le prenant dans ses bras pour la première fois. Le désir de le posséder l'avait poussée à s'en emparer.

Mais cet enfant bouleverse bientôt la vie de la narratrice. Il la fait travailler de plus belle, lui prend toute son énergie, sa patience, sa tendresse et sa fortune et lui arrache ce qui lui permettait de vivre. C'est la mère qui se charge de la responsabilité d'élever l'enfant, tandis que le père les observe en spectateur, en se sentant parfois comme un rival de l'enfant. À force de prendre sur elle-même la responsabilité des douleurs, des caprices et des humeurs de l'enfant, et de les partager avec lui, elle se sent isolée du monde et seule, sans aucun soutien. Elle ne peut plus conserver la distance salutaire entre elle et l'enfant, si bien qu'ils finissent par s'absorber dans une identité commune, sorte de communion sacrée :

32) Ying Chen, *Un enfant à ma porte*, Montréal, éd. Boréal, p. 17-18.

« Il n'y avait plus de rapport entre l'enfant et moi puisque nous étions littéralement confondus en un seul être. J'avais l'impression que l'enfant pouvait sentir toutes mes douleurs même sans les comprendre et sans les exprimer, et que je le connaissais jusqu'au bout des doigts. »³³⁾

Elle devient littéralement la *chora*³⁴⁾ de l'enfant. Or cette expérience est capitale dans la trajectoire d'écriture de notre auteure, puisqu'elle la transforme en écriture transculturelle. Être la *chora*, c'est être à la fois le moi et l'autre, en devenant réceptacle de ce dernier. En fusionnant avec l'enfant, le moi de la mère peut devenir autrui, et l'autre (l'enfant) le moi. La narratrice comprend plus clairement cette osmose lors d'une exposition de vers à soie où elle assiste à la mort du ver mère. Après avoir pondu et épuisé ses substances dans la longue besogne, le ver mère cesse de se nourrir et attend seulement son dernier moment d'existence :

« Elle faisait cela par instinct ou par prédilection, en tout cas aucune grandeur ne pourrait vraiment lui être attribuée. Maintenant la mission accomplie, elle n'avait plus de valeur, elle pouvait mourir. »³⁵⁾

La narratrice s'identifie alors au ver mère. Elle comprend enfin le sens du message que l'enfant est venu lui transmettre. Il est survenu pour lui apprendre qu'elle avait une mission à accomplir dans cette vie, celle de tout donner et de se sacrifier tel le ver mère qui se vide

33) *Ibid.*, p. 100-101.

34) Kristeva présente, dans son séminaire « D'une identité à l'autre », le concept de *chora*, dont la temporalité et l'espace « étranges » sont empruntés à Platon.

35) Ying Chen, *Un enfant à ma porte*, *op. cit.*, p. 45-46.

de la vie après avoir pondu.

Contrairement à la narratrice d'*Immobile* qui est revenue en vain du passé dans le présent à cause d'un amour à revivre, celle d'*Un enfant à ma porte* peut accomplir sa mission dans cette vie pour que cesse enfin l'éternel retour. Elle insiste sur le fait que seul l'enfant né d'une autre peut la sauver afin qu'elle ne revienne plus de sa tombe. D'après elle, l'enfant provenant des autres, avec son ignorance et son détachement, peut l'aider à chasser tous les fantômes qui hantent son existence. En l'accueillant dans sa maison, elle croyait ainsi sauver l'autre, alors que c'est elle qui est sauvée. À la fin de sa vie, sans doute en signe « posthume » de reconnaissance, elle laissera un héritage à l'enfant. Cet héritage est la faculté d'aimer :

« Ce jour-là, dans la salle de l'exposition, j'ai enfin trouvé une excellente métaphore : cela ressemblait au vêtement de soie que le ver mère portait et qu'elle transmettait à son rejeton. La faculté de tisser, qu'ils l'exercent ou non, c'était là l'héritage que recevaient tous les rejetons ou presque et qu'ils portent toute leur vie. [...] Je ne savais mieux décrire ce vêtement, cette pesanteur qu'on désigne par le verbe "aimer" »³⁶⁾.

Enfin sans faculté d'aimer la vie ne serait qu'un vide, l'être deviendrait un squelette³⁷⁾. L'amour n'est pas un désir volontaire, mais un instinct. On naît avec cette faculté. Devenir mère, c'est

36) *Ibid.*, p. 48-49.

37) « Or, je n'étais pas encore sûre de vouloir me débarrasser de ce vêtement qui, à force de me couvrir depuis des siècles, semblait déjà faire partie de ma peau [...] Et sans cette parure qu'on appelle l'amour, en laissant tomber ce magnifique conte de tous les temps, que me resterait-il encore? La nudité squelettique [...] » (*ibid.*, p. 49)

réaliser cet instinct d'amour, c'est-à-dire accepter autrui sans condition et confondre son existence avec lui.

Dans *Un enfant à ma porte*, Chen s'intéresse à la société contemporaine en Occident plutôt qu'à l'exil intérieur qui était le thème constant de ses romans précédents. Elle critique l'individualisme extrême, voire l'égoïsme qui prévalent dans le monde occidental. Une jeune collègue de A, refuse d'avoir un enfant parce qu'elle ne veut pas sacrifier ses dix-huit années à quelqu'un d'autre. Il y a le mari d'une amie de A, qui a abandonné sa femme enceinte par peur d'être entravé par son enfant. A, a une vision du monde qu'il n'ose pas avouer : « un marécage où l'humanité se débat sans grâce, chacun pour son compte tout en compromettant les autres »³⁸⁾. Les êtres contemporains refusent le sacrifice pour autrui ou pour l'avenir de l'humanité. Or cet individualisme à outrance peut amener à la disparition de l'humanité sur la terre. La citation d'un auteur chinois, Young-Moon Jung, qui ouvre le roman, laisse entendre le danger qui menace l'humanité.³⁹⁾ Si on refuse de se donner à l'autre, on risque de disparaître. Après la disparition de l'enfant, la narratrice se rend compte combien le temps passé avec l'enfant a laissé une trace profonde dans son existence. Ce n'était pas elle qui se donnait, mais lui qui s'offrait comme une source de vie. À travers la métaphore de l'enfant et de ses multiples connotations, notre auteure démontre que la vie n'est rien d'autre qu'une trace laissée par l'autre en soi.

38) *Ibid.*, p. 24.

39) « *Le nombre de gens de cette race a diminué progressivement. La vitesse de cette diminution n'a pas été excessive, elle dépassait à peine celle qui est prévue par les lois de la nature. Mais la tendance était irréversible et à la fin il n'est plus resté personne. [...] Nous existons à la fois comme une réalité et comme sa négation, en tant que trace, en tant que rêve, en tant que souvenir.* » (*ibid.*, p. 7)

Il faut insister ici sur le fait que Chen explicite pour la première fois dans ce roman les références culturelles à la société où elle vit actuellement, tandis que les références au pays d'origine et à sa ville natale étaient fréquentes, quoique discrètes, dans ses romans précédents. Autre fait nouveau : elle porte davantage intérêt à l'avenir dans ce roman qu'au passé qui gouvernait le récit des romans antérieurs. *Un enfant à ma porte* semble donc marquer la fin du deuil des origines dont Chen a sans cesse traité dans ses ouvrages précédents, tout en parachevant le trajet transculturel de son écriture.

5. Conclusion

Inaugurée par le besoin d'exprimer le manque de l'être qui a perdu ses origines et le sentiment de l'exil qui l'habite, l'écriture de Ying Chen a évolué vers l'expression d'une déterritorialisation croissante. Libérée des barrières ethniques et spatiales, son œuvre reste ouverte à l'autre au contact duquel elle effectue une forme de transition culturelle. Citons ici Nabokov, écrivain américain né en Russie qui a étudié la littérature française en Angleterre, dont le propos résume bien la trajectoire littéraire de l'auteure : « La famille universelle des écrivains de talent ignore les barrières nationales, de même que le lecteur doué est une figure universelle qui échappe aux lois spatiales ou temporelles ».

Chez Ying Chen, l'écriture est un jeu d'interpénétration de cultures plurielles. Son imagination transculturelle lui permet de vider l'être de ses attributs identitaires pour le configurer autrement, dans une

rencontre transformatrice du moi avec l'autre. Nous pensons que, grâce à son imagination ouverte au métissage des cultures, l'auteure a trouvé une manière originale d'être soi au sein de l'altérité, ce qui est peut-être sa façon bien à elle d'être universelle.

Bibliographie

- Barreiro, Carmen Mata, « Identité urbaine, identité migrante », in *Recherches sociopolitiques*, vol. 45, n°1, Département de sociologie de Université Laval, 2004, pp. 40-57.
- Berrouët-Oriol, Robert et Fournier, Robert, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », in *Québec studies*, n°14, printemps/été 1992, pp. 7-22.
- Biron, Michel, « Autour de quelques morts » in *Voix et images*, vol. 24, n°2, 1999, pp. 407-412.
- Chartier, Daniel, «Les origines de l'écriture migrante : l'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles», in *Voix et Images*, vol. 27, N°2, 2002, pp. 303-316.
- Chen, Ying, *La mémoire de l'eau*, Montréal, éd. Leméac, coll. Babel, 1992.
- Chen, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal, éd. Leméac, coll. Babel, 1998 (1993).
- Chen, Ying, *L'Ingratitude*, Montréal, éd. Leméac, coll. Babel, 1995.
- Chen, Ying, *Immobile*, Montréal, éd. Boréal, 2004 (1995).
- Chen, Ying, *Le champ dans la mer*, Montréal, éd. Boréal, 1998.
- Chen, Ying, *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal, éd. Boréal, 2003.
- Chen, Ying, *Quatre mille marches*, Montréal, éd. Boréal, 2004.
- Chen, Ying, *Le mangeur*, Montréal, éd. Boréal, 2006.
- Chen, Ying, *Un enfant à ma porte*, Montréal, éd. Boréal, 2008.
- Chen, Ying, *Espèces*, Montréal, éd. Boréal, 2010.

- Chin, Gladys, *Le paradoxe chez Ying Chen*, Mémoire de Maîtrise présenté à Queen's University, 1999.
- Chung, Ook, «La Littérature migrante au Canada», *Études Québécoises*, N°1, 2007, pp.
- Cox, Stéphanie Michelle, *L'exil du moi dans l'écriture d'Ying Chen*, New Orleans, University of Louisiana, 2002
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, Kafka. *Pour une littérature mineure*, Paris, éd. Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, éd. Minuit, 1976.
- Dubois, Christian, *La raison des passions*, Mémoire de Maîtrise, Université Laval, 2002.
- Dubois, Christian et Hommel, Christian, «Vers une définition du texte migrante : l'exemple de Ying Chen», in *Tangence*, n°59 : Écrivains d'ailleurs, Presses de Université du Québec, Janvier 1999, pp. 36-48.
- Dupuis, Gilles, « L'Orient désorienté », in *Voix et Images*, vol. 31, n°1, 2005, pp. 101-114.
- Dupuis, Gilles, « La littérature migrante est-elle universelle? L'exemple de Ying Chen » (à paraître dans la revue *Croisements*).
- Ertler, Klaus-Dieter et Löschnigg, Martin, *Le Canada sous le signe de la migration et du transculturalisme*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2004.
- Girard, Isabelle, « Stylistique et esthétique dans trois fragments de *La mémoire de l'eau* de Ying Chen », in *Tangence*, n°63 : Littérature et mathématiques, Presses d'Université du Québec, Hiver 2003, pp. 137-153
- Kristeva, Julia, *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard,

- coll. Folio/Essais, 1987.
- Le Québec et ses minorités*, actes de colloque de Trèves du 18 au 21 juin 1997.
- Lamore, Jean, « Transculturation : naissance d'un mot », in Louise Gauthier (dir.), *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, PUL, 1997.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Le mort n'est jamais mort : Empire des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », in *Voix et images*, n°86 : Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes, Université Québec à Montréal, Hiver 2004, pp. 131-141.
- LaRue, Monique, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, éd. Fides, coll. « Les grandes conférences », 1996.
- Moisan, Clément et Hildebrand, Renate, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, éd. Nota bene, 2001.
- Moser, Walter, « Transculturation : Métamorphose d'un concept migrateur », in Fulvio Caccia (dir.), *La Transculture et Vice Versa*, Montréal, Triptyque, 2010.
- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, éd. Boréal, 1988.
- Pascal, Gabrielle, *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995.
- Ricœur, Paul, *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, éd. Seuil, 1985.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, éd. Seuil, coll. Points/Essais, 1985.

Robin, Régine, « L'écriture d'une allophone d'origine française », in
Tangence, N°59, 1999, pp. 26-37.

Robin, Régine, *Le deuil de l'origine*, Paris, éd. Kimé, 2003.

Thibeault-Bérubé, Anne, *Mobilité immobile*, Mémoire de Maîtrise,
Queen's University, 2004.

〈Résumé〉

문화 가로지르기의 글쓰기: 잉첸을 중심으로

이 인 숙
질 뒤뛰

1980년대부터 캐나다 퀘벡에서 주목 받기 시작한 이주문학은 민족문학이 주류를 이루었던 퀘벡 문학에 대단한 반향과 변혁을 일으켰다. 퀘벡문학은 이주문학의 수용을 통하여 자아의 폐쇄성에서 벗어나 타자의 발견과 타자와의 소통을 하며, 다양한 문화와 민족간의 가로지르기를 행하였다.

잉첸은 1989년 28살의 나이에 몬트리올로 이주한 중국출신 대표적 캐나다 이주작가이다. 1992년에 『물의 기억』을 발표하면서 등단하여 현재까지 9개의 소설을 발표한 잉첸의 문학세계는 시간의 흐름에 따라 변모해왔다. 우리는 잉첸이 그 속에서 태어나고 자라난 중국문화가 이주해서 새로 정착한 퀘벡의 문화와 접촉하면서 작가의 문학적 상상력 속에서 벌어지는 역동적인 교류에 주목하였다. 왜냐하면 두 문화의 가로지르기가 잉첸의 문학적 주제를 창조하였고 문학적 세계관의 변화를 만들어낸 것이라고 생각하기 때문이다.

잉첸은 초기 작품들에서 두 개의 세계 사이에서 어디에도 속하지 못하고 영원한 디아스포라를 겪는 인물들을 그린다. 그녀의 처녀작 『물의 기억』에서 잉첸은 중국의 전통 사회와 현대사회 사이에서 어디에도 속하지 못하고 살아온 여인, 리페이(李佩伊)의 일생을 그린다. 여기서 전족을 하다가 중단한 리페이의 발은 두 시대사이에서 파편화된 정체성의 은유로 사용되

었다. 두 번째 작품 『중국서한』의 세 인물 중 한명인 다리는 동양적 가치관과 서양적 가치관의 내면적 혼재 때문에 두 세계에서 방황하는 이주 여성으로 그려진다. 두 여인, 사사와 다리 사이를 방황하는 남자, 위안 역시 사사가 상징하는 중국의 전통문화와 다리가 상징하는 서양문화 사이에서 혼란과 변화를 겪는 인물이다. 이러한 인물들은 결국 두 개의 언어와 두 개의 문화사이에서 어디에도 정착하지 못하고 방황하는 잉첸의 문학적 상상력의 산물이다.

잉첸의 인물들은 두 세계 사이에서 방랑하기에 끊임없이 이동할 수 밖에 없는 운명이다. 어느 곳에도 뿌리를 내릴 수 없는 그들은 끊임없이 탈영토화한다. 이러한 의미에서 우리는 그들의 정체성을 리즘의 정체성이라고 명명하였다. 리즘의 정체성은 기원, 혈통, 민족에 근거한 정체성과 중심을 거부하고 수많은 공간과 시간을 가로지르며 변모를 거듭한다.

잉첸은 세 번째 소설 『배은망덕』부터 서서히 공간적 지표, 시간적 차이, 인물들의 이름, 부모 혈통 등 자아동일성을 나타내는 기준들을 없애기 시작한다. 이러한 글쓰기는 유목민의 글쓰기이다. 끝없이 여기와 저기의 차이와 관계에서 생활을 영위해야 하는 유목민은 삶의 중심처가 없다. 그러기에 자기 안과 밖의 경계, 자아와 타자의 구분이라는 것은 무의미하다. 잉첸은 2008년에 발표한 『내 문 앞에 있는 아이』에서 어머니와 아이와의 관계를 통하여 자아와 타자 사이에 일어나는 가로지르기의 경험을 그린다.

기원을 잃어버린 존재의 결핍감과 유배의 감정을 표현하고자 시작한 잉첸의 문학적 여정은 점차로 탈영토화의 길로 이행하여 왔다. 민족적 공간적 국경을 초월해가는 그녀의 작품세계는 타자와의 접촉을 통하여 문화적 변모가 가능한 열려있는 세계이다.

주 제 어 : 잉첸(Ying Chen), 퀘벡문학(Littérature québécoise),
이주문학(Littérature migrante),
문화 가로지르기(Transculturalité), 정체성(Identité)

투 고 일 : 2011. 03. 20

심사완료일 : 2011. 04. 26

게재확정일 : 2011. 05. 05

