

POUR DÉSORIENTER UNE AUTOETHNOGRAPHIE ORIENTALE:  
UNE ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS IDENTITAIRES CHEZ QUATRE  
ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS D'ORIGINE ASIATIQUE

by

Ziyan Yang

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
October 2014

© Copyright by Ziyan Yang, 2014

献给我的家人  
À ma famille.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	vi
Abstract.....	vii
Liste des abréviations.....	viii
Remerciements.....	ix
Chapitre 1 Introduction.....	1
Première Partie : L'écriture autoethnographique.....	17
Chapitre 2 La race.....	20
2.1 Ying Chen.....	21
2.1.1 <i>La mémoire de l'eau</i> : au sujet de la « sinité ».....	23
2.1.2 <i>Les lettres chinoises</i> : racisme en tant que malaise psychique.....	25
2.2 Aki Shimazaki.....	28
2.2.1 <i>Tsubaki</i> : la vérité de la cruauté raciste.....	29
2.2.2 <i>Tsubame</i> : la différence raciale invisible.....	30
2.3 Ook Chung.....	32
2.4 Kim Thúy.....	35
2.5 L'enfant métis.....	37
Chapitre 3 La langue.....	43
3.1 La langue nationalisée et ethnicisée.....	45
3.2 Le plurilinguisme.....	48
3.2.1 La liberté dans <i>Les lettres chinoises</i> .....	49
3.2.2 <i>L'ingratitude</i> : <i>Xiao</i> .....	52
3.2.3 <i>L'étranger</i> chez Ying Chen et Aki Shimazaki.....	55
3.2.4 Le <i>han</i> chez Ook Chung.....	57
3.2.5 Kim Thúy : comment aimer?.....	61
Chapitre 4 La culture.....	65
4.1 Ying Chen.....	68
4.1.1 <i>Les lettres chinoises</i> : de la soupe au tofu à la fidélité d'amour.....	68
4.1.2 <i>L'ingratitude</i> : la subversion du code alimentaire.....	76
4.2 Aki Shimazaki : hamaguri ou la morale de la Nature.....	82
4.3 Ook Chung : la morale du sang.....	85
4.4 Kim Thúy : la cuisine fusionnée et l'habitus métis.....	89
Chapitre 5 La mémoire.....	95

5.1 Ying Chen .....	98
5.1.1 <i>La mémoire de l'eau</i> : l'immobilité du soi et le retour d'un passé ancestral ....	99
5.1.2 <i>Les lettres chinoises</i> : un présent absolu et le recommencement.....	104
5.1.3 <i>L'ingratitude</i> : l'oubli total et la mise à mort du soi .....	109
5.2 Aki Shimazaki : l'ambivalence mémorielle et le retour des disparus.....	113
5.3 <i>Kimchi</i> d'Ook Chung : le retour à l'origine et l'oubli .....	126
5.4 Kim Thúy : la logique de la mémoire et le devoir de mémoire .....	131
Deuxième Partie : Aller au-delà de l'ethnicité.....	137
Chapitre 6 Ying Chen : la sinité pulvérisée .....	140
6.1 <i>Les lettres chinoises</i> : de la version de 1993 à la version de 1999.....	140
6.2 La figure de la réincarnation dans la « série fantôme » .....	144
6.2.1 La notion de réincarnation .....	146
6.2.2 La figure de la réincarnation chez Ying Chen .....	148
6.2.3 <i>Immuable</i> : la théâtralité et l'irréductibilité du Soi .....	155
6.2.4 <i>Le champ dans la mer</i> : le jeu et l'écriture.....	157
6.2.5 <i>Querelle d'un squelette avec son double</i> : la non-dualité et le langage discrédité .....	160
6.2.6 <i>Le mangeur</i> et <i>Un enfant à ma porte</i> : la fusion et l'origine perdue.....	164
6.2.7 <i>Espèces</i> : l'ambivalence entre rêve et réalité .....	171
6.2.8 <i>La rive est loin</i> : une incertitude totale.....	172
6.2.9 Un langage ambigu et le langage discrédité .....	174
Chapitre 7 Aki Shimazaki : la japonité polarisée.....	179
7.1 Le lien de sang et le lien de terre .....	181
7.1.1 Le lien de sang et l'enfant dépaternisé.....	181
7.1.2 Le lien de terre et les lieux cosmopolites.....	188
7.1.2.1 Nagasaki : mise en récit de l'altérité.....	189
7.1.2.2 Autour du topos du Chinatown .....	192
7.2 Une éthique transpositionnelle.....	195
7.3 Un langage entre déterritorialisation et reterritorialisation.....	201
Chapitre 8 Ook Chung : le métissage global .....	216
8.1 Ces monstres de solitude, ces minotaures dans leurs labyrinthes .....	218
8.1.1 Le mythe du Minotaure.....	218
8.1.2 <i>La trilogie coréenne</i> : la quête identitaire d'un Minotaure-Thésée .....	220
8.1.3 « Le catcher du métro » : la ville dévorante.....	229
8.1.4 Malformation, vieillissement, maladie : le corps labyrinthique.....	232

8.1.5 « Stragglers » : le parcours labyrinthique .....	236
8.2 Un langage, deux continents, trois pays.....	239
Chapitre 9 Kim Thúy : après la trilogie ? .....	253
Troisième Partie .....	255
Chapitre 10 L'acte de la création littéraire .....	255
10.1 Ying Chen .....	256
10.2 Aki Shimazaki.....	260
10.3 Ook Chung.....	263
10.4 Kim Thúy.....	269
Chapitre 11 Conclusion.....	272
Bibliographie.....	281
Annexe 1 Chronologie de la pentalogie « Le poids des secrets ».....	302
Annexe 2 Chronologie de la pentalogie « Au cœur du Yamato » .....	305
Annexe 3 Composition des <i>Nouvelles orientales et désorientées</i> .....	312
Annexe 4 Composition des <i>Contes Butô</i> .....	313

## Résumé

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le phénomène migratoire modifie la démographie des minorités ethniques au Canada. Au Québec, l'écriture de ce groupe hétérogène participe aux interrogations identitaires qui intéressent la littérature québécoise depuis sa naissance. L'essor de cette écriture, applaudi à l'ère du multiculturalisme et du mondialisme des années 90, suscite également des questions par rapport à la célébration trop facile de l'altérité et du métissage culturel. C'est dans ce contexte que nous situons les écrits de Ying Chen, d'Aki Shimazaki, d'OOK Chung et de Kim Thúy. Dans le but d'établir un paradigme critique qui résiste à l'exotisme, notre thèse compare quatre écrivains québécois d'origine asiatique et étudie la manière dont ils négocient leur liberté de création entre la revendication de l'héritage ethnique minoritaire et l'appropriation de la culture d'adoption. La première partie examine les points convergents du corpus du point de vue de la race, de la langue, de la culture et de la subjectivité. Ces paramètres « autoethnographiques » constituent les lieux majeurs où nos auteurs négocient un compromis entre l'individuel et le collectif pour réaliser leur œuvre. La deuxième partie porte sur les différents moyens par lesquels ils cherchent à subvertir la conception identitaire essentialiste basée sur l'ethnicité et à « désorienter » leurs écrits : la pulvérisation de la sinité chez Chen, la polarisation de la japonité chez Shimazaki et le métissage global chez Chung. La perception de l'acte créateur par nos écrivains, traitée dans la troisième partie, illustre la situation de l'entre-deux de tout écrivain, migrant ou non : l'écriture, incitée par la différence qu'elle cherche à surmonter, perpétue la singularité et la non-appartenance du créateur et paradoxalement, rend impossible son intégration communautaire. En somme, notre étude, en soulignant la tension entre l'écriture en tant qu'acte créateur individuel et l'ethnicité en tant que marqueur identitaire collectif, propose quelques pistes à suivre pour aborder l'écriture émergente des Québécois francophones d'origine asiatique : les dimensions ethnographique et autographique, l'esthétique et l'éthique, ainsi que la condition créatrice.

## Abstract

Since the end of World War II, migration has significantly changed the demography of ethnic minorities in Canada. In Quebec, the writing of this heterogeneous group participates in the questioning of identity that has been at the centre of Quebec literature since its birth. The rise of this writing, welcomed in the era of multiculturalism and globalism of the 90s, raises doubts about the easy celebration of otherness and cultural métissage. It is in this context that we situate the writings of Ying Chen, Aki Shimazaki, Ook Chung and Kim Thúy. In order to establish a critical paradigm resistant to exoticism, our thesis offers a comparative study of these four Asian Québécois writers and scrutinizes how they negotiate their freedom of literary creation between reclaiming the minority ethnic heritage and adapting to the host society. The first part identifies the converging points of the corpus in terms of race, language, culture and subjectivity. These “autoethnographic” parameters are the major places where our writers negotiate a compromise between individuality and collectivity. The second part focuses on the ways in which they subvert the essentialist conception of identity based on ethnicity and “disorientate” their writings: the pulverization of Chineseness by Chen, the polarization of Japaneseness by Shimazaki and the overall métissage in Chung’s works. These writers’ perception of literary creation, discussed in the third part, presents an in-betweenness that every writer, migrant or not, experiences: writing, prompted by individual differences and expected to overcome them, perpetuates the singularity and the non-belonging shared by creators and renders impossible their social integration. In summary, by highlighting the tension between writing as an individual creative act and ethnicity as a collective identifier, our study suggests some parameters to consider when analyzing the emergent Asian Québécois writing: the ethnographic and autographic dimensions, the aesthetic and ethic “disorientating” practices, and the condition of literary creation.

## Liste des abréviations

ME	<i>La mémoire de l'eau</i>
AT	<i>À toi</i>
CB	<i>Contes butô</i>
CM	<i>Le champ dans la mer</i>
E	<i>Espèces</i>
EI	<i>L'expérience interdite</i>
EP	<i>Un enfant à ma porte</i>
HG	<i>Hamaguri</i>
HR	<i>Hotaru</i>
IE	<i>Impressions d'été</i>
IM	<i>Immobile</i>
IN	<i>L'ingratitude</i>
K	<i>Kimchi</i>
LC 1993	<i>Les lettres chinoises (1993)</i>
LC 1998	<i>Les lettres chinoises (1998)</i>
LC 1999	<i>Les lettres chinoises (1999)</i>
M	<i>Le mangeur</i>
MB	<i>Mitsuba</i>
MN	<i>Mãn</i>
NOD	<i>Nouvelles orientales et désorientées</i>
QMM	<i>Quatre mille marches</i>
QSD	<i>Querelle d'un squelette avec son double</i>
R	<i>Ru</i>
RL	<i>La rive est loin</i>
TB	<i>Tonbo</i>
TC	<i>La trilogie coréenne</i>
TK	<i>Tsubaki</i>
TM	<i>Tsubame</i>
TS	<i>Tsukushi</i>
WS	<i>Wasurenagusa</i>
YK	<i>Yamabuki</i>
ZR	<i>Zakuro</i>

## Remerciements

J'aimerais remercier de tout cœur ceux qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation de ce projet.

D'abord, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de thèse, Mme Irène Oore, qui m'a guidée tout au long de mes études à l'Université Dalhousie. Par son érudition et sa créativité, elle ne cesse d'encourager et d'orienter mes pas dans le vaste monde de la recherche littéraire. Ses conseils et suggestions ont été d'une importance majeure dans la réalisation de ce travail. Sans sa sagesse et son soutien qui vont au-delà du cadre académique, je n'aurais jamais pu arriver au point final. Ma gratitude envers elle dépasse les mots.

Mes remerciements vont également aux membres du comité interne :

À M. Christopher Elson pour ses conseils constructifs tout au long du projet.

À M. Larry Steele qui a accepté de lire et de commenter la version finale de ma thèse.

À Mme Betty Bednarski dont les commentaires et le soutien moral ont joué un rôle important au cours du projet.

Je suis aussi reconnaissante à Mme Lucie Lequin, examinatrice externe, pour sa lecture minutieuse ainsi que ses remarques judicieuses.

Un grand merci à tous les professeurs du Département de français de l'Université Dalhousie pour leurs encouragements, notamment à Mme Patricia Lee Men Chin et M. Vincent Simedoh pour leur aide précieuse, à nos secrétaires Natalie et Katherine pour leur soutien amical, ainsi qu'à mes amis et collègues : Alexandra Tsedryk, Irène Chassaing, Katherine Howlett, Henri Biahé, Jordan Roberts et Dolores D'entremont pour leur amitié chaleureuse.

Que Mme Ying Chen et Mme Kim Thúy trouvent ici ma gratitude pour avoir pris le temps de répondre à mes questions. Je suis particulièrement reconnaissante à M. Ook Chung dont l'amitié et le soutien moral m'ont accompagnée tout au long de mes recherches. La créativité vivace de ces trois auteurs est pour moi une source intarissable d'inspiration.

Je remercie les Fiducies Killam dont l'apport financier sous forme de *Killam Predoctoral Scholarship* m'a permis de me concentrer sur mes recherches. Ma gratitude va également au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises pour la bourse Jean-Cléo Godin qui m'a permis d'effectuer un séjour de recherches à l'Université de Montréal.

Je suis profondément reconnaissante à ma famille : à mes parents pour leur patience et leur soutien inconditionnel, et à ma fille dont l'arrivée est venue enrichir et complexifier mon identité.

Je pense à tous ceux qui m'ont accompagnée pendant ces années à Halifax, aux moments de joie et de peine : votre présence a enrichi ce parcours.

## Chapitre 1 Introduction

La rencontre entre l'Occident et l'Orient, suite à l'exploration maritime, remonte aux XVe et XVIe siècles avec « un premier partage du monde » (Parker, « Francophonie[s] asiatique[s] contemporaine[s] » 244) pour les pays européens. Dans ce contexte, dès la fondation de la Nouvelle-France, l'Extrême-Orient fait son apparition dans les discours théologique et historique parus lors de la querelle des rites chinois; cette présence persiste au Québec sous le régime britannique à travers les courants voltairien et encyclopédiste et notamment l'écriture des jésuites (Granger 38-41). Mais ce goût pour l'Asie reste plus ou moins un écho lointain de l'orientalisme européen.

C'est l'expansion coloniale du XIXe siècle qui incite le rapprochement systématique de l'Occident et l'Orient et sert de contexte à l'émergence des premières écritures francophones par les natifs de l'Extrême-Orient, parmi lesquels le fameux ambassadeur chinois en France Chen Jitong<sup>1</sup> (1851-1907). Tout au long de cette époque marquée par l'expansion impériale, les pays de l'Asie de l'Est subissent le colonialisme à différents niveaux : la Chine maintient plus ou moins son indépendance, malgré la colonisation de Hong Kong par la Grande-Bretagne, malgré plus d'une vingtaine de concessions internationales et la menace d'invasion du Japon; le Japon, ayant été forcé à s'ouvrir à l'Occident, s'érige en puissance asiatique après la restauration Meiji et commence à nourrir ses ambitions expansionnistes, d'où l'annexion de la Corée (autrefois pays vassal de la Chine) en 1910 et l'invasion en Manchourie en 1931; quant au Viêt Nam, pays vassal de la Chine comme la Corée, il est graduellement colonisé par la France pour former, avec le Cambodge et le Laos, l'Union indochinoise au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle. L'exploitation coloniale s'étant renforcée, la première vague d'immigrants asiatiques, notamment d'origine chinoise et japonaise, arrivent en Amérique du Nord à partir du milieu du XIXe siècle, d'abord attirés par la ruée vers l'or en Californie et en Colombie britannique, ensuite recrutés pour la construction des chemins de fer transcontinentaux aux États-Unis et au Canada. Suite aux

---

<sup>1</sup> Yinde Zhang a consacré deux articles à ce premier écrivain chinois d'expression française : « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : le cas de Tcheng Ki-tong » et « La francophonie chinoise d'aujourd'hui et l'héritage du général Tcheng Ki-tong ».

crises économiques et à l'accomplissement des constructions, l'Amérique du Nord impose une restriction rigoureuse à cette vague d'immigrés, avec la conclusion de plusieurs traités dont l'Acte de l'immigration chinoise de 1885 et l'« Entente entre gentilshommes » de 1908. Comme Granger le note, malgré la participation des notables québécois à la mise en vigueur de ces mesures discriminatoires, la tension raciale n'est pas une préoccupation majeure du Québec (43). À cette époque-là, on recense bien des chansons folkloriques des premiers immigrants asiatiques, chansons portant sur leur vie pénible, mais on trouve parmi ces immigrants très peu de production littéraire. L'écrivaine eurasienne anglophone Edith Maude Eaton<sup>2</sup> (1865-1914) est une des rares exceptions : ses écrits, les premiers à décrire la communauté chinoise et eurasienne en Amérique du Nord du dedans, sont publiés d'abord à Montréal, ensuite aux États-Unis.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, avec l'opposition entre les Alliés et les forces de l'Axe et suite à l'attaque de Pearl Harbor, les ressortissants japonais sont incarcérés dans des camps d'internement aux États-Unis comme au Canada et leur écriture est largement censurée, tandis que l'écriture des immigrants d'origine chinoise continue de jouer un rôle d'intermédiaire culturel.

Après la guerre, le marxisme diabolisé et le régime communiste devenu l'ennemi de l'Occident au cours de la guerre froide, la Chine se replie sur elle-même dans un isolement diplomatique. Durant cette deuxième moitié du XXe siècle, alors que les écrivains sino-américains ne cessent de traiter de la tension entre les valeurs traditionnelles chinoises et la société américaine, les événements historiques marquants tels que la Révolution culturelle (1966-1976), les événements de Tiananmen (1989) et l'essor économique des années 1990 et 2000<sup>3</sup>, préparent une nouvelle vague d'émigration en Chine, avec beaucoup d'intellectuels en faisant partie. Gabrielle Parker parle d'une sorte de « réfugiés » (« Francophonie[s] asiatique[s] contemporaine[s] » 246) dans la mesure où ces intellectuels cherchent une liberté créatrice en s'exilant de l'atmosphère aliénante d'un régime totalitaire et mercantile. Parmi

---

<sup>2</sup> Elle publie sous un pseudonyme chinois Sui Sin Far (narcisse en Cantonais) tandis que sa sœur Winnifred Eaton, écrivaine accomplie elle aussi, écrit sous un pseudonyme japonais Onoto Watanna.

<sup>3</sup> Rosalind Silvester et Guillaume Thouroude citent ces événements pour mettre en contexte la francophonie chinoise contemporaine (11).

eux se trouve Ying Chen (née en 1961) : elle quitte la Chine pour Montréal en 1989, juste avant les tumultes du 4 juin. Son œuvre sera étudiée dans notre étude.

Les bombardements atomiques de Hiroshima et de Nagasaki mènent à la capitulation du Japon et à la fin de la Guerre du Pacifique. De 1945 à 1951, le Japon reste occupé par les États-Unis qui lui imposent la démocratisation en lui offrant de l'aide financière. L'économie rétablie assez rapidement, le Japon connaît une croissance miraculeuse des années 1950 jusqu'aux années 1980 pour aboutir à l'éclatement de la bulle spéculative immobilière au début des années 1990. C'est justement au tournant de cette transition économique qu'Aki Shimazaki (née en 1954), une autre écrivaine que nous étudierons dans ce travail, dépose sa candidature d'immigration; elle s'installe au Canada anglophone en 1981 avant de déménager à Montréal en 1991. Ses écrits, comme nous le verrons, couvrent tous ces événements qui bouleversent profondément la société japonaise au cours du XXe siècle.

Durant la colonisation japonaise, la Corée subit l'exploitation économique et ses sujets sont réduits à l'esclavage, d'où la migration des Coréens au Japon : certains sont forcés à travailler pour soutenir l'ambition militariste du Japon, d'autres cherchent à améliorer leurs conditions de vie. Ces ressortissants coréens et leurs descendants, appelés plus tard *Zainichi*, restent l'objet d'une discrimination au sein de la société japonaise avant, pendant et après la Seconde Guerre mondiale. La défaite du Japon et la fin de la Seconde Guerre mondiale laissent une Corée divisée par le 38<sup>e</sup> parallèle, la zone du Sud sous l'influence américaine et la zone du Nord sous l'influence russe. La Guerre de Corée (1950-1953) fixe cette frontière entre les deux États indépendants, la Corée du Nord au régime communiste et la Corée du Sud qui connaît une croissance économique rapide après la guerre et une démocratisation politique dans les années 1980. L'immigration au Québec de la famille d'Ook Chung (né en 1963 et immigré à l'âge de deux ans), troisième écrivain dont l'œuvre fait partie de notre corpus, est liée à leur situation en tant que *Zainichi*, et donc vulnérables aux tensions raciales et politiques. Nous verrons que cet état d'être exilé et exclu s'infiltré à plusieurs niveaux dans l'écriture de Chung.

Quant au Viêt Nam où est née en 1968 notre quatrième écrivaine, Kim Thúy, suite à l'occupation japonaise de 1940-1945 et à la révolution communiste dirigée par Hô Chi Minh après la guerre, l'affaiblissement de la colonisation française débouche sur la guerre d'Indochine (1946-1954) dont la fin accorde l'indépendance au Viêt Nam, au Cambodge et au Laos. Comme la Corée, le Viêt Nam, devenu front de la guerre froide, est divisé en deux par le 17<sup>e</sup> parallèle, avec le Nord appuyé par le bloc communiste et le Sud soutenu par les États-Unis. Les conflits entre les deux zones mènent à la guerre du Viêt Nam (1955-1975), où l'on observe l'intervention militaire des États-Unis, de l'Union soviétique et de la Chine. L'offensive de Têt de 1968 accélère les négociations et le retrait américain est finalisé en 1973. Continuellement soutenu par le bloc communiste, le Nord remporte la victoire avec ses troupes entrées à Saïgon en 1975 et réalise l'année suivante la réunification du pays, désormais sous contrôle communiste. À partir de la Chute de Saïgon jusqu'aux années 1990, une vague d'émigrants, notamment du Sud, quittent leur pays pour fuir le régime communiste; certains d'entre eux prennent la voie maritime dangereuse pour débarquer aux camps de réfugiés en Asie du Sud en attendant l'accueil d'un pays d'adoption. La famille de Kim Thúy, famille des hauts fonctionnaires sous le régime du Sud, se joint à ce groupe de « boat people » en 1978. Accueillie par le Canada, elle s'installe à Granby au Québec. Ce trajet tumultueux est retracé dans *Ru*, premier récit de Thúy.

Si nous avons établi un panorama du contexte historique de l'immigration de nos quatre auteurs en mettant en relief la tension Orient-Occident que partagent leurs lieux d'origine, c'est non seulement pour mettre en rapport leurs créations littéraires et leurs migrations inextricablement liées aux histoires diversifiées de l'Asie de l'Est, mais aussi pour situer leurs écritures dans un dialogisme Orient-Occident évident depuis des centaines d'années. En outre, comme nous l'avons montré, le colonialisme touche les pays asiatiques de diverses manières et les puissances occidentales y pèsent lourd de maintes façons; nous hésiterons alors à parler d'une « écriture postcoloniale » en abordant les œuvres de nos quatre écrivains et la théorie postcoloniale devrait également être appliquée avec nuance.

Suivant des itinéraires d'exil imposés ou choisis dans différentes circonstances historiques, Ying Chen, Aki Shimazaki, Ook Chung et Kim Thúy ont tous pour destination, temporaire

ou définitive, le Québec. Outre le hasard, la langue française, avec son statut prestigieux que le passé colonial lui accorde dans l’imaginaire asiatique, semble avoir joué un rôle définitif : Ying Chen, ayant étudié le français en Chine, vient à Montréal pour s’inscrire au programme de maîtrise en création littéraire à l’Université McGill; Aki Shimazaki, attirée par l’« ambiance artistique » (Lachance, « Renaître au Québec » 66) de Montréal, s’y installe après son séjour au Canada anglophone et commence sa création littéraire dans cette langue étrangère qu’elle s’acharne à apprendre; Ook Chung, dans son autofiction, explique le choix du Québec comme la destination de sa famille par la vénération du père pour la langue française, « lingua franca des intellos » (TC 14) et pour « la culture francophone » (TC 68); Kim Thúy, n’ayant pas connu la colonisation française elle-même, a pourtant des parents éduqués en français sous l’ancien régime et connaît dès son enfance l’influence de la langue et littérature françaises chez elle. La langue française, pratiquée « par défaut ou par hasard » par les quatre écrivains, ne les implique donc pas dans le « rapport dominé/dominant » (Parker, « Francophonie[s] asiatique[s] contemporaine[s] » 258) dont souffrent les écrivains issus d’anciennes colonies françaises. Ceci dit, leurs œuvres littéraires publiées à Montréal (certaines à Paris simultanément) et leur premier lectorat situé au Québec, le lieu d’énonciation incite une intégration de leurs créations dans le cadre de la littérature québécoise, plus précisément dans « l’écriture migrante », néologisme problématique que les critiques inventent pour renvoyer à l’apport au champ littéraire québécois par les immigrants. Un aperçu de ce courant littéraire nous permet de mieux situer notre corpus dans le contexte de sa réception.

Daniel Chartier, Susan Ireland et Patrice J. Proulx notent que le phénomène migratoire modifie considérablement la démographie des minorités ethniques tant au Québec qu’au Canada anglophone depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et surtout à la suite du réajustement du système de sélection des immigrants en 1967 et à l’application de la politique du multiculturalisme en 1971. Aux « deux solitudes » représentées autrefois par la population canadienne francophone et la population canadienne anglophone, s’ajoute

désormais une « troisième solitude<sup>4</sup> » qu’incarnent ces minorités ethniques québécoises (Ireland & Proulx, 1-2). L’articulation de cette « troisième solitude » à travers l’écriture des immigrants transforme le paysage littéraire québécois avec un corpus de plus en plus volumineux et diversifié. Selon l’historique que fait Daniel Chartier de l’évolution de l’immigration littéraire, si les francophones et anglophones d’origine européenne forment la majorité de ces écrivains immigrants avant la Révolution tranquille, les auteurs de diverses provenances (de l’Afrique du Nord, des Antilles, du Haïti pendant la Révolution tranquille et de l’Amérique du Sud, de l’Afrique noire, du Moyen-Orient et d’Extrême-Orient après cette révolution) se joignent graduellement à cette communauté littéraire, la maîtrise de la langue française jouant toujours un rôle primordial compte tenu de la politique de sélection des immigrants au Québec, politique visant à augmenter la proportion de l’immigration francophone.

À partir des années 80 où cette écriture connaît son épanouissement, les critiques littéraires ne cessent de chercher à définir, à conceptualiser et à théoriser ce phénomène en proposant divers termes : l’écriture/la littérature « ethnique », « immigrante », « migrante », « métisse », « transculturelle », « néo-québécoise », « diasporique », « mineure », « de l’exiguïté », etc<sup>5</sup>. Chacune de ces appellations souligne un aspect (politique, culturel, historique, ontologique...) du corpus. Comme Régine Robin l’indique, tout critère pour définir une littérature s’avère « faux ou approximatif », que ce soit la langue d’expression, l’origine ethnico-culturelle de l’auteur, la thématique, la présence d’archétype ou de figures caractéristiques. Néanmoins, le terme « écriture migrante », ouvrant le mouvement migratoire sur les dimensions non seulement sociopolitique et culturelle, mais aussi langagière, esthétique et ontologique, semble avoir la côte chez les critiques, comme l’atteste la consécration du terme dans *l’Histoire de la littérature québécoise* de 2007.

---

<sup>4</sup> Lucie Lequin évoque cette « troisième solitude » en abordant la difficile et solitaire intégration des sujets immigrés (et surtout féminins), une solitude inscrite dans leurs textes. Voir son article « Les écrivaines migrantes et la troisième solitude ».

<sup>5</sup> Pour une énumération et une problématisation des termes renvoyant à cette littérature, nous renvoyons le lecteur au premier chapitre du livre de Tina Mouneimné, *Vers l’imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980-2000)*.

Ceci dit, même ce terme prisé n'est pas dépourvu d'ambiguïté à force d'être employé par différents critiques sans distinction ni nuance sémantique, comme Tina Moumeimné le constate : chez Robert Berrouët-Oriol qui a initié cette nomination, il s'agit d'un corpus produit uniquement par les « sujets migrants », excluant ainsi les œuvres par les écrivains québécois dits « de souche ». Par contre, Pierre Nepveu a recours à ce terme justement pour atténuer l'implication de la réalité d'immigration en tant que phénomène socioculturel et pour accentuer la dimension esthétique de la mobilité dans la pratique littéraire, abolissant ainsi le déterminisme de l'expérience migratoire de l'auteur. Quel que soit l'usage du terme, on reconnaît un lien inextricable entre cette écriture en effervescence et la littérature nationale du Québec, d'où le rapprochement de ces deux littératures sur les plans thématique et formel qu'effectuent les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*. Les débats autour de l'écriture migrante traduiraient un certain malaise qu'ont les institutions littéraires québécoises à son égard.

Simon Harel attribue la soudaineté de la floraison de cette écriture à son rôle du « repoussoir qui permet de penser une certaine homogénéité identitaire » (« Entre solitude essentielle et sentiment d'appartenance » 127) dans la société québécoise. En effet, si la conscience collective de l'identité québécoise se forme et se consolide graduellement depuis la Révolution tranquille et que la littérature québécoise en témoigne en tant que projet national, l'émergence de l'écriture migrante, à travers l'articulation de la différence, incarne une sorte d'altérité à la fois « souhaitable et bien embarrassante » (Harel, « Entre solitude essentielle et sentiment d'appartenance » 127). Participant à la postmodernité littéraire, cette écriture, avec sa potentialité subversive de l'identité unitaire et homogène, contribue au passage de l'identité à l'identitaire, concept que propose Sherry Simon dans *Fictions de l'identitaire au Québec* (1991) pour envisager l'identité en tant que construction toujours en devenir. Cette écriture, marquée par « le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement » sur le plan thématique et par « le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation » sur le plan formel (Nepveu 215), met en question plusieurs relations identitaires fondamentales selon Harel : celle entre l'identité et la territorialité (l'identité n'est plus localisée territorialement), celle entre l'extraterritorialité et l'articulation de l'ethnicité (conception problématique de l'écriture comme topographie culturelle), celle entre l'unicité

et la marginalité sociales (résistance individuelle à l'intégration dans une collectivité), ainsi que celle entre la migration et la sédentarité (quête de nouveaux modes d'habitabilité dans l'univers symbolique). Mais comme Harel l'indique, la conception de la « transculturalité » comme modèle utopique devient « une forme de gouvernance politique » (« Une géographie de l'exclusion » 111) dans la mesure où l'écriture migrante, d'origine de « la littérature des communautés culturelles », ne présente qu'une altérité « réitérée de l'identité sous une forme projective » (*Les passages obligés de l'écriture migrante* 28) et ne sert que d'« une version rassurante » (*Les passages obligés de l'écriture migrante* 33) de l'exotisme. Elle risque d'être intégrée par « les appareils de pouvoir [...] dans un discours de légitimation » (*Les passages obligés de l'écriture migrante* 48), malgré son incapacité d'offrir un témoignage communautaire. C'est pourquoi la lecture de ces écrits, menacée à tout moment par l'attrait de l'exotisme en tant que justification du discours majoritaire ou du relativisme culturel facile, doit dépasser « l'opposition simpliste entre universalisme abstrait et localisme grégaire » (*Les passages obligés de l'écriture migrante* 53) pour mener le lecteur à la découverte de sa propre altérité.

Ainsi, l'essor de cette écriture dite migrante suscite d'une part un discours euphorique et utopique non sans implication de la politique multiculturaliste et d'autre part des soucis des critiques tels que Simon Harel par rapport à la transformation éventuelle de cette écriture en une sorte de « doxa ». C'est justement dans ce contexte que naît dans la littérature québécoise un vif engouement pour l'Extrême-Orient dans les années 1990 et 2000 (Amyot, « Visions d'Extrême-Orient » 11), engouement qui coïncide avec les premières publications de Ying Chen, d'Aki Shimazaki, d'Ook Chung et de Kim Thúy<sup>6</sup>, à qui se colle l'étiquette de leur origine ethnico-culturelle depuis la parution de leurs premiers ouvrages. Selon le recensement de Linda Amyot, à part des essais, des récits de voyage et des poèmes, les œuvres de fiction constituent la majorité de ce corpus sur l'Extrême-Orient qui connaît une croissance depuis les années 1990, croissance à laquelle contribuent les auteurs d'origine asiatique comme non-asiatique. Amyot y distingue quatre approches pour fictionnaliser l'Extrême-Orient : l'Extrême-Orient en tant que décor exotique, l'exploration de

---

<sup>6</sup> L'entrée de Thúy dans le milieu littéraire, avec la parution de *Ru* en 2009, a lieu une dizaine d'années plus tard que ses homologues, mais son origine vietnamienne semble combler une lacune dans la francophonie asiatique de l'écriture migrante pour assurer un certain « équilibre » au sein du discours portant sur le multiculturalisme.

l'« interculturel » Orient-Occident, la pénétration (quelque peu pédagogique) dans la société et la mentalité asiatiques réalisée par un « informateur non-natif » (auteurs québécois de souche) et par un « informateur natif » (écrivains d'origine asiatique). Nos quatre écrivains tombent alors dans la dernière catégorie.

À la lumière de cette classification et surtout de l'opposition entre les natifs et les non-natifs, nous percevons une attente du lecteur des écrits de nos quatre auteurs d'origine asiatique lors de cette vague du « néo-extrême-orientalisme » : informer la réalité asiatique et témoigner de l'expérience d'immigration de manière « authentique ». Cette vision inséparable de l'exotisme en tant que justification du discours majoritaire, suppose l'existence d'une certaine essence de l'Extrême-Orient comme l'Autre. Cette « essence » s'avère homogène et fixée et sa saisie est secondaire à la perception centrée sur le sujet incarné par la société et la culture majoritaires. La création littéraire par ces sujets natifs est ainsi réduite à la représentation et sa force subversive vis-à-vis de la réalité est également négligée. Par conséquent, la représentation de la culture minoritaire, piégée par l'image attrayante que lui accorde la culture majoritaire, devient le support de la « gouvernance politique » de cette dernière (Harel, « Une géographie de l'exclusion » 111). Face à ces « oxymorons » du milieu littéraire québécois par rapport à leur écriture, comment nos quatre écrivains négocient-ils, pour leur liberté de création, entre la revendication d'un héritage ethnique minoritaire et l'intégration dans la société québécoise et canadienne ? Quels sont les paramètres pertinents pour examiner leur écriture et pour aborder la littérature en général ? Selon l'origine ethnique de l'auteur ? La langue d'expression ? La thématique de l'œuvre ? Le lieu de la réception ? Y a-t-il des points de convergence dans leurs œuvres pour pouvoir parler d'une écriture franco-canadienne asiatique ? Voilà les questions majeures qui nous conduisent à effectuer cette étude basée sur un corpus réunissant les créations littéraires de Ying Chen, d'Aki Shimazaki, d'Ook Chung et de Kim Thúy.

Présentons brièvement ces quatre auteurs et leurs œuvres :

Née à Shanghai en 1961, Ying Chen a étudié au Département de français de l'Université Fudan avant d'être venue à Montréal en 1989 poursuivre ses études en création littéraire à

l'Université McGill. Son premier roman rédigé en français dans le cadre de son programme de maîtrise, *La mémoire de l'eau*, a été publié en 1992, suivi des *Lettres chinoises* en 1993 et de *L'ingratitude* en 1995 qui lui a valu plusieurs prix littéraires québécois. Ces trois premiers romans, répondant aux attentes du lecteur mentionnées plus haut, témoignent des confrontations entre l'Orient et l'Occident, entre la Tradition et la modernité. Cependant, se sentant mal à l'aise dans son rôle en tant que passeuse culturelle, Chen entreprend un projet littéraire de « désidentification » avec sa « série fantôme » (nom donné par l'auteure elle-même), il s'agit de 7 romans d'*Immobile* (1998) à *La rive est loin* (2013) pour « tuer une partie de ses lecteurs ». Dans ce cycle romanesque centré sur une même narratrice anonyme, un exil intérieur accompagné d'angoisses existentielles se substitue au déplacement et à la confrontation culturelle pour entamer une exploration identitaire à travers la multiplicité des subjectivités et l'abolissement de tout repère spatio-temporel. Cette déviation due partiellement à l'intention du désétiquetage qui va jusqu'au camouflage de l'identité ethnique, traduit une tentative d'examiner la possibilité d'une écriture hybride et d'une « pensée métisse » dont les traces d'origine s'effacent le plus possible.

Aki Shimazaki est née à Gifu au Japon en 1954 et a immigré au Canada en 1981. Après avoir passé une dizaine d'années à Toronto et à Vancouver, elle a déménagé à Montréal en 1991 et y vit depuis. Sans connaître le français à son arrivée, elle a commencé son apprentissage du français grâce à un programme de francisation au cours duquel la découverte de l'écriture d'Agota Kristof l'a poussée à écrire dans cette langue à peine maîtrisée. Ainsi a vu le jour en 1999 *Tsubaki*, son premier roman et le récit d'ouverture d'une série romanesque, « Le poids de secrets », saga d'une famille japonaise marquée par la Seconde Guerre mondiale. Cette pentalogie, bien applaudie par les critiques littéraires, est couronnée du prix Ringuet, du prix Canada-Japon et du prix du Gouverneur général. La deuxième pentalogie « Au cœur de Yamato », récemment conclue avec *Yamabuki* (2013), révèle la vie des employés d'une grande firme japonaise qui s'affirme au cours de l'essor économique d'après-guerre. Ayant toujours comme arrière-plan la société japonaise, l'écriture shimazakienne explicite la dissonance et l'interférence langagières en transcrivant la langue maternelle de l'auteure dans sa langue d'adoption.

Né en 1963 au Japon dans une famille d'origine coréenne, Ook Chung a immigré au Québec avec ses parents à l'âge de deux ans. Scolarisé en français au Québec, il a obtenu une maîtrise en création littéraire et un doctorat en littérature française à l'Université McGill. Les nouvelles teintées du réalisme magique qu'il a rédigées pour sa maîtrise forment plus tard la majorité des *Nouvelles orientales et désorientées*, sa première publication réalisée en 1994. Sa traduction<sup>7</sup> et sa création littéraires lui ont valu plusieurs prix canadiens. Le déracinement, l'errance, l'aliénation, la solitude et la quête identitaire constituent les sujets récurrents dans l'univers fictif de Chung, qu'il s'agisse de son autofiction *Kimchi* (2001) dont la version amplifiée, *La trilogie coréenne* voit le jour en 2012, de ses nouvelles recueillies dans *Nouvelles orientales et désorientées* et *Contes Butô* (2003), ou de son roman *L'expérience interdite* (2003). À l'instar de la nature composite de l'identité de l'auteur, l'imaginaire de Chung est marqué par un métissage de multiples cultures dans lesquelles il puise son inspiration.

Née en 1968 à Saïgon, Kim Thúy a quitté son pays natal avec sa famille à l'âge de 10 ans par voie maritime pour fuir le régime communiste. Accueillie par le Canada en tant que réfugiée, sa famille s'est installée au Québec où la jeune Thúy a reçu son éducation en français. Diplômée en traduction et en droit, elle a travaillé comme traductrice-interprète, avocate, restauratrice avant de prendre la plume à l'âge de 40 ans. Son premier roman, *Ru*, récit plus ou moins autofictif paru en 2009, s'avère un grand succès qui remporte plusieurs prix littéraires des deux côtés de l'Atlantique. À ce premier roman, s'ajoutent *À toi* (2010), correspondances littéraires avec un autre écrivain migrant et *Mãn* (2013), récit intime d'une immigrante vietnamienne vivant à Montréal. L'immigration des vietnamiens étant la source principale de son œuvre, Thúy explore la tension Orient-Occident, l'acculturation et l'identité hybride qui marquent cette expérience.

Partageant une origine asiatique commune et un lieu commun de la réception littéraire première qu'est le Québec littéraire en pleine interrogation sur l'écriture migrante, ces quatre écrivains présentent des trajectoires différentes de création : après un début littéraire centré sur l'héritage ethnique, Chen s'achemine vers une désidentification totale, Chung cultive un

---

<sup>7</sup> Il s'agit de la traduction de l'anglais vers le français du roman *The Electrical Field* par Kerri Sakamoto.

imaginaire cosmopolite, Shimazaki continue de situer ses histoires dans un cadre centré sur son pays natal, et il serait intéressant d'observer quelle voie Thúy prendra après sa trilogie d'immigration. En quoi leurs écrits répondent-ils aux attentes d'un lectorat aspirant à un exotisme projectif par l'élaboration d'un discours ethnographique sur l'Asie de l'Est ? Et en quoi elles « désorientent » ce discours tout en « désorientant » le lecteur en proposant diverses voix/voies subversives contre l'intégration communautaire ? Pour répondre à ces questions, notre thèse consiste en une analyse comparative des représentations identitaires basée sur les œuvres littéraires de ces quatre écrivains à travers leurs interrogations sur les relations entre l'individu et la communauté, entre l'écriture et l'ethnicité, entre la création et le soi.

Les œuvres de Ying Chen ont déjà suscité bien d'interrogations chez les critiques littéraires : à part les articles savants, une vingtaine de thèses de maîtrise ou de doctorat lui ont été totalement ou partiellement consacrées. L'exil, l'identitaire, l'esthétique orientale, l'écriture féminine/postmoderne/migrante constituent les cadres thématiques ou théoriques les plus fréquents. Par contre, comme notre bibliographie le montre, les études portant sur l'œuvre d'Aki Shimazaki, d'OOK Chung et de Kim Thúy restent beaucoup moins nombreuses : trois thèses de maîtrise portant sur l'œuvre de Chung, une thèse de maîtrise sur la première pentalogie de Shimazaki et une autre portant partiellement sur Thúy. En outre, aucune de ces recherches ne dresse de comparaison systématique entre ces quatre auteurs ; il nous semble donc pertinent de proposer une étude comparative de ce groupe de quatre, si souvent mentionnés ensemble pour représenter l'Extrême-Orient dans l'écriture migrante.

Notre étude vise deux objectifs : d'abord, une analyse « autoethnographique » des textes nous permet de mieux cerner les rapports entre l'ethnicité, la subjectivité et l'écriture et de mettre en lumière l'identitaire des sujets diasporiques<sup>8</sup> en plein réseau des relations géopolitiques, linguistiques et culturelles. Ensuite, nous développerons une étude des moyens par lesquels les écrivains « désorientent » leurs écritures pour mettre en cause une certaine

---

<sup>8</sup> Comme Tara Collington et François Paré l'indiquent au sujet de l'espace diasporique, la diaspora, en tant qu'« une nouvelle façon d'habiter le monde », se définit par l'attachement d'un peuple dispersé à la mémoire collective et à l'héritage culturel du pays d'origine, d'où une orientation vers le pays perdu et non vers le pays d'accueil (10).

vision essentialiste pan-asiatique et pour retrouver leur liberté de création au-delà de l'ethnicité.

En suivant les réflexions de Simon Harel sur l'écriture migrante, nous considérons les textes littéraires non seulement comme une représentation ou un témoignage de la réalité, mais aussi comme une force subversive de cette réalité. En effet, comme Stuart Hall explique la représentation culturelle à la lumière de la théorie foucauldienne, la représentation en tant que source de la production du savoir social est inextricablement liée au pouvoir et au système de la formation du discours, discours renvoyant à un ensemble de règles et pratiques régissant le langage pour aborder un certain sujet dans un contexte historique et culturel particulier (44). L'œuvre d'art, ne se limitant pas à refléter une réalité physique ou sociale, signifie à partir de son fonctionnement en tant que discours, discours où la subjectivité créatrice agit tout en étant formée dans et par les limites des discours au pouvoir, historiquement et culturellement. Ainsi, dans notre étude, nous repérerons d'une part les façons créatives de ces quatre écrivains pour mettre en question les notions figées de l'ethnicité, et d'autre part nous noterons aussi les liens intimes entre ces savoirs « en place » et les subversions symboliques et langagières que présentent leurs œuvres.

Nous combinerons différentes sources critiques dans cette étude, dont les deux premières parties visent respectivement les deux objectifs mentionnés plus haut. La première partie est consacrée à une analyse des textes, dont la plupart sont les premières publications des auteurs; notre analyse sera basée sur la notion « autoethnographie » dont nous retenons les dimensions autobiographique et ethnographique dans l'élaboration identitaire : la race, la langue, la culture et la subjectivité. Le binarisme Soi-Autre constituant un cadre conceptuel fondamental de l'identité, les réflexions de Daniel Sibony autour de la notion d'« entre-deux » nous guideront dans notre étude sur l'identité ethnique et surtout dans l'analyse de la représentation du racisme en tant que malaise identitaire. Nous nous appuyerons sur l'ouvrage de Charles Taylor, centré sur le rôle de l'éthique dans la définition identitaire, pour examiner l'appartenance culturelle à travers l'expression du Bien chez nos quatre auteurs. L'exploration de la position d'entre-deux/plusieurs langues jouant un rôle crucial dans le renouvellement du langage, les travaux d'Anna Wierzbicka portant sur l'interculturalité

linguistique nous aideront à illustrer l'interpénétration des langues chez ces écrivains polyglottes. Nous considérons l'acte mémoriel comme acte énonciatif de la subjectivité et nous nous appuyerons sur les travaux de Paul Ricœur et de Marc Augé portant sur la mémoire et l'oubli afin d'examiner les dimensions collective et individuelle de la mémoire. Dans la deuxième partie, nous nous concentrerons sur les tactiques de nos écrivains pour mettre en question la vision essentialiste pan-asiatique et pour s'inventer par leurs écrits au-delà des limites ethniques, nationales et culturelles. La notion d'hybridité que propose Homi Bhabha et l'étude du dialogisme menée par Bakhtine, toutes les deux marquées par une mise en relief de l'hétérogénéité au sein du texte littéraire, nous semblent pertinentes pour analyser sur le plan esthétique notre corpus à la croisée des langues et des cultures. Les réflexions de Rey Chow sur le positionnement des intellectuels diasporiques, en mettant en cause la représentabilité de ces derniers, nous permettront d'examiner le corpus du point de vue éthique. Pour terminer, la troisième partie sera consacrée à une comparaison des conceptions de l'acte d'écrire par nos auteurs. La dialectique créatrice que propose Max Bilen, en soulignant l'état d'être « séparé » que vit le créateur, apportera un éclairage sur les liens entre l'expérience migratoire et la création, entre l'intégration communautaire et la singularité de l'écrivain.

La première partie se compose de quatre chapitres, chacun examinant un des aspects de notre corpus « autoethnographique » : la race, la langue, la culture et la mémoire. Le chapitre 2 examine la représentation de la différence raciale chez les quatre écrivains. Comment abordent-ils les pratiques racistes et racialisantes dans leur fiction? Comment négocient-ils un compromis entre leur liberté créatrice et leur responsabilité communautaire en tant que minorités visibles dans le contexte du multiculturalisme? Telles sont les questions auxquelles nous essayerons de répondre. Une figure riche de connotations raciales, l'enfant métis, présente chez nos quatre écrivains, nous aidera à cerner la position d'entre-deux dans cette problématisation de la race en tant que marqueur physique de l'identité.

Le chapitre 3 étudie la représentation de la correspondance entre la langue et l'appartenance ethnique dans notre corpus. D'une part, en tenant compte du rôle de la langue dans la création d'une communauté nationale, nous mettrons en lumière la mise en cause par nos

quatre écrivains de la force à la fois centripète et centrifuge de la langue. D'autre part, nous verrons comment la mise en contact de différentes cultures à travers des mots culturellement spécifiques, une technique récurrente chez nos écrivains vivant constamment une interculturalité, réfute l'idée de l'universalité conceptuelle et contribue à une subversion des valeurs culturelles par la langue.

Dans le chapitre 4, il s'agit d'une réflexion sur l'habitus culturel dans la construction de soi. Nous étudierons deux aspects que l'on retrouve chez nos quatre écrivains : l'aspect culinaire-alimentaire d'une part et l'aspect éthique de l'autre. En outre, nous tracerons des correspondances entre ces deux aspects de l'habitus culturel dans l'identitaire, ce qui nous permettra de constater comment la manière de se nourrir et celle de s'orienter vers le Bien s'entrecroisent pour guider les sujets migrants dans leurs trajets identitaires.

Dans le cinquième chapitre, nous comptons étudier l'acte mémoriel représenté dans notre corpus riche de récits personnels et intimes. Ces œuvres autofictives s'attachent à mettre en texte la tension entre les dimensions individuelle et collective de la mémoire, et elles explorent la notion pan-asiatique de la circularité temporelle dans la dialectique de la mémoire et de l'oubli. Une analyse de ces deux aspects saillants conduira à éclairer les manières des sujets migrants de rendre « habitable » leur présent à l'aide de leur fictionnalisation du passé.

Les quatre chapitres qui suivront constituent la deuxième partie, consacrée à une comparaison des voies qu'entreprennent nos écrivains afin de résister à l'exotisme et au relativisme culturel facile. Vu que l'œuvre de Thúy, encore peu volumineuse, reste centrée sur l'expérience interculturelle de l'immigration, nous nous permettons de ne pas l'inclure dans la présente comparaison en attendant ses publications ultérieures.

Dans le chapitre 6, nous suivrons la transition chez Ying Chen de l'exploration de la sinité à son effacement. Cette transition se manifeste d'abord dans la réécriture des *Lettres chinoises*, et ensuite dans sa « série fantôme » dépourvue de tout repère spatio-temporel. Nous comparerons d'abord les deux versions des *Lettres chinoises*; ensuite, nous examinerons la

fonction de la notion de réincarnation dans la « série fantôme » afin de voir comment ce concept « oriental » sert à « désorienter » l'œuvre de Chen.

Le chapitre 7 portera sur la manière dont Aki Shimazaki, qui situe tous ses récits dans la société japonaise, problématise cette japonité « polarisée ». Ce chapitre sera développé autour de l'interrogation suivante : comment cette polarisation de la japonité est-elle équilibrée par un esprit du « citoyen du village global » sur le plan éthique et par une interpénétration des langues sur le plan esthétique?

Le chapitre 8 offrira une analyse du métissage global auquel a recours Ook Chung pour ne pas enraciner son écriture dans une seule langue-culture. Cet aperçu nous fera découvrir l'imaginaire métis de Chung faisant écho à la nature composite de son identité, et un humanisme sans frontière que prône son œuvre littéraire.

Pour conclure, la question de la création littéraire sera soulevée dans le dernier chapitre qui constitue la troisième partie de la thèse : nous comparerons les conceptions de l'acte créatif par nos quatre écrivains afin de tisser des liens entre l'expérience migratoire, l'état d'être migrant et l'acte créateur. Nous prendrons en considération les dialectiques entre la solitude et l'intégration communautaire, entre le particulier et l'universel qui régissent l'écriture des quatre auteurs, processus dans lequel la migration physique et la migration de la parole s'entrecroisent.

## Première Partie : L'écriture autoethnographique

Ying Chen, lors du Printemps du Québec en France en 1999, a affirmé, par modestie ou par ironie, que son succès en tant qu'écrivaine était « dû à sa figure plus qu'à ses livres » (Maindron 99). Une quinzaine d'années plus tard, Kim Thúy, dans un entretien qu'elle nous a accordé, reprend la même formule en attribuant le succès de son début littéraire à son ethnicité. Ook Chung, lui aussi, a avoué qu'il faut nécessairement passer par l'« étape ingrate » de porter l'étiquette d'écrivain venu d'un autre endroit (l'étiquette d'un écrivain d'origine coréenne né au Japon, dans son cas) avant de « revenir à la liberté d'écrire » (Chouinard B8). La réticence de ces écrivains face au discours euphorique portant sur leur œuvre, loin de traduire « une réserve orientale » (clichés qui abondent chez les critiques), nous avertit du danger potentiel de la valorisation unanime de l'écriture migrante : mettant en œuvre l'exploration et même l'exploitation de l'ethnicité, la réception de l'écriture migrante pourrait mener à une réduction de la différence à un exotisme qui « enrichit<sup>1</sup> » l'image d'une Amérique du Nord multiculturelle. Comme ce que signale King-Kok Cheung à propos de l'écriture anglophone des Américains d'origine asiatique : le marché littéraire américain a une prédilection claire pour les œuvres qui sont optimistes, apolitiques, autobiographiques, avec une vive couleur ethnique et un moindre souci des politiques raciales (Cheung 17-19). Les premiers ouvrages (parfois l'ensemble des ouvrages) des quatre auteurs qui font l'objet de notre étude tombent plus ou moins sous cette catégorie : en s'appuyant sur un informant « natif » chinois, japonais, coréen ou vietnamien, les récits servent au lecteur d'un tour guidé en Extrême-Orient. Par conséquent, ces écrits se rapprochent d'une certaine « autoethnographie » et se prêtent à une lecture « autoethnographique ».

Selon Deborah E. Reed-Danahay, dans le genre qu'est l'autoethnographie, l'auteur renvoie soit à l'ethnographie de son propre groupe, soit à l'écriture autobiographique avec un intérêt ethnographique. James Buzard, quant à lui, la définit comme la représentation d'une culture

---

<sup>1</sup> Le terme « enrichir », comme Guy Pierre Beauregard l'a constaté dans sa thèse doctorale, suppose une certaine hiérarchie entre celui qui offre (rôle auxiliaire) et celui qui reçoit (rôle principal).

par un ou plusieurs de ses membres qui relie l'intérêt culturel et ethnique à la subjectivité (Reed-Danahay 2). En ce sens, ce terme sociologique s'avère bien pertinent pour décrire une grande partie du corpus que les immigrants québécois contribuent au paysage littéraire de la Francophonie et surtout sa réception auprès des lecteurs francophones. La position ambiguë du sujet migrant par rapport au pays d'origine et à celui d'accueil, le plurilinguisme, la double allégeance culturelle marquent ces écrits qui, malgré l'exploration de l'ethnicité et du collectif, tendent toutefois vers la représentation d'une identité personnelle « fluide », toujours en formation. Nous suivrons cette tension entre la mise en relief du personnel (auto-) et la fixation essentialiste du collectif (ethno-) pour aborder les textes « autoethnographiques » des quatre écrivains dans cette première partie.

Ce corpus de l'« autoethnographie diasporique » inclut *La mémoire de l'eau*, *Les lettres chinoises* et *L'ingratitude* de Ying Chen, *Kimchi* et *La trilogie coréenne* d'OOK Chung, les deux pentalogies d'Aki Shimazaki et la première trilogie que constituent *Ru*, *À toi* et *Mãn* de Kim Thúy. Ces textes, comme nous le verrons, en plus de présenter des traits thématiquement ou formellement autoethnographiques, sont largement reçus et interprétés comme autoethnographie tant par les critiques et que par le lectorat général. D'une part, l'ethnicité, appartenance collective naturelle et facile à repérer, caractérise l'altérité de ces écrivains, d'où la source énonciative et créatrice ; mais en même temps, elle risque d'être réduite à tout moment de la lecture, à « l'inscription réitérée de l'identité sous une forme projective » (Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante* 28), soit à l'autre représenté à l'image du soi. D'autre part, à ce discours collectiviste qui tend à un essentialisme problématique, les écrivains opposent leur condition d'être « séparé » (Bilen 22) et leur valorisation de l'individualité. Notre analyse mettra l'accent sur ces deux axes qui régissent le discours autoethnographique : d'abord, l'ethnicité comme appartenance collective caractérise la création des écrivains diasporiques et l'interprétation de leurs textes par un lecteur « étranger » à leur ethnicité. Afin d'illustrer la tension entre le sujet diasporique et l'appartenance collective, nous étudierons la représentation des trois paramètres majeurs de l'ethnicité : la race, la langue et la culture. En outre, la composante subjective s'infiltré dans tous les textes en question en introduisant une forme « intime » du récit afin de mettre en question les grands discours, les idéologies et l'Histoire. Dans ce discours de

« décentrement », la faculté mémorielle, garante de l'identité, constitue un intermédiaire privilégié pour réaliser la saisie du soi, l'élaboration identitaire ainsi que la reconstruction de l'Histoire et de l'identité communautaire. Après une étude autour des trois paramètres de l'ethnicité, nous nous pencherons sur la mémoire dans la construction identitaire individuelle et collective.

## Chapitre 2 La race

Comme King-Kok Cheung le résume à propos des œuvres littéraires par les Américains anglophones d'origine asiatique, les textes préférés du lecteur ne s'intéressent guère à la politique raciale. Selon Cheung, il est question d'une collaboration (délibérée ou non) de tous les acteurs du milieu littéraire pour répondre au besoin sociopolitique d'inventer une image de la minorité exemplaire (18). « Néo-racisme » ou « racisme démocratique<sup>1</sup> », ces stratégies visent l'intégration de la différence dans le multiculturalisme et celle des sujets minoritaires dans la classe moyenne dominante. Sa remarque rejoint celle de Simon Harel sur la naïveté de la louange facile du métissage : selon lui, « la valorisation de l'identité migrante [est] à l'ordre du jour dans la mesure où elle [contribue] à un nouveau « patriotisme » interculturel où le Québec [occupe] une place de choix » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 69). La différence culturelle mise en récit ainsi que celle de l'auteur(e) risquent d'être remaniées en vue de l'identité nationale ou régionale sous prétexte du « multiculturalisme ».

Parallèlement à cette force assimilatrice de la société d'adoption, les écrivains à l'identité au trait d'union doivent souvent faire face à leur « responsabilité de leur communauté d'origine » selon Cheung. Dans le cas des États-Unis, d'un côté, de nombreux efforts politico-sociaux antiracistes de la communauté pan-asiatique ont contribué à la validation de l'identité de cette communauté. Aussi les études ethniques et l'écriture ethnique prennent-elles leur essor. De l'autre, ce qui anime de vifs débats autour de cette écriture, c'est souvent la responsabilité représentative des auteurs, soit, leur sensibilité à un passé raciste communautaire<sup>2</sup>. Dans le cas du Canada anglophone, malgré l'absence du soutien institutionnel (il y a très peu de programmes universitaires des études ethniques), plusieurs associations littéraires

---

<sup>1</sup> Selon Henry et Tator, le racisme démocratique renvoie au maintien des comportements et des croyances racistes dans le contexte d'une société démocratique (Henry et Tator cité par Beauregard, 22).

<sup>2</sup> Cette sensibilité concerne l'exploitation des immigrants asiatiques, l'internement des Japonais pendant la Seconde guerre mondiale ou l'incorporation de la guerre du Viêt-Nam dans l'invention discursive de l'identité américaine. Voir « Chinese American Literature » par King-Kok Cheung, « Japanese American Literature » par Stan Yogi, « Korean American Literature » par Elaine H. Kim et « Vietnamese American Literature » par Monique T. D. Truong dans *An Interethnic Companion to Asian American Literature*, ed. King-Kok Cheung.

asiatiques/pan-asiatiques ont promulgué une certaine identification collective<sup>3</sup>. Au Québec, les écrivains d'origine asiatique sont encore peu nombreux, néanmoins, la question de la responsabilité communautaire est présente. Sans ressentir la force centripète et centrifuge de sa communauté d'origine, Ying Chen n'aurait pas pu écrire *Fin des Lettres chinoises*, lettre adressée à un « ami authentiquement chinois » réel ou imaginé, peu importe, un ami qui incarne cette communauté d'origine qui déplore le départ de Chen de la Chine, signe de l'impuissance assimilatrice de la communauté.

Vivant la tension entre ces deux discours de pouvoir, ces écrivains de l'entre-deux font l'objet d'une double évaluation d'allégeance. Comment négocier un compromis entre la responsabilité communautaire et la liberté artistique ? Cette question ouverte posée par Cheung vaut la peine d'être reprise dans le cadre de notre étude. Si les « textes » en tant que production discursive forment un champ de résistance dans et contre les discours prédominants comme le suggère Foucault (D. Hall 95), comment l'« agentivité » se réalise-t-elle par et dans l'écriture chez ces écrivains ? Nous essayons de répondre à ces questions à travers la représentation de la différence raciale (racialisation, racisme, exclusion et discrimination raciales) où la tension s'avère bien évidente, d'autant plus que le discours du multiculturalisme efface la hiérarchie raciale et que le discours du régionalisme la dénonce. En abordant cette thématique, comme Beaugard, nous en noterons les causes et les effets sociopolitiques, et nous porterons également notre attention à l'aspect intertextuel et psychique. À part la représentation de la différence raciale, nous nous intéressons aussi à une figure particulière présente chez les quatre auteurs, celle de l'enfant métis, produit physique d'hybridité, et qui incarne avec la passion qui s'y implique, selon Simon Harel, « l'attitude salutaire » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 62) pour aborder la question du métissage.

## **2.1 Ying Chen**

Dans son premier roman *La mémoire de l'eau*, le chapitre sur Oncle Jérôme nous présente brièvement la différence raciale vécue par un Français « blanc » en Chine dans le cadre du

---

<sup>3</sup> Nous nous appuyons sur la thèse doctorale de Guy Pierre Beaugard pour avoir un panorama du développement des activités littéraires des Canadiens anglophones d'origine asiatique.

récit sur la grand-mère de la narratrice, Lie Fei, qui vit à travers toutes ses vicissitudes, comme bien d'autres personnages, une étrangeté dans son propre pays. Quant aux *Lettres chinoises*<sup>4</sup>, à travers les lettres échangées entre le nouvel immigrant Yuan et sa fiancée Sassa restée à Shanghai, entre Sassa et son amie Dali, nouvelle immigrante elle aussi, entre Yuan et son père en Chine, ce roman épistolaire retrace la vie des immigrants, où la confrontation entre les Occidentaux et les Asiatiques occupe une place prioritaire. Ceci dit, la tension raciale (au sens restreint, dépendante de caractères physiologiques) se mêle au choc culturel qui constitue le sujet récurrent de cette correspondance entre Montréal et Shanghai.

Mais avant d'entrer en détail dans l'analyse de ces représentations fictionnelles, il serait intéressant de nous attarder sur un autre texte de Chen, où elle raconte une de ses propres expériences amères où elle fait l'objet du racisme. Il s'agit justement de « Fin des *Lettres chinoises* », une lettre adressée à un ami « authentiquement chinois » qui accuse Chen de sa rupture avec la communauté chinoise mais qui la veut en même temps représentante de cette communauté pour la « sauver ». Après avoir contesté le discours nationaliste et l'authenticité ethnique, Chen avoue qu'elle « ne fai[t] pas partie d'une nation quelconque » (QMM 75). C'est dans cette résistance contre la force assimilatrice des communautés (d'origine comme d'adoption) qu'elle dénonce le discours raciste caché dans le multiculturalisme et la reproduction des sujets par « les appareils répressifs d'État ». Chen se souvient d'un voyage où, fière de son nouveau passeport canadien, elle a été arrêtée, questionnée et fouillée aux douanes de Toronto. Une scène assez ironique, selon elle :

Au guichet d'entrée, à ce poste extrêmement visible, les fonctionnaires chargés d'examiner les poches et les sacs étaient uniquement des « gens de couleur ». Et le local de la fouille, la plupart du temps et ironiquement, était aussi destiné aux « gens de couleur ». Je n'ai pas vu une seule personne « sans couleur » qui y soit appelée. [...] Un hasard? Le politiquement à la fois correct et incorrect? Une harmonie et une cohérence parfaite dans la pratique douanière? J'ai tout à coup compris qu'il existe une solide politique bien réfléchie à l'égard des immigrants, appliquée avec une infaillible machine, soutenue par une vaste et vieille croyance (QMM 69-70).

---

<sup>4</sup> Force est de constater qu'il existe deux versions des *Lettres chinoises*, d'abord publiées en 1993 et ensuite rééditées et publiées en 1998 avec une réduction considérable du nombre de lettres et une simplification de l'histoire. Cette révision rigoureuse, cette transformation de l'histoire d'immigration en histoire d'amour, comme Emile Talbot l'a indiqué dans son article « Rewriting *Les lettres chinoises* : The Poetics of Erasure. », a marqué un changement important dans la trajectoire littéraire de Chen et sa résistance à la lecture autoethnographique. Nous y reviendrons dans les pages à venir. Ici nous nous basons sur la version de 1993 où l'immigration constitue encore le thème central de l'œuvre avant l'intervention des discours de pouvoir.

Cette « solide politique » à l'égard des immigrants « de couleur » s'avère bien paradoxale : d'une part, on a besoin des visages de couleur, de la différence raciale dans le mécanisme gouvernemental pour renforcer l'image multiculturelle du Canada ; d'autre part, on redoute en général ces « gens de couleur » dont la différence visible dénote leur allégeance douteuse. Chen décrit ensuite sa panique devant cet incident, une panique accompagnée d'un complexe d'infériorité partagé par toutes les « races de couleur » :

De la pitié et du secours !ai-je hurlé en silence. Je ne suis qu'une femme ordinaire, très ordinaire. Si je n'ai pas du sang comme il faut, je suis encore tout à fait convertible, assimilable ! Je pourrais faire opérer mes yeux bridés, rehausser mon nez, teindre mes cheveux et ma peau, comme beaucoup l'ont déjà fait. Maintenant je souhaite me diminuer, m'anéantir, disparaître. (QMM 70)

Le complexe d'infériorité envers sa propre image et le rejet de sa différence visible, nous les retrouverons chez Sassa dans *Les lettres chinoises*. Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, affirme que le discours raciste du colonialisme apprend aux Noirs à se haïr et se considérer comme inférieurs aux Blancs. Chen, par son propre témoignage, montre que le même discours comme outil idéologique peut très bien affecter la mentalité de ceux qui n'ont pas physiquement vécu le colonialisme, d'où la puissance de ce discours dans « la transformation du système des valeurs<sup>5</sup> » (Chow, *Writing Diaspora* 9). Victime du discours raciste, Chen montre sa tentative d'y résister : elle souhaite trouver sur le visage du policier « des traces de stupidité ou de monstruosité, pour qu'elle puisse le dédaigner » (QMM 72). Par contre elle remarque « qu'il est presque beau » (QMM 71), en plus, elle voit la stupidité et la monstruosité sur son propre visage devant un miroir. On dirait une résistance échouée, écrasée par le système politique irréprochable. Pourtant, l'adverbe « presque », en révélant le doute et l'incertitude du commentaire, met en question le bien-fondé du mécanisme : c'est une presque beauté, une beauté non assurée, incomplète... comme la politique canadienne envers les minorités visibles.

### 2.1.1 La mémoire de l'eau : au sujet de la « sinité »

*La mémoire de l'eau* présente, à travers la voix d'une jeune narratrice, la vie de sa grand-mère, Lie-Fei dont les tribulations reflètent celles de la Chine depuis la chute de la dernière

---

<sup>5</sup> Les traductions de l'anglais vers le français sont les nôtres, sauf celles dont l'origine est indiquée.

dynastie jusqu'aux années de la Réforme et de l'Ouverture. Dans ce récit d'une vie marquée par une étrangeté vécue dans son propre pays et un exil intérieur, le lecteur est invité à faire la connaissance d'une variété de personnages qui se sentent plus ou moins « déplacés » dans leur milieu : Lie-Fei elle-même dont les pieds moyens la condamnent à une situation de l'entre-deux (entre la tradition et le progressisme), le père de Lie-Fei qui essaie de trouver le juste milieu entre la monarchie et la révolution républicaine, la tante Qing-Yi sacrifiée au mariage avec un homme mort au profit des apparences familiales, Ping la jeune rebelle qui lutte contre le conformisme de la majorité jusqu'à sa mort, ainsi que la jeune narratrice qui part pour l'Amérique du Nord à la quête du « sentiment de soulagement ». Dans ce récit « bien chinois », le chapitre sur l'oncle Jérôme, un Occidental « mal placé » nous mène à la réflexion sur la différence et la notion problématique de l'authenticité raciale.

La narratrice présente Oncle Jérôme au tout début comme un défi à l'ordre hiérarchique « chinois » (nous nous excusons pour cet essentialisme irrésistible) basé sur l'âge et sur la génération, en précisant que « [t]ous les membres de [sa] famille appelaient Jérôme 'oncle' » (ME 67) et qu'il est l'« ami » de son arrière-grand-père, de sa grand-mère, de son père et d'elle-même. Cependant, cette impression « bien occidentale » qu'a un lecteur avec un peu de connaissance de la culture chinoise cède rapidement place au fait qu'il s'agit d'un « Occidental sinisé » : déçu du monde occidental moderne, il se spécialise dans l'histoire de l'ancienne Chine, si bien qu'il risque de transformer son cours de français à Lie-Fei en cours d'histoire chinoise; il justifie l'ordre oppressant traditionnel chinois et se contente de véhiculer la culture « occidentale » par « la sanglante Révolution française et l'absurde Première Guerre mondiale, et un seul roman : *Les lettres persanes* » (ME 72). En plus, il avoue qu' « [il] ne joue pas au Chinois, [il] en [est] un » (ME 70). Mais comme Chen l'indique avec lucidité au sujet de sa propre expérience : « Un Oriental 'occidentalisé' n'a plus de charme, n'a aucune valeur » (QMM 57), Oncle Jérôme n'est qu'un exemple inversé du cas de Chen. En effet, Lie-Fei, après avoir été impressionnée par sa sinité, se sent déçue et éloignée de lui. Dans cette transition, la différence raciale est perçue différemment selon le besoin du sujet de l'autre : « le long poil de ses mains » en tant que signe de l'étrangeté effraie au début Lie-Fei et ses cousins, mais devient le bonheur pour Lie-Fei qui « l'aurai[t] préféré moins chinois » (ME 72). Sa robe chinoise et sa longue natte blonde, produits

d'hybridité « drôles » selon la narratrice, rendent Jérôme « ridicule » aux yeux de Lie-Fei. De cette exclusion, Chen en donne ailleurs une explication directe et simple : « L'Occident, tout comme l'Orient, peut à la limite tolérer l'Autre, mais n'a pas besoin des transfigurés » (QMM 57). Cette limite de la tolérance envers les « étrangers » (dont la notion suscite une discussion intéressante entre Jérôme et Lie-Fei, discussion sur laquelle nous reviendrons en détail dans le troisième chapitre.) pourrait s'expliquer par, pour emprunter les termes de Daniel Sibony, « le besoin d'une sécurité maximale concernant l'*autre* » (40) visant à fixer une fois pour toutes l'autre au gré du soi. Mais selon Sibony, l'identité est constamment en devenir : le soi pourrait à tout moment devenir un « autre ». Pour éviter ce clivage entre la sécurité et l'insécurité, Sibony propose « une idée de l'*entre-deux* », notion fondamentale qui souligne la mobilité de l'espace entre les deux pôlarités de la conception binariste de la différence. Cet espace dynamique de l'entre-deux tolère que « l'autre revienne au même et que le même puisse devenir autre » (40-41). Le double mouvement du rapport avec l'autre mine la notion de l'authenticité : puisque l'identité est constamment en évolution et que le rapport à l'origine est constamment en mouvement, il n'y a pas d'authenticité identitaire. Comme Lie-Fei se demande quant au souhait de Jérôme de devenir un vrai Chinois : « Mais existe-t-il un vrai Chinois » (ME 73) ? On pourrait reprendre cette question en remplaçant « Chinois » par « Québécois », « Canadien », « Nord-américain »...

### 2.1.2 Les lettres chinoises : racisme en tant que malaise psychique

Chen continue sa réflexion sur la différence et l'authenticité dans *Les lettres chinoises* : par rapport à la figure d'Oncle Jérôme, Yuan constitue une image inversée : un Oriental en Occident. Comme tout immigrant, il est sensible à la différence mais aborde avec réserve la différence raciale (symptôme de la minorité exemplaire?). Au début de son arrivée au Canada, il est très conscient de sa « visibilité » où la différence raciale n'est en jeu qu'implicitement: il explique la « bonne chance » qu'il reçoit à l'aéroport de Montréal par la différence dans sa « coiffure », son « manteau », son « air timide et indécis » et son « accent » (LC 1993, 11-2) mais point par sa « couleur »; marchant dans la rue de Montréal, il se sent « visible aux yeux des autres » et trouve les autres « visibles à leur tour » (LC 1993, 15). Mais comme tout immigrant « exemplaire », il ne trouve dans cette « visibilité » rien qui l'effraie : il lui faut simplement « rejoindre [les autres], faire comme eux, [se] fondre parmi eux » (LC 1993, 15).

Par contre, Sassa, la fiancée laissée à Shanghai, avoue sa peur de cette visibilité causée par l'exil. Pour elle, qui « n'[a] pas peur de [s']effacer aux yeux des autres ou des [s]iens », « [c]'est affreux de vivre sous les regards quand on a déjà perdu toute fierté pour sa propre image et pour son pays. » (LC 1993, 52) Quant à l'ambition de Yuan de « se fondre parmi les autres », elle indique la barrière insurmontable qu'est la différence, d'abord et avant tout « visible » où le complexe d'infériorité dû au discours raciste et nationaliste est bien présent. Sassa explique l'influence de ce discours sur la mentalité de sa communauté d'origine en révélant les préjugés des Chinois contre les Blancs :

Un Blanc qui marchande est très mal vu et risque d'être considéré comme avare ou pauvre. Un Chinois peut très bien être avare ou pauvre. [...] Mais un Blanc [...] qui a eu la chance de vivre dans un monde plus libre ne peut pas nous ressembler. (LC 1993, 60-61)

En collant l'étiquette du « riche et généreux » sur toute la race des Blancs, on lui attribue la position supérieure et on l'exclut du cercle familial, qui à son tour est perçu comme « pauvre et avare » dans ce binarisme. Cependant, cette contestation du « racisme » se développe de façon « autocritique » : c'est contre la mentalité de sa communauté d'origine que Sassa la lance, ce qui lui évite le danger du discours antiraciste invoqué par Sibony, soit « la défense de soi, de son identité, supposés purs de tout 'racisme' » (117). En fait, tout discours centré sur une authenticité identitaire fixée, qu'il soit raciste ou antiraciste, fait l'objet de contestation chez Ying Chen comme nous l'avons constaté à travers la figure d'Oncle Jérôme dans *La mémoire de l'eau*. Le racisme sous sa plume illustre plutôt un état psychique qu'un discours sociopolitique (capitalisme, impérialisme ou néo-colonialisme) : il s'agit d'une « haine identitaire », pour emprunter les termes de Daniel Sibony, une haine qui résulte d'« un manque d'appui d'exister ». Ceux qui la nourrissent « se mettent à haïr celui dont ils pensent qu'il a cet appui, qu'il le leur a peut-être pris, ou volé » (Sibony 8). La discussion entre Yuan et son père sur le racisme fait preuve de cette omniprésence de l'exclusion sociale due à cette carence identitaire.

Le père de Yuan raconte la vie d'un jeune Chinois qui souffre de sa différence au Japon: une différence supposée moins visible car « un Chinois n'est pas plus 'jaune' qu'un Japonais, ni plus petit », mais quand même « raciale » car un certain Japonais (qui ne doit pas être le seul)

prétend que « les Japonais sont très différents des autres Asiatiques de l'est, de telle sorte qu'ils appartiennent à une tout autre race » (LC 1993, 95). Cette histoire rend le père de Yuan inquiet du sort de son fils, qui selon lui, vit « parmi les gens d'une race complètement différente, depuis longtemps considérée, ouvertement ou secrètement, comme supérieure » (LC 1993, 96). Quant à Yuan, il conteste également l'homogénéisation des Asiatiques en excluant les Japonais, tendance générale de son entourage occidental<sup>6</sup>. Ceci dit, il associe la discrimination à une faiblesse humaine commune :

Ce serait trop naïf d'espérer trouver, là où il y des hommes, une terre exempte des virus que sont les préjugés. Comment songer que le malheur d'être l'objet de discrimination ne soit pas un peu partagé par tous dans le monde entier? [...]

On a toujours besoin de quelqu'un à dédaigner. Ainsi, quand il n'y a pas assez d'étrangers, on en crée quelques-uns. [...] On est toujours un peu méprisé et méprisant à la fois. (LC 1993, 97)

En donnant comme exemple la discrimination de différents degrés (allant de celle où la différence ethnique et raciale est en jeu à celle où nous ne trouvons que la différence d'origine géographique), Yuan associe le racisme et la discrimination sociale à une sorte d'inconscient partagé. C'est justement ce que note Sibony dans *Le « racisme », une haine identitaire* :

Si le « racisme » est un point critique du rapport à l'Autre, et si cet Autre n'apparaît plus, il faut bien que les esprits faibles l'inventent pour le haïr, et le haïssent pour être sûrs qu'il existe. Leur « racisme » les empêche d'être fous. (114)

Afin de se protéger de cette faiblesse humaine, Yuan trouve nécessaire d'avoir recours à la loi « comme on le fait en Amérique du Nord » (LC 1993, 98). C'est justement l'application de la loi, (dans ce cas celle qui préconise les droits à l'égalité qui se trouve dans la Charte canadienne des droits et libertés ainsi que dans la Constitution de la République populaire de Chine), application rigoureuse en Amérique du Nord mais relâchée en Chine, qui le pousse à rassurer son père qu'il n'est ni « plus solitaire » ni « moins heureux à Montréal qu'à Shanghai » (LC 1993, 98).

---

<sup>6</sup> En effet, il mentionne sa surprise quand la patronne d'une boutique qu'il fréquente lui demande de préciser son origine en distinguant les Vietnamiens des Chinois. Par ailleurs, il s'ennuie de corriger les autres, qui « ont tendance à mettre tous les Asiatiques dans le même sac, en excluant les Japonais » (LC 1993, 77).

Tout compte fait, Ying Chen n'évite jamais de dénoncer le discours raciste d'aujourd'hui comme de l'époque coloniale. Les politiques racistes, bien qu'elles ne constituent pas une préoccupation principale dans son écriture, sont abordées et critiquées plutôt comme un malaise psychique partagé par toute l'humanité que comme trauma réservé à une seule communauté victimisée.

## **2.2 Aki Shimazaki**

La révélation de la discrimination au sein de la communauté asiatique, notamment en ce qui concerne le contraste entre le Japon et les autres pays asiatiques que l'on retrouvera plus tard chez Ook Chung et Kim Thúy, fait l'objet de l'exploration littéraire d'Aki Shimazaki à travers *Tsubame*, troisième volet de sa première pentalogie. En fait, la problématique de race ne constitue pas l'élément majeur de l'identitaire chez Aki Shimazaki, qui fait de son pays d'origine la toile de fond de ses récits et qui met l'accent sur l'aspect filial de l'identitaire. En effet, dans sa première pentalogie intitulée « Le poids des secrets », chacun des cinq récits a pour narrateur un personnage différent qui raconte sous un angle différent l'histoire autour d'une même héroïne, Yonhi Kim, alias Mariko Kanazawa. Chaque narrateur, en révélant un secret dissimulé de sa famille, retrouve « un chaînon manquant » à sa filiation et rajoute une pièce à son puzzle identitaire : qu'il s'agisse de la découverte du parricide dans *Tsubaki*, de celle de l'identité du premier amour dans *Hamaguri*, de celle des parents véritables dans *Tsubame* et *Wasurenagusa* ou de celle du meurtre non accompli dans *Hotaru*, c'est la filiation qui constitue le noyau de la quête identitaire.

Ceci dit, la différence raciale n'y est point absente mais est abordée avec nuance : d'une part, la tension entre les Blancs et les Asiatiques est effleurée dans les discussions sur le bombardement atomique de Nagasaki et de Hiroshima dans *Tsubaki* ; d'autre part, la différence raciale « non-visible » au sein des Asiatiques s'introduit au cœur de la quête identitaire de Mariko-Yonhi, personnage central de la pentalogie et narratrice de *Tsubame*.

### 2.2.1 Tsubaki : la vérité de la cruauté raciste

Ce n'est pas par hasard qu'une discussion sur le bombardement atomique entre Yukiko, survivante de la bombe de Nagasaki et son petit fils constitue un prélude à la lettre posthume de Yukiko dans laquelle elle avoue le parricide qu'elle a commis bien que tout le reste de la famille ait pris la bombe pour la cause de la mort de son père. Cette discussion « curieusement impersonnelle, largement didactique » (Lamarre 170) met l'accent sur la vérité au lieu de la justice en révélant la cruauté des deux camps de la guerre : Yukiko, en expliquant la motivation des Américains de bombarder le Japon au lieu de l'Allemagne, dénonce le discours raciste qui va de pair avec l'impérialisme américain : « Pour les Américains, tous les Japonais, civils ou militaires, étaient leurs ennemis, car ils n'étaient pas *hakujin* (Blancs) ». En même temps, elle critique aussi la violence inhumaine de certains militaires japonais dans leurs colonies des pays asiatiques en citant l'exemple du massacre de Nankin. (TK 20) Le jugement suspendu, cette discussion nous offre une attitude incertaine vis-à-vis de l'Histoire. Et la problématique de race, comme tout le contexte socio-historique de la Seconde guerre mondiale, ne sert que de toile de fond pour le récit personnel qui suit cette discussion et qui occupe la partie principale du roman. La coïncidence et l'enchevêtrement entre les événements historiques et la tragédie individuelle permet d'approfondir les réflexions sur l'Histoire, comme l'a fait Namiko, fille de Yukiko après avoir lu l'aveu de Yukiko : pour les cruautés qui ont eu lieu, qu'il s'agisse du racisme, de l'impérialisme, de la guerre, du massacre, de la bombe atomique, ou du parricide, il faut essayer d'en connaître « les motivations » au lieu de se demander sur leur « nécessité » (TK 118).

Aki Shimazaki, en liant le contexte social au récit personnel, met en œuvre l'incertitude envers la vérité et la compréhension envers le passé traumatisant tant individuel que collectif (un passé raciste pour le Japon de l'après-guerre). Ce procédé narratif qui remet en question la Vérité unifiée de l'Histoire, nous le retrouverons également dans *Tsubame*, qui interroge de plus près le problème du racisme, mais cette fois-ci du racisme au sein des communautés asiatiques.

### 2.2.2 *Tsubame* : la différence raciale invisible

Le premier volet de la pentalogie *Tsubaki* met en scène Yukiko qui raconte le parricide qu'elle a commis après avoir découvert la liaison entre son père et leur voisine, Mme Takahashi, alias Mariko. Et le deuxième volet *Hamaguri* consiste en les souvenirs de Yukio, fils naturel de Mariko. À ces deux récits offrant deux angles différents pour envisager Mariko, s'ajoute *Tsubame* où Mariko prend la parole pour raconter son parcours identitaire en révélant un aspect inconnu d'elle-même : cachant son origine coréenne au Japon, elle feint d'être japonaise et découvre l'identité de son père biologique, qui n'est autre que le prêtre européen qui s'occupe d'elle après la disparition de sa mère dans le tremblement de terre de Kanto. Aki Shimazaki dénonce le racisme, cette « haine identitaire » au sein des Asiatiques et dans ce cas particulier l'exclusion des Coréens au Japon. À travers cet exemple particulier, nous faisons face à une Asie diversifiée et hétérogène dont les communautés sont hiérarchisées par le discours du colonialisme et du néo-colonialisme.

Il est à noter que le récit de Mariko se divise en deux parties : la première porte sur l'enfance de la jeune Mariko-Yonhi et de ses souvenirs du tremblement de terre de Kanto en 1923, tandis que la deuxième raconte sa vie au début des années 80, ses réflexions et ses découvertes identitaires lors de l'exhumation des corps des Coréens victimes du massacre de 1923 au moment du séisme. Notons que l'occupation de la Corée par le Japon commence en 1905 et ne prend fin qu'avec la capitulation du Japon en 1945; alors la première partie du récit a comme contexte la colonisation de la Corée par le Japon et la deuxième partie l'indépendance de la Corée réalisée depuis plus de vingt ans. Cependant, selon le récit, les Coréens résidant au Japon sont victimes du même racisme après la fin de la colonisation qu'à l'époque coloniale.

Pendant le tremblement de terre, Mariko-Yonhi et sa mère ont vécu la crise raciste, qui par la description complémentaire dans la deuxième partie du récit, s'avère un massacre visant les Coréens incité par les rumeurs que répand le gouvernement. Profitant du chaos causé par le séisme, les faux bruits du gouvernement veulent que les Coréens soient les bouc-émissaires en les accusant d'empoisonner l'eau, de mettre le feu, de voler à main armée, de violer les femmes, etc. « Les gens ordinaires ont pris part volontairement au massacre » en les croyant.

Ce phénomène de l'intolérance collective envers l'Autre illustre bien « l'appui fort et confortable » que donne la haine collective selon les termes de Sibony (8). Puisque le collectif est soudé par « la peur d'être comme les exclus » (113), la pression de cette peur pousse les membres à agir collectivement, et à exercer le conformisme intolérant dans ce cas, afin de se sentir « intégrés ».

Cependant, l'ironie réside dans le fait que le racisme d'ici n'a pas de support « corporel » ou « anatomique » à lier à la signification sociale afin de réaliser l'exclusion d'une collectivité<sup>7</sup>, car les Coréens ne présentent pas de grande différence visible par rapport aux Japonais. Ou peut-être l'intolérance entre les groupes proches l'un de l'autre pourrait être même plus intense comme le suggère Sibony. Malgré tout, l'absence de la différence physique ne diminue point le racisme et il existe d'autres indices de différence à surveiller : la langue, l'accent et le nom par exemple. C'est pourquoi la mère de Yonhi lui donne un nom japonais « Mariko » et lui demande de ne jamais prononcer son nom coréen et de garder le silence pour sa sécurité.

Si le racisme ne se présente plus sous forme de génocide au Japon des années 80, il se pratique de façon plus dissimulée mais non moins cruelle : Mariko-Yohni ne parle jamais à personne de sa famille d'origine coréenne de peur que « [sa] vie en soit perturbée », car « [l]a défaite du Japon et l'indépendance de la Corée n'ont rien changé à l'attitude de Japonais contre les Coréens au Japon » (TM 61). La situation de la famille de Mme Kim et celle de Yumiko, une amie de la petite fille de Mariko-Yohni, montrent le même conformisme raciste dans la société japonaise contemporaine. Par manque de marqueur biologique, les marqueurs social et institutionnel (la langue, le nom, le koseki<sup>8</sup>, la nationalité) y jouent un rôle prédominant. Les enfants de Mme Kim, immigrants de deuxième génération gardant leurs noms coréens, font l'objet de brimades à l'école et souffrent de l'inégalité au marché de travail. Yumiko, immigrante de troisième génération portant un nom japonais, est traitée de

---

<sup>7</sup> Si nous nous basons sur la définition du racisme selon David Theo Goldberg, qui le considère comme tentative d'exclure un peuple selon les catégories racialisées (Goldberg cité par Beauregard, 15-6). La racialisation consiste en un processus représentatif où la signification sociale est liée à certaines caractéristiques biologiques, d'où le groupe des gens ayant ces caractéristiques est considéré comme une collectivité mise à part (Goldberg cité par Beauregard, 15).

<sup>8</sup> Livret de famille au Japon.

« zaïnichi » (« résidents étrangers au Japon » en japonais) par un camarade de sa classe parce qu'elle n'a pas la nationalité japonaise. Selon le mari de Mme Kim, même l'obtention de la nationalité japonaise ne garantira pas l'intégration totale et de plus, elle aboutira à un état de « non-appartenance ». C'est pourquoi il suggère à ses enfants de s'établir « à l'étranger », et l'Amérique du Nord s'avère leur destination, ce qui correspond au choix de Yuan chez Ying Chen, qui se croit non moins malheureux à Montréal qu'à Shanghai, grâce à la loi établie contre la discrimination en Amérique du Nord.

Comme Lucie Lequin l'a constaté, Shimazaki, tout en attaquant l'absurdité du conformisme dans cette « haine identitaire », met en scène des êtres « en dehors de la normalité » qui « voient en l'autre une part d'eux-mêmes » (« Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité » 41). Il s'agit de la dame japonaise qui a protégé Mariko-Yohni et sa mère pendant la crise raciste de 1923, du policier qui a sauvé la famille de Mme Kim du même danger et des gens qui se sentent honteux par rapport aux cruautés racistes. Ils constituent la force subversive de la mentalité conformiste qui prédomine dans la société japonaise. Leur qualité non-conformiste, comme Ivan Morris a conclu au sujet du héros type révérend au Japon, est d'autant plus admirée qu'elle y est rare (Morris cité par Smith, 96). Shimazaki prend du recul par rapport à son pays d'origine grâce à l'immigration pour évaluer la société japonaise où le conformisme est perçu comme « une vertu publique » sans oublier de montrer l'existence du non-conformisme, qui est une vertu plus grande selon elle.

### **2.3 Ook Chung**

À l'interrogation du discours raciste par Shimazaki, répond le témoignage d'un immigrant d'origine coréenne né au Japon, narrateur de *Kimchi*, roman semi-autobiographique d'Ook Chung. O. Kim, narrateur et protagoniste du roman, ressemble à l'auteur par sa carrière littéraire et sa nature de « canadien-francophone-né-au-Japon-de-parents-coréens ». Son récit réunit des anecdotes et des souvenirs de sa recherche des origines. Le récit sur la jeunesse vécue par la mère d'O. Kim, Coréenne-Japonaise de deuxième génération continue la contestation du racisme du Japon d'après-guerre par Shimazaki. Et les souvenirs de sa propre

enfance au Québec mettent en lumière une continuation de l'exclusion raciste qui cible O. Kim à cause de son origine asiatique.

En racontant son lien inséparable avec le met national coréen, le kimchi, le narrateur se rappelle de l'exclusion raciste vécue par sa mère, Coréenne-Japonaise de deuxième génération qui, malgré son nom japonisé « Mitsouyo » et sa langue naturalisée, constate qu'aux yeux des autres, « au fond elle porterait toujours sur elle ce parfum de kimchi comme une étoile jaune » (K 68). Curieusement, contrairement au sort de Mariko-Yonhi et sa mère, cette marque honteuse s'avère moins pénible durant les années de guerre pour la jeune Mitsouyo, car la pauvreté et la faim font que tout le monde se ressemble, si bien que « des mots comme 'Coréens', 'Japonais', 'Chinois', n'avaient plus tellement de sens » (K 69). Ceci correspond en quelque sorte au mariage posthume réalisé entre un Coréen et une Japonaise, tous les deux ayant souffert de l'exclusion sociale de leur vivant dans le premier conte de *Nouvelles orientales et désorientées*; ceci correspond également au quartier pauvre et international qu'habite Mme Kim dans *Tsubame* d'Aki Shimazaki, où « tout le monde se connaît, comme dans une famille » (TM 87). Cette correspondance est expliquée par Gilles Dupuis comme un « triste constat » : « la convivialité est rendue possible, semble-t-il, quand les conditions de vie se sont suffisamment détériorées pour toute la communauté » (Dupuis 112). Mais n'est-ce pas une forme du vrai métissage selon Fred Ho, pour qui « la vraie créolisation, le métissage libre et spontané, la synthèse et l'inter-fertilisation culturelles ont lieu en bas de la société, entre les divers peuples opprimés<sup>9</sup> » (117)?

Cependant, pour Mitsouyo, les années d'après-guerre et le « miracle économique japonais » ne font que confirmer la persistance de son odeur de kimchi, symbole de son origine qui affiche sa différence « invisible » : comme tous les Coréens-Japonais, elle n'a pas « accès aux emplois normaux ni à une éducation élevée », même après sa brillante réussite à l'examen d'admission, son origine coréenne la prive de l'obtention du poste.

---

<sup>9</sup> La traduction est réalisée par nous. Le texte original se lit: « True kreolization, the free and voluntary intermingling, cultural synthesis and cross-fertilization, occurs at the bottom of society, among the varying oppressed people. » (Ho 117)

Pour le fils, O. Kim, c'est son physique asiatique, sa différence visible qui le condamne à l'exclusion parmi ses camarades de classe au Québec. Il s'agit d'une répétition de l'injustice subie par la mère, causée par la même situation minoritaire. Loin de l'optimisme envers l'Amérique du Nord dont font preuve la famille Kim dans *Tsubame*<sup>10</sup> et Yuan dans *Les lettres chinoises*, O. Kim dénonce la cruauté du monde des adolescents, hors de la portée de la loi, prisée par Yuan. Sans cesse ridiculisé par ses camarades de classe à cause de son nom étranger, de l'épicanthus de ses yeux, et somme toute de sa visibilité asiatique, Kim intériorise le rejet de sa propre différence raciale, se considère lui-même comme étranger et se décrit comme « un noyé à la dérive, un noyé ne se sachant pas noyé » (K 20). Ce trauma d'adolescence lui pèse si lourdement qu'il explique le pneumothorax dont il souffre en tant qu'adulte par l'existence d'« un fœtus gelé en lui, enroulé tel un serpent autour de son poumon gauche », « fœtus de l'écolier qu' [il] avai[t] été, à l'époque où [il] subissai[t] les brimades de [s]es condisciples, à l'époque où quelque chose était mort en [lui] » (K 117). Comme Ching Selao l'a indiqué, le rejet d'O. Kim de sa propre différence raciale va de pair avec l'intériorisation de ses traits raciaux comme « des traces d'infirmité', de 'déformation' » (« Écriture butô » 63). Son imaginaire ainsi « colonisé » par l'image des « blancs » évite toute attirance des traits asiatiques, « comme si entre [eux] existe un tabou incestueux » (K 20). Il a fallu bien des détours avant qu'il « décolonise » son imaginaire et se réconcilie avec sa différence physique : en fait, c'est une attirance soudaine pour « une certaine couleur foncée dans les cheveux des femmes » qui le pousse au Mexique où il éprouve « une sensation grisante de [s]e fondre dans un entourage de têtes noires » (K 21). Ainsi se déclenche chez lui une forte attirance pour la beauté physique asiatique : il se sent poussé vers le quartier chinois de toutes les villes qu'il visite, et se met en émoi à la simple vue d'un visage asiatique dans la foule. Quand il arrive finalement, pour la première fois, dans son pays ancestral, la Corée, il s'émerveille face à la beauté de tous les visages « inconnus mais ressemblants » des habitants de cette terre fraternelle.

Cette réconciliation tardive avec la différence raciale, ou cette quête d'« imprint » à rebours ne veut pas dire la guérison totale de sa blessure identitaire. Portant sa différence comme une « difformité », O. Kim ressent toujours beaucoup d'affinité envers la beauté « difforme » et

---

<sup>10</sup> Les deux enfants finissent par travailler en Nord Amérique pour se débarrasser de l'injustice raciste.

« négative » ainsi que les êtres de la marge : la littérature japonaise de Burai-ha (soit les Décadents), la danse Butô (danse de l'obscurité), la jeune Hiroé marquée pas son charme « déséquilibré », Amy, enfant eurasienne et sa mère divorcée. Le racisme qu'il a subi le rapproche de tous ceux qui souffrent de l'exclusion et de la marginalisation sociale. Nous y trouvons un parallèle à l'auteur lui-même : Ook Chung, ayant eu une adolescence similaire à celle d'O. Kim, à travers ses créations littéraires, prête la voix et dédie son œuvre aux inférieurs, aux fous, aux enfants, aux vieillards, aux défavorisés, aux névrosés, aux malades et à ceux qui sont marginalisés et réduits au silence.

## **2.4 Kim Thúy**

De *Ru*, récit sous forme autobiographique, à *À toi*, correspondances entre Kim Thúy et Pascal Janovjak<sup>11</sup>, deux écrivains « migrants », et finalement à *Mãn*, récit d'une immigrante vietnamienne restauratrice vivant à Montréal, Kim Thúy puise son inspiration dans son expérience en tant que réfugiée vietnamienne au Québec<sup>12</sup>. Un ton optimiste et léger, à la manière des contes de fée, reste constant dans tous ses écrits, même quand elle décrit les malheurs, les injustices et les souffrances tels que les cruautés de la guerre civile, la violence communiste et les dangers de la fuite en mer. Kim Thúy explique cette tendance à poéticiser la mise à l'épreuve humaine comme suit : « Je voulais montrer le côté clair de mon parcours et non le côté obscur. Dégager le clair est plus délicat » (Cauwe 46). Ainsi, la problématique de la race est-elle abordée avec la même légèreté et la même délicatesse.

Dans *Ru*, la jeune narratrice, à son arrivée au Canada, raconte sa première constatation de la différence visible entre le Soi et l'Autre, entre elle (Vietnamienne) et sa première professeure

---

<sup>11</sup> Pascal Janovjak est un écrivain né en Suisse d'une mère française et d'un père slovaque. Il vit à Ramallah, en Cisjordanie. Kim Thúy et lui se sont rencontrés lors du prix Prince Pierre de Monaco en 2009. Leur « coup de foudre littéraire » donne naissance à ce recueil de courriels échangés portant sur l'identité, la migration, le métissage culturel et la beauté du quotidien.

<sup>12</sup> L'article de Susan Schwartz offre un aperçu de ce qu'a vécu la famille de Thúy qui a dû fuir le régime communiste vietnamien en 1978 et rester dans un camp surpeuplé des réfugiés en Malaisie pour finalement s'installer au Québec et commencer leur vie à partir de zéro (Schwartz D1). Nous trouvons des échos du périple dans le récit de la narratrice de *Ru*. Mais comme Thúy l'indique, au lieu de se limiter à sa propre histoire, elle « fai[t] vivre au personnage central des événements qu'[elle n'a] pas vécus, mais [qui] sont arrivés à d'autres » pour rendre le tout plus « intéressant » (Riopel 11).

canadienne, une différence que nous ne pouvons pas qualifier nettement de « raciale », et qui la pousse à désirer devenir « l'Autre ». Ce n'est ni l'envie de se fondre parmi les autres que ressent Yuan, ni du rejet de sa « difformité » asiatique chez O. Kim, mais d'une envie bien innocente d'acquérir une « attitude corporelle » étrangère à sa collectivité d'origine :

Nous étions hypnotisés par le balancement lent et rassurant de ses hanches rondes et de ses fesses bombées, pleines. [...] elle m'a donné mon premier désir d'immigrante, celui de pouvoir faire bouger le gras des fesses, comme elle. Aucun Vietnamien de notre groupe ne possédait cette opulence, cette générosité, cette nonchalance dans ses courbes. Nous étions tous angulaires, osseux, durs. (19)

Cette différence d'attitude corporelle, à l'intersection des différences raciale et économique s'avère quelquefois plus forte que d'autres facteurs en délimitant l'origine. En effet, quand la narratrice, déjà adulte, revient à son pays natal, les gens de Hanoi ne peuvent plus reconnaître son origine vietnamienne malgré sa maîtrise de la langue vietnamienne : un serveur lui dit qu'elle est « trop grosse pour être une Vietnamiennne » et une vendeuse la prend pour une Japonaise dont « [le] vietnamien progress[e] rapidement ». Nguyen An Tinh comprend plus tard que ce « décalage d'identité<sup>13</sup> » n'a rien à voir avec son accent ni avec ses 45 kilos. Mais c'est son « rêve américain » qui « a donné de l'assurance à [s]a voix, de la détermination à [s]es gestes, de la précision à [s]es désirs, de la vitesse à [s]a démarche et de la force à [s]on regard » (86), somme toute, qui l'éloigne de l'« attitude corporelle » typique des Vietnamiennes caractérisées par « leur fragilité, leur incertitude, leurs peurs » (87). Kim Thúy a décrit avec subtilité la malléabilité de la différence visible dans une situation racialisée/ethnalisée et l'évolution identitaire qui échappe au discours essentialiste visant la fixation de l'Autre dans l'image faussée. En même temps, elle mentionne, d'une même plume légère, l'existence du racisme au Québec en faisant constater par la narratrice sa situation minoritaire :

À la même époque, mon patron a découpé dans un journal montréalais un article qui réitérait que la « nation québécoise » était caucasienne, que mes yeux bridés me classaient automatiquement dans une catégorie à part même si le Québec m'avait bercée pendant trente ans. (88)

---

<sup>13</sup> Fred Dervin, dans son article « Le fardeau des identités dans *Tsubame* d'Aki Shimazaki » a bien analysé le décalage/déplacement d'identité chez plusieurs personnages dans *Tsubame*, lesquels « se voient imposer directement ou pas des signes identitaires par l'Autre ».

Elle questionne également ce discours raciste en révélant sa portée dans « le sens commun » où semble naturelle la collaboration entre la domination des nantis, la domination des blancs et la domination du sexe masculin : elle se rappelle que pendant sa mission professionnelle au Viêt-Nam, on la prend souvent pour l'escorte de son patron ou de son mari, tous les deux de la race des « blancs ». (Il y a bien des moments où son « attitude corporelle » transformée par « le rêve américain » semble moins évidente!) La narratrice réunit cinq morceaux de souvenirs de suite (127-132) consacrés au sujet de l'oppression très présente en Asie où les éléments de classe, de sexe et de race s'entremêlent : la maîtresse mensuelle d'un Américain, l'achat de l'amour à l'unité par les « étrangers » en Asie, le jeu cruel où six hommes (non blancs) frappent leurs escortes nues avec des dollars américains. En dénonçant la hiérarchie économique, raciale et sexuelle très présente dans le « sens commun » des sujets autrefois colonisés, Thúy met en lumière l'impact du discours colonial jusqu'au présent. Ce type d'accompagnement asymétrique est décrit avec une empathie pour les deux parties : les maîtresses payantes risquent de croire à « un grand amour » envers leur « employeurs » à force de les fréquenter ; et leurs employeurs en ont besoin pour maintenir l'illusion d'être jeunes, « de ne pas avoir raté leur vie ou, à tout le moins, la force et le désir de la recommencer » (129). Tout en critiquant le malaise des pays développés, la narratrice reste impartiale mais empathique. Elle garde la même attitude face à sa situation de l'entre-deux, entre sa communauté d'origine dont elle n'est plus un exemple « typique » et sa communauté d'adoption qui lui affiche un discours nationaliste : « Alors, qui aimer? Personne ou chacun? J'ai choisi de les aimer tous, sans appartenir à aucun » (88). L'amour l'emporte sur toutes les différences, comme la passion qui produit l'enfant métis, qui devient la protagoniste de son roman *Mãn* et qui est aussi figure préférée de Simon Harel pour décrire le métissage.

## **2.5 L'enfant métis**

Ce n'est pas par hasard que les quatre écrivains ont choisi de dépeindre un (ou plus d'un) enfant métis dans leurs œuvres : la tante Louise dans *Les lettres chinoises*, Mariko-Yonhi dans la pentalogie d'Aki Shimazaki, Amy dans *Kimchi*, les enfants des GI dans *Ru* ainsi que la narratrice de *Mãn*. L'enfant métis est avant tout la figure essentielle du métissage racial. En plus, il est question d'une figure qui, selon Simon Harel, nous rappelle l'importance de

l'amour dans la notion du métissage. En effet, les notions comme « métissage » et « hybridité », affirment souvent gratuitement « une utopie débonnaire » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 58) et sont donc minées par « la cupidité du trans-nationalisme marchand, l'inégalité des rapports Nord-Sud [...] les revendicateurs de la pensée identitaire qui prônent le droit du sang, l'autochtonie, le pré carré du territoire national » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 59). Il ne faut pas oublier que « le métissage est une rencontre amoureuse qui consiste à franchir le pas qui nous conduit à l'extérieur de notre communauté d'appartenance » ; c'est « un acte amoureux » qui « conjoint des univers 'racialisés' par l'histoire coloniale » avec « la promesse d'un 'enfant imaginaire' » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 60).

Néanmoins, l'enfant métis, à cause de sa situation de l'entre-deux, est souvent responsabilisé pour les contacts entre les deux univers « racialisés ». Incarnation de l'altérité pour les deux univers, l'enfant métis devient l'élément « bouc émissaire », l'élément du « point frontière du groupe – qui s'y reconnaît et refuse de s'y reconnaître » selon Sibony (239). Ceci est illustré par l'exclusion qui marque le sort des enfants métis dans les œuvres littéraires que nous analysons. Dans la version de 1993 de *Les lettres chinoises*, la tante Louise héberge Yuan chez elle après que celui-ci est arrivé à Montréal. Bien qu'elle ne figure pas dans les correspondants, Yuan, Sassa et le père de Yuan parlent souvent dans leurs lettres d'elle comme un exemple vivant de l'immigrant, de l'entre-deux. Enfant d'un Québécois né en Chine et d'une Chinoise, elle a souffert des méchancetés de ses copines de l'école à cause de son « gros nez » hérité de son père, caractéristique « typique » de l'étranger. (Curieusement, avant d'être le « bouc émissaire » dans son cercle scolaire, la jeune Louise avait en fait intériorisé cette altérité pas encore visible chez elle : elle ne croyait jamais son père chinois à cause de son « gros nez », « bien que celui-ci soit né à Shanghai et ait passé la moitié de sa vie en Chine » [LC 1993, 117].) Ayant souffert des difficultés scolaires, elle a été amenée au Canada par sa famille et s'y est installée. Mais elle a choisi de ne jamais demander la citoyenneté canadienne et de vivre à Montréal comme une étrangère solitaire et facile à satisfaire qui ne fête plus ni la fête du printemps ni Noël après la mort de ses parents. Cette ambiguïté identitaire, selon Yuan, est bien ce que « support[ent] moins » les gens de Montréal par rapport aux particularités des étrangers. Il la compare aux « restaurants semi-

chinois » (LC 1993, 41) pour lesquels un ami montréalais de Louise avoue son dégoût, comme pour « des amphibiens, des choses mixtes et impures » (LC 1993, 48). Ironiquement, c'est le même ami qui, pour exprimer sa déception envers l'« américanisation » de la Chine, compare cette évolution spirituelle au métissage racial : « Ce serait bien dommage qu'il ne pousse un nez américain sur le visage des Chinois » (LC 1993, 49). Aux yeux de Sassa, le cas de la tante Louise est bien l'aspect négatif de l'immigration : la perte des fêtes signifiant la perte de repère identitaire, elle rappelle à Yuan du besoin des fêtes, d'origine ou d'adoption, pour « [s]'accrocher quelque part » (LC 1993, 42). La tante Louise, par son hybridité, représente l'aspect du refoulement tant dans sa communauté d'origine que dans sa communauté d'adoption : son physique l'empêche de s'intégrer en Chine, tandis qu'au Canada, son instabilité identitaire est également mal supportée, car comme Sibony l'indique, « le groupe supporte mal que les membres affichent leur singularité en même temps que leur appartenance » (29). Mais pour les migrants comme Yuan, ou les exilés intérieurs comme Sassa, pour ceux dont la sensibilité à la différence est aigüe et qui font l'objet d'un métissage culturel à cause de l'immigration, le cas de la tante Louise sert de miroir où ils se reconnaissent et cherchent à lire leur propre destin.

C'est un effet de miroir similaire que revêt Amy, la jeune fille eurasienne dans *Kimchi*. Le narrateur lui consacre deux épisodes, le premier portant sur sa rencontre au Japon avec une infirmière qui l'invite à devenir le tuteur de sa fille, Amy; et le deuxième portant sur sa réunion avec Amy, déjà jeune femme, lors de sa troisième visite au Japon. Enfant, Amy est traitée de « gaijin<sup>14</sup> » à l'école et souffre de constants caprices de ses camarades de classe qui lui demandent de parler anglais. Ayant intériorisé, comme la petite Louise, sa propre altérité, elle se sent honteuse de ses traits occidentaux et prétend ne pas aimer « les visages aux grands yeux bleus et aux cheveux blonds » mais se considère comme « une petite Japonaise » (K 135). Ainsi, elle refuse d'aller à l'école et évite toute socialisation. C'est justement cette expérience commune de l'exclusion raciale qui forme une affinité entre Amy et O. Kim, si bien qu'Amy constitue aux yeux de Kim un Autre inversé du Soi, un miroir où il se reconnaît. Selon le narrateur, Amy est physiquement « l'Ennemi au visage blanc qui avait saccagé [s]on adolescence »; lui, est « l'Ennemi d'Amy », « celui qui la ridiculisait en classe en la traitant

---

<sup>14</sup> *Gaiji* : mot japonais pour étranger/étrangère.

de sale gaijin » (K 139-140). Ces deux êtres apparaissent comme des reflets inversés, devant le miroir d'un destin qui tenterait, par le pardon et la compréhension, de réaliser « une justice symétrique<sup>15</sup> ».

Kim Thúy a consacré dans *Ru* une partie de ses souvenirs à la réflexion sur le destin des enfants illégitimes de GI américains et leurs femmes vietnamiennes louées à l'heure, ce qui est « la face cachée de la guerre ». Ces enfants métis souffrent de leur situation de l'entre-deux tant au Viêt-Nam qu'aux États-Unis. Laissés au Viêt-Nam, ils sont « ostracisés par la profession de leur mère, mais aussi par celle de leur père » (91); récupérés par les États-Unis, certains d'entre eux, incapables de s'approprier une vie décente (comme la fille que la narratrice a croisée à New York) rêvent de retourner à « son lit fait de boîtes de carton » à Saigon (91). Leur sort au Viêt-Nam ressemble en quelque sorte à celui de « l'otage » analysé par Daniel Sibony : il est « responsable des contacts – des traits communs – entre Pouvoir et Terreur, puisqu'il est ce contact, il est ce trait d'union. » (Sibony 239) Pour la société vietnamienne, ces enfants métis incarnent « la face cachée » de la guerre du Viêt-Nam, le contact honteux entre les prostituées vietnamiennes et les soldats américains. Ils assurent ainsi le rôle du « bouc émissaire » qui, selon Sibony, « n'est qu'un aspect du refoulement » du collectif (237). Installés dans le pays de leurs pères, ces enfants métis semblent avoir enfin acquis « une identité toute neuve afin d'effacer celle qui avait été souillée » (91). Mais, la fille dont le souvenir hante la narratrice montre une nouvelle fois « la face cachée » de la société américaine : analphabète et ne parlant que le vietnamien, elle fait l'objet d'une désorientation identitaire à cause de l'écart entre l'identité qu'on lui impose (la peau café au lait, des cheveux drus bouclés, du sang africain, résidence américaine) et celle qu'elle ressent elle-même (elle « affirm[e] » et « répèt[e] sans cesse » qu'elle est « seulement » vietnamienne [91].).

Enfant illégitime, la narratrice éponyme de *Mãn* présente une beauté métisse qui réunit le physique asiatique ainsi que « le nez fin et la peau diaphane » (34), si bien que « [l]es mauvaises langues soupçonnent [que son père] est blanc, grand et colonisateur » (34).

---

<sup>15</sup> Cette affinité est si forte que l'affection d'Amy pour Kim ressemble pour elle à de l'inceste : en effet, la peinture de deux lunes jumelles et celle qui s'intitule *Inceste karmique* réalisées par la jeune artiste Amy nous suggèrent que cet amour secret est « incestueux » à ses yeux.

Derrière cette fascination des Asiatiques pour la blancheur de la peau et la proéminence du nez, préférence que témoigne le goût de la mère de Mãn, existe, comme le signale Thúy dans *À toi*, le legs du discours colonial qui « [amène] le colonisé à avoir honte de lui-même » (26). Mais si l'ambiguïté du physique de Mãn suggère un métissage racial non sans tension postcoloniale, le récit met plutôt l'accent sur un métissage culturel que cette enfant métisse vit suite à son immigration au Québec et surtout grâce à sa « petite éducation sentimentale » (Tardif) auprès de son amant français, Luc. Comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre consacrée au culturel, l'union de l'Orient et l'Occident sur le plan culturel se réalise plutôt en harmonie chez Mãn qui réussit à marier les cuisines vietnamienne et québécoise ainsi qu'à incorporer l'habitus occidental dans ses expressions affectueuses, autrefois dominées par la pudeur asiatique. Si les enfants de GI, « war babies », sont en guerre contre eux-mêmes où qu'ils se trouvent en tant qu'Autre racialisé (Lee & Nadeau 93), la narratrice de *Mãn* dont l'origine ambiguë pourrait bien joindre les leurs, par sa transformation culturelle grâce à l'amour, finit par réaliser une paix et une harmonie internes. Elle semble donc incarner l'idéal de l'enfant métis et la transformation de cette figure à l'heure contemporaine : « from signs of racial dissolution (hybrid degeneracy) into signs of racial progress (hybrid vigor) » (Lee & Nadeau 94).

Il y a plus d'un demi-siècle, Eileen Chang a déjà esquissé un portrait assez sombre de la première génération des enfants métis vivant à l'époque du colonialisme : incapable de s'intégrer dans la communauté des Chinois/colonisés à cause de leur « style occidental », ostracisés par la communauté des « blancs »/colonisateurs à cause des préjugés racistes, ils se sentent mal placés partout à cause de leur situation de l'entre-deux, ou « l'entre-plusieurs<sup>16</sup> ».

---

<sup>16</sup> Eileen Chang, une des plus importantes écrivaines shanghaiennes sous l'occupation japonaise, a publié dans les années 40 bien des nouvelles sur Shanghai et Hongkong où les personnages métis ne manquent pas. Ces enfants métis de la première génération, sous sa plume, ressemblent à l'espace colonisé où ils se trouvent, tous deux caractérisés par l'hybridité et le grotesque. Leur difficulté dans l'intégration est bien explicitée par Jijie Zhou, une fille eurasienne de Hongkong, dans « Aloeswood Incense ». En parlant du choix limité pour les métis quant au mariage, elle avoue : « These mixed-blood boys are the ones we're most likely to marry. We can't marry a Chinese – we've got foreign-style educations, so we don't fit in with the pure Chinese types. We can't marry a foreigner, either – have you seen any whites here who aren't deeply influenced by race concepts? » (Chang 2007, 45) Ceci explique plus tard dans une autre nouvelle « Rose rouge et rose blanche », pourquoi Zhenbao, « un personnage aussi conforme que possible à l'idéal de la Chine de son temps » (Chang 2001, 7), ne veut pas se marier avec Rose, une Eurasienne qui « se faisait encore plus britannique que n'importe quel britannique [...] du fait qu'elle ne l'était pas elle-même complètement » (Chang 2001, 13), car selon Zhenbao,

Nous pouvons constater, à travers l'analyse que nous avons faite, que l'abolissement de l'ordre colonial n'aboutit pas à la rupture de leur situation malaisée. Quant à l'autre type de « l'enfant métis » qu'est l'écriture « métisse » dont fait partie notre corpus, elle semble susciter un applaudissement unanime, ce qui n'est pas réconfortant non plus. En effet, Simon Harel nous prévient du danger d'« un discours complaisant qui accumule les traces d'une diversité réconfortante » et des objets métissés devenus « les ventriloques d'une parole », « inventoriés, mis sous observation, rangés » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 61-63). Ook Chung lui-même a également articulé ses soucis par rapport au discours du type « Chinatown », où l'altérité est fixée comme « représentation muséale » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 62). Pour lutter contre ce discours en puissance, Rey Chow, en rappelant l'avertissement foucauldien du danger que courent les intellectuels d'être l'objet et l'instrument du Pouvoir, oppose aux stratégies les tactiques, qui permettent une résistance calculée dans le « tiers espace » pour emprunter les termes de Homi Bhabha (Chow, *Writing Diaspora* 16). Cette mise en relief des tactiques correspond à la figure du braconnage avancée par Simon Harel en étudiant *L'invention du quotidien* de Michel de Certeau<sup>17</sup>. C'est justement dans le cadre de cet acte de « braconnage » que nous venons à la conclusion sur l'« agentivité » des écrivains que nous étudions au sujet de la race. Leur résistance au discours raciste et (néo-)colonialiste consiste à le déstabiliser tout en se dissimulant. Leur œuvre *apolitique, autobiographique, avec une vive couleur ethnique et un moindre souci des politiques raciales* leur sert comme abri pour « recourir à la ruse et à la dissimulation pour mieux piéger le bien d'autrui dans un monde aux contours incertains » (Harel, *Braconnages identitaires* : 124). Face à cette écriture du « braconnage », il faut bien mettre en œuvre une « lecture du braconnage » qui « bouscule le système de la langue, les habitus territoriaux, les codes culturels » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 110).

---

« l'épouser et chercher à l'implanter dans le milieu de son pays natal [...] aurait été un bien mauvais calcul, épuisant et dispendieux » (Chang 2001, 14).

<sup>17</sup> Comme Rey Chow, Harel maintient la distinction entre tactiques et stratégies : celles-ci « sont des projets qui imposent une manière de vivre en un lieu circonscrit », tandis que celles-là renvoient aux « actions ponctuelles qui déstabilisent provisoirement la forme de l'espace propre » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 56).

### Chapitre 3 La langue

Benedict Anderson, dans *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, a souligné l'importance de la langue dans la notion de la nation en tant qu'une « communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine » (Anderson 19). Selon lui, « la langue-vérité » du latin, de l'arabe et du chinois a rendu imaginables les principales communautés religieuses, soit la chrétienté, l'islamique et l'Empire du milieu confucéen<sup>1</sup>, tandis que le développement des langues vernaculaires, accompagné de celui du capitalisme et de l'imprimerie (la langue imprimée) a contribué au succès du nationalisme européen au XIXe siècle. La langue revêt donc la capacité « à engendrer des communautés imaginées, à construire [...] des solidarités particulières » (138) alors que le langage<sup>2</sup> crée « une vague impression de simultanéité à travers un temps vide et homogène » (148) ainsi qu'une image d'« unissonance » (148). Tous les deux sont plutôt inclusifs qu'exclusifs dans la mesure où n'importe qui peut, par l'apprentissage d'une langue, « être invité à entrer dans la communauté imaginée » (149). Mais cette inclusion a ses limites dans la mesure où la maîtrise de la langue est à évaluer à tous les égards (sur le plan grammatical, phonétique, syntaxique, lexical...) pour déterminer le degré de l'inclusion. La nation, entité conçue grâce à la langue et à travers le langage, se présente ainsi comme « une réalité simultanément ouverte et fermée » (149).

Les sujets migrants doivent souvent maîtriser, en plus de leur langue maternelle, la/les langue(s) nationale(s) de leur pays d'adoption. Dans le cas particulier des immigrants, c'est souvent la perte de la langue maternelle et l'adoption d'une nouvelle langue (ou de nouvelles langues) qui s'imposent. Cette expérience linguistique de l'entre-deux ou de l'entre-plusieurs

---

<sup>1</sup> Cependant, ce qui reste discutable, c'est le fait qu'Andersen considère le confucianisme comme la religion de la Chine. En effet, la vie religieuse en Chine, qui n'a ni structure ecclésiale ni autorité dogmatique, intègre le confucianisme, le taoïsme, le bouddhisme et de nombreuses traditions sacrificielles antiques. (Je dois cet éclaircissement à l'article de Vincent Gossaert, intitulé « Confucius, le Dao et Bouddha. » *L'histoire* 300 (2005) : 22-27.)

<sup>2</sup> Ici, la distinction entre la langue et le langage remonte aux travaux saussuriens : la langue renvoie au système conventionnel particulier des signes, tandis que le langage désigne la faculté de s'exprimer en se servant d'un tel système et les réalisations de cette faculté, à l'oral ou à l'écrit.

permet aux sujets migrants de mettre en question la relation fossilisante entre la langue et la nation/ethnie. Dans la section qui suit, nous étudierons en premier lieu cette problématisation du rôle de la langue dans l'invention de la communauté nationale/ethnique chez les quatre écrivains migrants d'origine asiatique que nous examinons.

À part le rôle d'inclusion, la langue, qui sert de moyen pour appréhender et décrire l'univers, présente des « règles culturelles implicites » (E. Hall *Le langage silencieux* 119) qui régissent la communication individuelle. La différence entre les langues suppose la différence entre ces « schémas » au sens proposé par Edward T. Hall, règles qui exercent une grande influence sur les locuteurs, si bien que, pour citer Whorf, « aucun individu n'est libre de décrire la nature avec une impartialité absolue, car il est contraint à certains modes d'interprétations, même lorsqu'il se sent le plus libre » (Whorf cité par E. Hall, *Le langage silencieux* 138). Dans ce sens, les écrivains migrants, polyglottes dans la plupart des cas, sont soumis de façon plus ou moins inconsciente aux différents systèmes de règles linguistiques, qui les forcent à percevoir et à exprimer un certain aspect du monde. Dans la deuxième partie de cette section, nous porterons notre attention aux apports de cette différence culturo-linguistique à la création littéraire des quatre écrivains à l'étude, surtout à son caractère subversif dans la rencontre de la langue-culture française avec ses homologues asiatiques. Anna Wierzbicka a proposé la (re)découverte de l'expression culturelle par des « mots culturellement spécifiques », car les mots, selon elle, sont « des produits culturels d'une société » et « des véhicules des valeurs culturelles » (Wierzbicka, « The double life of a bilingual » 113). Tout en reconnaissant que la langue n'est point « une prison » qui limite la compréhension des notions par ses locuteurs-prisonniers<sup>3</sup>, nous examinerons la puissance des mots à orienter les locuteurs dans leur perception, leur description et leur évaluation de certains aspects du monde. En nous appuyant sur les études d'Anna Wierzbicka, nous essayerons de dresser une « ethnographie de parole » en proposant une analyse non-exhaustive des mots-clés à charge culturelle pour interpréter les textes : la « liberté » dans *Les lettres chinoises*,

---

<sup>3</sup> Deutscher a corrigé la mauvaise traduction de la citation de Nietzsche vers l'anglais : plutôt que « We have to cease to think if we refuse to do so in the prison-house of language », Nietzsche voulait indiquer que « We cease to think if we do not want to do it under linguistic constraints » (146-147). Les particularités grammaticales des langues (les modes et les temps, les genres des noms et des adjectifs, etc.) privilégient certains modes d'envisager le monde sans réduire l'aptitude des locuteurs de l'envisager autrement. Par exemple, l'absence des temps des verbes en chinois n'empêche point les Chinois de comprendre la différence entre les événements passés et ceux qui se déroulent au moment présent.

« l' (in)gratitude » dans *L'ingratitude*, « l'étranger » chez Chen et Shimazaki, le « han » chez Ook Chung ainsi que le verbe « aimer » chez Kim Thúy.

### **3.1 La langue nationalisée et ethnicisée**

Quand Ying Chen relie la langue au sol en avouant dans *Quatre milles marches* que la langue et le sol « n'existent qu'à l'intérieur des frontières, dans l'intimité des murs » comme « des amants possessifs » qui « ne supportent pas l'absence » (37), elle dénonce la force de délimitation et de souveraineté de la langue dans la création d'une communauté nationale et ethnique. Cependant, ce lien figé entre la langue et le sol se brouille dans le cas des sujets migrants, qui vivent dans leur(s) langue(s) déterritorialisée(s) : il existe des langues qui vivent à l'extérieur des frontières nationales/ethniques, comme des sujets qui vivent au sein de leurs communautés sans « posséder complètement » la langue communautaire (ou les langues communautaires). Les écrivains migrants, qui participent à cette dissociation, problématisent dans leurs écrits le rôle de la langue en tant que délimiteur national/ethnique. D'une part, la langue échoue à inclure les locuteurs par rapport à une certaine communauté à cause de la déterritorialisation linguistique ; d'autre part, elle perd de sa souveraineté avec la remise en question de l'existence d'une langue standard dans une communauté.

Les quatre écrivains migrants que nous étudions problématisent la correspondance entre l'emploi d'une certaine langue et l'appartenance à la communauté qu'elle représente : dans *Les lettres chinoises*, Yuan et Da Li racontent qu'à Montréal l'emploi de la langue anglaise est plus « naturellement » liée aux Asiatiques que l'emploi de la langue française (LC 1993, 30 & 33), mais leur cas contredit cette idée reçue. Ceci fait écho à l'anecdote qui clôt le premier volet de *La trilogie coréenne*, autofiction élaborée à partir de *Kimchi* par Chung. Le narrateur, après des années d'autoperdition due à la nature composite de son identité, a finalement son « moment d'épiphanie » (108). En saisissant l'accent québécois prononcé des deux jeunes Asiatiques, il se sent finalement chez lui, car dans sa jeunesse, il ne trouvait qu'un « Canada à son image », mais jamais de « Québec à son image » (108), avec des Asiatiques plutôt anglophones. Shimazaki et Chung constatent tous les deux que les immigrants d'origine coréenne vivant au Japon, même quand ils font partie de la deuxième

ou de la troisième génération et ne parlent que le japonais, sont toujours considérés comme des « étrangers » et des « immigrants » (l'histoire de la famille de Mme Kim dans *Tsubame* et celle de la mère du narrateur dans *Kimchi*, que nous avons analysées dans la section précédente illustrent bien cet écart entre la langue et la nationalité/l'ethnicité). La narratrice de *Ru* qui a dû réapprendre sa langue maternelle après avoir adopté le français et l'anglais, ressent une « non-appartenance » par rapport au Québec et au Viêt-Nam malgré sa compétence en ces trois langues : comme nous avons constaté dans la section précédente, par son physique, elle n'est pas perçue comme québécoise, mais psychiquement, son « rêve américain » l'éloigne de l'image de la Vietnamiennne « typique ». Tous ces exemples montrent que la correspondance entre la langue et la nation/l'ethnie est compliquée et rendent cette relation « fluide ».

Parallèlement à cette remise en cause de la force d'inclusion de la langue, nous assistons chez ces écrivains à la mise en lumière d'une pluralité linguistique réprimée par la souveraineté de « la langue standard ». En fait, la langue exerce sa puissance centrale au sein d'une communauté nationale en lui imposant une forme standard reconnue par l'État, au détriment des langues minoritaires, des dialectes et des parlers locaux. Chez les écrivains que nous étudions, ce sont ces langues marginalisées qui ont été mises en relief, afin de problématiser le statut de la langue standard dans la définition de l'identité nationale. Il est question du shanghaien chez Ying Chen, de différents dialectes japonais chez Shimazaki et de l'opposition entre le vietnamien du sud et celui du nord chez Thúy.

Chez Ying Chen, le mandarin, langue chinoise standard, paraît plutôt banal à côté du dialecte local marqué par l'affect personnel. Pour Yuan, d'origine shanghaienne et nouvel immigrant à Montréal, l'accent shanghaien n'est jamais perçu sans émotion intime : la pureté de cet accent chez sa fiancée Sassa, constitue le charme particulier de cette dernière avec « une confiance en [s]oi et une fermeté », tandis qu'elle reflète « un être dur » ou « une sèche moquerie » chez les autres (LC 1993, 120-121). Nous comprenons mieux cet amour-haine vis-à-vis du dialecte local quand nous apprenons que la mère de Yuan, « soucieuse de [lui] faire apprendre une 'vraie langue' et dédaignant les dialectes, a voulu [le] faire parler mandarin dès l'enfance » (LC 1993, 121). En effet, le manque de l'accent local chez Yuan

crée une dissociation entre lui et le lieu qu'il habite<sup>4</sup>. Ce manque d'appartenance, il le ressent chaque fois que les autres réclament leur adhésion au local par leur « possession complète » de l'accent, et il souhaite le combler par l'union avec Sassa, couverte de « l'épaisseur de la couleur shanghaienne » (LC 1993, 121). Le souhait de Yuan, néanmoins, reste peu réalisable, car Sassa refuse d'être fétichisée en tant que symbole de son pays natal en reconnaissant qu'il est impossible de devenir « Nord-américain » tout en restant « Shanghaien », comme il est difficile de garder l'accent local intact si on parle le mandarin dès l'enfance.

Shimazaki a mis en lumière la ghettoïsation créée par les dialectes japonais : dans la première pentalogie, la famille de Yukiko, après s'être installée à Nagasaki, se perçoit comme des « étrangers chez soi » à cause du dialecte local difficile à comprendre : Yukiko se décrit comme « yosomono » (étranger-ère, ce mot japonais sera analysé dans les pages qui suivent) (TK 50) tandis que sa mère prétend ne pas vouloir s'habituer à cette « langue des péquenots » (HR 73). La ghettoïsation, qui entraîne la solitude, se transforme en cruauté dans le cas du dialecte de la région de Tôhoku : ce dialecte dont l'accent est comparé à celui du français québécois (MB 120) a été à l'origine du massacre des Japonais originaires de cette région par leurs compatriotes au cours de la crise raciste contre les Coréens de 1923, car « ils ont été confondus avec les Coréens à cause de leur accent » (TM 80).

Kim Thúy, quant à elle, a dépeint dans *Ru* « les deux solitudes » linguistiques au Viêt-Nam en avouant son incapacité de maîtriser sa langue maternelle de façon « complète ». En effet, il existait deux Viêt-Nam avant la réunification et deux langues vietnamiennes qui correspondaient aux deux réalités et qui évoluaient différemment selon les circonstances historiques : pendant que la langue du nord inventait « des mots pour décrire comment faire tomber un avion à l'aide d'une mitrailleuse installée sur un toit, comment accélérer la coagulation du sang avec du glutamate monosodique, comment repérer les abris quand les sirènes sonnent », la langue du sud créait « des mots pour exprimer la sensation des bulles du Coca-Cola sur la langue, des termes pour nommer les espions, les rebelles, les sympathisants

---

<sup>4</sup> Au cas de Yuan qui a une ville natale mais pas l'accent de cette ville, s'oppose celui de la narratrice dans *L'ingratitude*, Yan Zi, qui prétend ne pas avoir de « ville » mais avoir « un accent » (IN 138), le lieu et la langue formant tous les deux des appartenances d'affiliation à défaire pour les sujets migrants.

communistes dans les rues du sud, des noms pour désigner les enfants nés des nuits endiablées des GI » (R 88-89).

À travers la mise en lumière de ces variétés des langues « nationales », les écrivains nous offrent une réalité linguistique asiatique marquée par la pluralité et la mutation, ce qui brise l'image homogène et monolithique des pays asiatiques créée par les discours officiels du monolinguisme<sup>5</sup>.

### **3.2 Le plurilinguisme**

Selon Bakhtine, le discours romanesque se distingue du discours poétique par une « dialogisation intérieure » (107) qui réunit divers langages (dont la stratification s'impose sur le plan du genre, de la profession, de la couche sociale, de l'âge et de la région). Cette « structure hybride » fait du genre romanesque un « phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » (87) qui nourrit des « forces décentralisatrices et centrifuges » (96) à l'encontre de « l'unification et la centralisation des idéologies verbales » (95). Les quatre écrivains que nous étudions intègrent tous dans leur écriture l'influence exercée par leur(s) langue(s) maternelle(s) et réalisent un plurilinguisme où le français, à savoir leur langue d'écriture commune, rencontre d'autres langues, chacune avec sa logique et sa cohérence internes d'une culture différente. Cette écriture « hybride », comme les écrivains migrants eux-mêmes, vit dans plus d'une langue et envisage l'univers dans plus d'une perspective. Elle participe à une résistance aux « forces centripètes » du « langage unique » (Bakhtine 95). Comme Ying Chen l'a bien expliqué : « si j'arrivais à penser dans une autre langue, il devait y avoir plus d'une réalité en moi, j'étais désormais plus qu'une chinoise » (QMM 21-22). Ainsi, en englobant des modes différents d'interpréter le monde, leur écriture remet en question ce que Wierzbicka qualifie de « la fausse universalité conceptuelle » : en effet, selon elle, il existe des distinctions conceptuelles<sup>6</sup> effacées par un « ethnocentrisme linguistique » (l'hégémonie

---

<sup>5</sup> À ce sujet, Laurel Diane Kamada a expliqué la contribution du discours de « Nihonjinron » (théories sur le peuple japonais) à la dominance de la vision essentialiste dans les études japonaises (476). Également, Rey Chow a critiqué l'hégémonie du mandarin dans les études chinoises (« On Chineseness » 11).

<sup>6</sup> Selon Wierzbicka, ces distinctions se trouvent dans des termes de couleur, des notions émotionnelles, des catégories philosophiques, etc.

de l'anglais). Elle propose une théorie de « Natural Semantic Metalanguage<sup>7</sup> » en ayant recours aux primitifs sémantiques pour analyser les concepts qui sont lexicalisés de façon universelle mais qui recèlent des particularités culturelles. À l'appui de ses recherches, nous proposerons une analyse non-exhaustive des notions culturellement spécifiques pour examiner le conflit culturel que les sujets migrants vivent sur le plan linguistique. Le conflit intérieur vécu par ces sujets migrants leur permet d'être « simultanément dans des cultures et en dehors d'elles, y compris celle qui les a nourris, celle dans laquelle ils vivent, les cultures dont ils font partie et qui font partie d'eux » (Besemeres 18). En plus, cette mobilité dans leur relation avec les langues leur offre une perspicacité particulière pour (ré)évaluer les cultures impliquées.

### 3.2.1 La liberté dans *Les lettres chinoises*

Dans *Les lettres chinoises*, le terme « liberté » fait l'objet de plusieurs échanges dans la correspondance entre Shanghai (Sassa) et Montréal (Yuan et Da Li).

La première discussion examine les valeurs différentes que le chinois et le français accordent respectivement au mot *liberté* : Sassa, grondée par sa directrice à cause de ses retards récurrents, demande à Yuan si les Nord-américains sont « libres d'être en retard », puisque selon elle, « rien ne serait impossible dans un pays où le mot *liberté* n'a pas un sens péjoratif » (LC 1993, 23). Pour lui répondre, Yuan compare les deux « visages différents » de la *liberté* à Shanghai et à Montréal : à Shanghai, on est libre de faire ce que l'on veut à condition de « témoigner de son respect à l'autorité », tandis qu'à Montréal, on est « libre d'être en retard », « d'être absent » et même « d'abandonner son patron » mais on serait toujours « employé, discipliné, payé ou congédié » donc soumis aux options limitées (LC 1993, 28). Ce qui est partout pareil, c'est le fait que « la liberté a ses limites » (LC 1993, 27).

La liberté qui semble avoir « le même caractère » suscite deux attitudes opposées dans les deux langues, ce qui montre qu'elle est loin d'être un « idéal universel », mais plutôt un concept culturellement spécifique. Si nous examinons de plus près le mot *liberté* et son

---

<sup>7</sup> Nous utiliserons le sigle « NSM » pour renvoyer à cette théorie.

équivalent chinois *Zi You* (自由), nous comprendrons mieux qu'ils reflètent deux systèmes de valeurs. Le terme français *liberté* a comme racine le mot latin *libertas* qui, selon une analyse comparative de Wierzbicka, renvoie originellement « au statut d'un 'liber', soit, une personne qui n'est pas esclave » (*Understanding Cultures* 126). Il est question d'une notion de liberté « positive » qui met l'accent sur « le contrôle qu'un individu exerce sur sa propre vie » (*Understanding Cultures* 127). Plus tard, s'y ajoute une « orientation négative » qui dénote l'absence des contraintes et de l'intervention des autres. Les deux aspects conçus de façon méliorative<sup>8</sup> correspondent à un idéal partagé plus ou moins dans le monde occidental : l'autonomie individuelle. Par contre, le mot *Zi You* (自由) combine deux caractères : *Zi* (自) qui veut dire soi-même et *You* (由) qui comme verbe signifie laisser-faire. À l'origine, *Zi You* s'emploie comme un verbe neutre pour indiquer l'action d'agir à sa guise<sup>9</sup>. Cependant, comme Zhengdao Ye l'a indiqué, la société chinoise accorde de la valeur à l'interdépendance interpersonnelle basée sur « les obligations réciproques » et « la loyauté personnelle » (Ye 57). Se comporter « à sa guise » qui met en relief le soi et l'individualité semble incompatible avec ce système de valeurs, d'où le sens péjoratif du mot, renforcé par la promotion du collectivisme dans les années de Mao. Cependant, avec les traductions des ouvrages occidentaux au sujet de la liberté et surtout celle de *On liberty* par Johan Stuart Mill en 1903, le sens mélioratif que ce mot a en Occident s'introduit et se popularise en Chine. Au début de la Réforme et de l'Ouverture, politique mise au point par Deng Xiaoping vers la fin des années 80, comme Sassa le signale, le mot *ouverture* commence à remplacer celui de *liberté* pour désigner « une bonne liberté » tandis que la mauvaise liberté s'exprime par « l'excès de liberté<sup>10</sup> ».

---

<sup>8</sup> Selon la définition proposée par le NSM, « Libertas » dénote « une bonne chose » pour le sujet et « liberté » renvoie à un état sans lequel « ce sera mauvais » pour le sujet. Donc les deux aspects affirment la qualité positive du concept.

<sup>9</sup> Pour donner un exemple du concept *Zi You* dans le langage traditionnel en chinois, nous citons le poème intitulé « un paon qui vole vers le Sud-est » (vers 200 avant J.C.). La belle mère, très sévère envers sa belle-fille, répond à son fils qui essaie d'adoucir leur tension en disant : « Cette femme manque de politesse et de manières, elle se comporte comme elle veut. Je suis fâchée contre elle depuis longtemps. Comment peux-tu agir à ta guise!» (此妇无礼节, 举动自专由. 吾意久怀忿, 汝岂得自由!) Les parties soulignées renvoient à l'usage du concept « *Zi You* ».

<sup>10</sup> Ce qui se passe avec le concept « liberté » en chinois est bien similaire au destin de son équivalent japonais « *jiyu* », emprunt du mot chinois *Zi You*, qui recèle une ambigüité avec un sens mélioratif d'origine occidentale et un sens péjoratif d'origine japonaise, puisque les valeurs essentielles dans la société japonaise sont *amae* (dépendance affective), *enryo* (réserve ou modestie par égard aux autres), *on* (sentiment d'être endetté envers

C'est dans ce contexte que l'on comprend mieux les discussions sur la liberté entre Yuan, Sassa et Da Li ainsi que l'attitude complexe qui y est associée. En effet, pour Yuan et Da Li, qui décident d'aller en Amérique du Nord pour adopter cette liberté au sens mélioratif, ils ne peuvent s'empêcher de penser à l'aspect péjoratif de ce mot et de regretter la rupture avec leurs obligations envers les autres, obligations valorisées par leur culture d'origine. Au lieu de jouir de cette liberté, ils se sentent secrètement déchirés entre les deux systèmes de valeurs. C'est pourquoi en parlant de son immeuble « où il n'y a que des locataires mais pas de voisins », Yuan avoue que cette « entière liberté » qu'on lui accorde « à condition qu'[il] ne dérange pas les autres » l'attire tout en l'effrayant comme « un trou inconnu » (LC 1993, 45). C'est également pour cette raison que Da Li, après avoir échoué, malgré ses efforts, à se comporter de façon « occidentale » en aimant un homme fiancé à une autre, avoue qu'elle a « peur de devenir comme eux [les occidentaux] » et qu'elle « n'ose pas [s]'élancer dans cette liberté dont la porte [lui] est enfin ouverte », liberté qu'elle a « pourtant tellement rêvée » (LC 1993, 144). Quant à Sassa, restée à Shanghai, dotée d'une extrême lucidité, elle n'a pas besoin d'aller en Amérique pour connaître ce dilemme : les films américains (avec des clichés sur l'infidélité des Américains) et les gens dans son entourage (sa sœur, par exemple, qui critique tout le temps le gouvernement, sort avec deux garçons en même temps et qu'elle qualifie de « trop libre ») lui suffisent pour connaître dans son pays natal le même déchirement : la « modernisation » de la Chine encourage le désir de la liberté et la tendance à « se libérer et libérer les autres » - par trahison amoureuse, faute de mieux (LC 1993, 142). Ceux qui, comme Sassa, sont plus attachés aux valeurs traditionnelles se sentent marginalisés. Ces personnages, qu'ils vivent un exil physique comme Yuan et Da Li ou un exil intérieur comme Sassa, négocient constamment leur relation avec les deux systèmes de valeurs incarnés par les deux langues en vivant une sorte d'autotraduction entre les deux langues et les deux cultures. À travers leur « vie en traduction », Ying Chen met en cause l'universalité du concept « liberté » en posant un regard critique sur les deux cultures qui s'opposent : la culture marquée par l'interdépendance et les obligations interpersonnelles rend les individus

---

les autres) et *giri* (devoir et obligation envers les autres) (Doi cité par Wierzbicka, *Understanding Cultures* 152-153).

esclaves des normes sociales, alors que la culture qui valorise l'autonomie individuelle les rend égoïstes et solitaires.

### 3.2.2 L'ingratitude : Xiao

En parlant de son choix de la langue d'écriture, Ying Chen dit qu'« écrire en français peut être considéré, au moins au départ, comme un geste de révolte, plutôt inconscient, contre certains éléments de l'éducation qu[']elle a] reçue dans la langue chinoise » (QMM 42). Ces « éléments » englobent sans doute la philosophie confucianiste, puisqu'elle avoue plus tard que son « enseignement » l'a fait jadis « trembler d'indignation » et que le souvenir lui « est encore vif aujourd'hui » (QMM 53-54). La langue chinoise imprégnée de cette doctrine fait donc l'objet du rejet dans son écriture, comme en témoignent la critique de l'ordre patriarcal incarné par l'orthographe des caractères chinois dès le début de *La mémoire de l'eau*<sup>11</sup>, et les discussions sur des mots évalués différemment en français et en chinois dans *Les lettres chinoises* (on y retrouve, en plus de la liberté, d'autres mots associés, tels que « devoir », « droit », « sacrifice », etc.). Mais c'est dans *L'ingratitude* que la révolte contre cette philosophie et la langue qui y correspond atteint son point culminant, avec le rejet d'un concept de base qui les sous-tend *Xiao* (孝, piété filiale) dont l'antonyme constitue le titre de ce roman.

*L'ingratitude*, troisième roman de Chen est un récit posthume d'une fille, Yan Zi, qui cherche à échapper, par la mort, aux liens écrasants qui l'unissent à sa mère tyrannique, à sa famille étouffante et à sa vie sans issue. Si la réduction des repères spatio-temporels par rapport aux deux premiers romans traduit chez Chen une certaine révolte contre son origine ethnique, la révolte contre la langue maternelle se reflète non seulement dans son choix de la langue d'expression, mais aussi dans un rejet de l'influence que la culture exerce sur le

---

<sup>11</sup> « Grand-mère apprit qu'à l'époque où l'on avait inventé les caractères chinois, les femmes étaient dangereuses. Ainsi, l'orthographe indiquait qu'une femme qui faisait quelque chose était dangereuse, qu'une femme qui s'occupait de plus d'une affaire paraissait détestable, qu'une femme morte devenait un démon et qu'une femme n'était bonne que lorsqu'elle avait un fils » (ME 11).

système linguistique<sup>12</sup>. Ce rejet se réalise à travers la remise en question de la qualité exclusivement méliorative qu'on accorde au mot *Xiao*.

Le caractère 孝 (*Xiao*), constitué de deux éléments, 耂 *ne pas travailler aux champs* et 子 *les enfants*, signifie originellement le fait que les enfants s'occupent respectueusement de leurs parents en abandonnant leur travail. Il s'agit d'une des deux vertus principales dictées par le Confucianisme : le respect envers les parents et les ancêtres, principe qui gouverne la dimension familiale de la vie mondaine. Ce concept jette les bases du concept parallèle dans la dimension étatique : 忠 (*Zhong*), soit la loyauté envers l'état et l'empereur. Étroitement liés, ces deux concepts forment les règles morales ultimes chez Confucius, comme les deux caractères *Guo* (国, l'état) et *Jia* (家, la famille) qui vont toujours de pair pour former *Guo Jia* (国家, la nation). Nous constatons une fois de plus la valorisation de l'attachement interpersonnel dans cette philosophie : l'attachement entre enfants et parents, entre les sujets et l'État personnifié par l'empereur.

C'est justement cet attachement que Yan Zi veut rompre en se donnant la mort : « Il faut bien que je la trahisse, [...] Nous avons besoin d'une séparation brutale, d'un déracinement féroce pour sortir de la torpeur et nous redécouvrir, sinon pour nous abandonner définitivement » (IN 10). Apparemment, il est question d'une remarque sur la relation mère-fille. Mais compte tenu du lien étroit entre l'image de la famille et celle de l'État, il s'agit également d'une remise en question de la relation entre le sujet et l'ordre social incarné par la mère. L'*ingratitude* signifie le fait d'être ingrat tant envers les parents qu'envers la société, une libération des obligations filiales et sociales. Et c'est surtout la relation avec tout un code traditionnel basé sur le principe *Xiao* auquel la narratrice veut se soustraire : dans son récit, elle remet en question la philosophie derrière bien des proverbes, des dictons et des lieux communs en langue chinoise. Ces prêts-à-dire ou prêts-à-penser (qui sont soumis à un examen moins sévère dans les deux premiers romans de Chen) dont le discours de la mère abonde font l'objet de la subversion des valeurs confucéennes à travers le langage.

---

<sup>12</sup> Cette influence de la langue sur le locuteur, comme l'a indiqué Jakobson, consiste moins en ce que la langue « permet de dire » qu'en ce qu'elle « oblige à dire ».

Une des phrases préférées de la mère « je fais ça pour ton bien » illustre l'interdépendance interpersonnelle promue par le concept *Xiao* : idéalement, les parents font des choses « pour le bien » de leurs enfants, ainsi, ces derniers doivent les respecter et s'en occuper pour « rendre ces services reçus » selon le principe *Xiao*. Mais la narratrice rejette ce principe de l'interdépendance : « vouloir s'occuper du bien des autres n'était-il pas une tentative de pillage et de viol » (IN 20)?

La qualité péjorative que la mère accorde au mot *jeune/jeunesse* traduit la croyance traditionnelle en la perfection de la vieillesse. Selon la narratrice, « par 'ils sont jeunes', [maman] sous-entendait : 'ils sont bêtes ou ils sont dangereux' » (IN 35). Plus tard, la narratrice cite Confucius pour exprimer, non sans ironie, son souhait d'avoir l'âge de sa mère, « ses enviés cinquante ans » : « À cinquante ans, selon Kong-Zi, on devient parfaits. On se tient debout, on n'a plus de confusion et on comprend son destin<sup>13</sup> » (IN 36). En fait, le principe *Xiao* crée une hiérarchie familiale comme le principe *Zhong* crée une hiérarchie sociale. Au sein des relations humaines hiérarchisées, l'âge constitue un des facteurs majeurs qui définissent l'interaction interpersonnelle. Il est souvent lié à la sagesse et mène au respect. Ainsi les qualités associées aux personnes âgées telles que la modération, la réserve, la discipline, la patience sont louées et enviées. C'est pourquoi la mère s'étonne de l'entêtement de Yan Zi dans son premier amour, mais apprécie, par contre, la lucidité et la froideur en amour dont sa fille fait preuve avec Chun, « ce genre de vieillissement qu'elle appel[le] maturité ». Mais chez la fille rebelle, il s'agit plutôt d'une maturité apathique, molle, sans ressort ni vitalité qu'elle souhaite rejeter par le suicide.

Mettant en scène une héroïne du « non-Xiao », Chen reverse le concept *Xiao* ainsi que les valeurs concernées, continuant sa révolte contre une éducation reçue dans sa langue maternelle. Néanmoins, vers la fin du récit, la narratrice « ingrate », jouissant de ce

---

<sup>13</sup> L'adage original que Chen paraphrase ici est le suivant : « À quinze ans, je me suis consacré à l'étude; à trente ans j'en avais acquis les fondements; à quarante ans je n'avais plus de doutes. À cinquante ans je comprenais les dispositions du Ciel; à soixante ans je pénétrais le sens profond de ce que j'entendais; à soixante-dix ans je suivais ce que mon cœur désirait sans excéder la juste mesure. » (Le Blanc & Mathieu 43-44) Ainsi, Confucius résume sa vie « modèle » pour ses disciples. (子曰：吾，十有五，而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。)

soulagement de la non-appartenance (par rapport à la mère, à la famille, à la culture, et à la vie même), éprouve enfin de « la gratitude » :

Mais comment connaître ce bonheur nouveau, intemporel et vide, sans avoir vécu à l'intérieur du temps, sans avoir étouffé dans sa plénitude? Comment éprouver la joie glaciale de l'étranger sans avoir déjà eu une patrie? Et enfin, comment apprendre à se débarrasser d'une mère sans être jamais né? Être l'enfant d'une femme est donc une chance qui permet de connaître le bonheur de ne pas l'être. Une chance à laquelle on doit beaucoup de gratitude. (IN 154)

C'est quand même l'appartenance d'autrefois à une langue et à sa culture, comme l'appartenance à une famille qui aide le sujet à la dépasser, à se dépasser par la langue, par l'écriture. La langue chinoise, malgré le départ de Chen pour Montréal, départ qu'elle considère comme « un geste suicidaire », « la poursuit comme un rêve tenace, un souvenir inéluctable, [la] laissant croire que le moi d'autrefois ne sera jamais tout à fait mort » (QMM 24).

### 3.2.3 L'étranger chez Ying Chen et Aki Shimazaki

L'étranger est un concept récurrent chez Ying Chen et chez Aki Shimazaki. Cependant, elles l'utilisent d'une façon très différente : Ying Chen choisit d'employer le mot français *étranger* pour couvrir trois concepts chinois proches l'un de l'autre : *Wai Ren* 外人 (sens littéral : des gens externes; des gens d'un cercle différent d'affiliation ou de filiation), *Wai Di Ren* 外地人 (sens littéral : des gens d'un lieu externe; des gens d'origine d'un lieu différent), *Wai Guo Ren* 外国人 (sens littéral : des gens d'un pays externe; des gens d'origine d'un pays différent), tous les trois caractérisés par un état « externe ». Par contre, Aki Shimazaki, en employant le concept « étranger », préfère une approche contraire : elle nuance le sens large du mot français en employant tantôt *étranger*, tantôt *gaijin* (外人, 外国人, sens littéral : gens externes) qui renvoie le plus souvent aux gens non-japonais, tantôt *yosomono* (余所者 sens littéral : gens d'un lieu différent) qui veut dire ceux qui sont d'un cercle différent d'affiliation ou de filiation, comme *Wai Ren* en chinois.

L'opposition « interne/externe » qui est à la base de ces concepts, est en fait un principe essentiel de catégorisation dans l'interprétation sociale tant en Chine qu'au Japon. Comme

Zhengdao Ye l'indique, la dyade de *Zi Ji Ren* (自己人, sens littéral : les gens du soi, les gens du même cercle) et *Wai Ren* (外人) « exerce une influence décisive dans l'interaction sociale en Chine » (Ye 215). Cette distinction qui s'appuie sur « une affinité psychique » forte et stable, se modèle sur le cercle familial avec une ligne de démarcation résistante aux changements et les deux parties dépendant l'une de l'autre. Ceux qui sont à l'intérieur du « cercle » sont *Zi Ji Ren* auxquels on témoigne d'une attitude différente (souvent de l'affection, de la sympathie, etc.) de ceux de l'extérieur (*Wai Ren*) qui provoquent souvent de la méfiance et de l'indifférence. Mais chez Chen, cette ligne de démarcation psychique, censée être stable, paraît plutôt mobile et ambiguë. Ceux qui sont à l'intérieur d'un certain cercle d'affiliation ou de filiation sont souvent considérés comme étant à l'extérieur, ou vice versa, d'où une confusion dans leurs relations interpersonnelles : dans *La mémoire de l'eau*, Oncle Jérôme, qui trouve qu'« il est plus agréable de jouer à l'étranger dans un pays étranger » que « de jouer à l'étranger chez soi » (ME 70), est « obligé de 'jouer à l'étranger' » en Chine, car il veut « être un vrai Chinois » (73). Lie-Fei, la grand-mère de la narratrice qu'il aime secrètement, le trouve à la fois « trop chinois » et « trop peu chinois » (73-74). Dans *Les lettres chinoises*, Sassa, vivant à Shanghai dès sa naissance, avoue qu'elle est « née étrangère dans son propre pays », car elle ne sait « plus exactement si [elle] est minorité ou majorité » (LC 1993, 84) dans cette société. Par conséquent, elle a des difficultés à « réagir correctement devant [s]es parents, ses voisins, ses collègues, ses supérieurs... » (84). Dans *L'ingratitude*, le renversement apparent de l'attitude de la mère envers les membres de sa famille (*Zi Ji Ren*) et les étrangers (*Wai Ren*) crée un sentiment de *l'inquiétante étrangeté*<sup>14</sup> chez la narratrice. Cette mère qui se montre « affable » envers les étrangers tels que son prétendu gendre, trouve « sa sévérité et ses petites cruautés » nécessaires comme « solides preuves d'amour » (52) pour ses membres de famille, ce qui incite chez la narratrice l'envie d' « être étrang[ère] dans cette maison » (51).

---

<sup>14</sup> Le concept de l'inquiétante étrangeté est proposé par Freud : selon lui, le mot allemand *heimlich* qui renvoie au familier et au confortable recèle une ambiguïté sémantique pour incorporer ce qui est caché et dissimulé. Il rejoint donc son contraire *unheimlich* qui, traduit en français par « l'inquiétante étrangeté », désigne une « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (« L'inquiétante étrangeté » 215), du familier refoulé. Nous y reviendrons dans la section suivante.

Dans la société japonaise, l'importance de la distinction entre l'interne et l'externe se reflète dans la notion du soi en tant qu'entité dont l'existence dépend des relations sociales : selon David W. Plath, pour les Japonais, « la conscience du soi est constamment recréée lorsqu'on vit et répond aux réactions des autres » (cité par Smith 73). Ce besoin de la dépendance met en valeur le collectif comme « garantie de l'intégrité personnelle » (cité par Smith 73), mais pas l'individu comme entité autonome et autosuffisante. L'adhésion à un certain groupe et l'exclusivité de chaque groupe basées sur la distinction interne/externe deviennent la préoccupation majeure dans les relations sociales japonaises. L'état d'être « interne » est prisé tandis que l'ostracisme est une horreur. Cependant, ce sont des individus « externes », des « étrangers » affichant leur nature non-conformiste à qui Shimazaki consacre une partie importante de son œuvre. Ces êtres étrangers à l'ordre familial, professionnel, politique, social ou national remettent en cause par leur existence même un discours d'uniformité imposé par la société japonaise. Dans *Tsubaki* et *Hamaguri*, Yukiko et Yukio, deux *yosomono* qui s'aiment à Nagasaki, se mettent « à l'extérieur » de l'idéologie militariste du gouvernement japonais : en effet, ils ne croient ni à la vertu du sacrifice pour la cause nationaliste ni à l'acte de suicide en tant qu'acte d'honneur en cas de capture. Dans *Tsubame*, Mariko révèle son identité coréenne dissimulée à cause du racisme des Japonais envers les *gaijin* (les non-Japonais). Dans *Wasurenagusa*, le narrateur Kenji, un fils se sentant *étranger* chez ses parents adoptifs, leur désobéit et choisit de quitter cette famille et se marier avec Mariko. Dans *Mitsuba*, à part le narrateur qui ironise à propos de la mentalité japonaise centrée sur *Wa* (harmonie) au détriment de la diversité et l'individualité, il y a aussi son ami Nobu qui refuse d'aller boire avec ses collègues après le travail, obligation qui « régit les relations humaines au sein de la société japonaise » (MB 47). *Zakuro* présente les rapatriés japonais de la Sibérie qui sont devenus des marxistes-léninistes et qui ont « choqué » leurs compatriotes par leur « comportement bizarre » à leur retour au Japon (ZR 136). Enfin, *Yamabuki* met en scène Aiko qui, par sa propre expérience, souligne l'importance de l'amour dans le mariage, à l'encontre des pratiques courantes du mariage arrangé.

#### 3.2.4 Le *han* chez Ook Chung

Bien qu'absent dans *Kimchi*, le terme *han* (한), notion spécifique à la culture coréenne, est évoqué plusieurs fois dans *La trilogie coréenne*, autofiction réécrite à partir de *Kimchi*. Le

narrateur avoue que ce « sentiment de dolorisme propre à la culture coréenne », avec celui d'*amaé*<sup>15</sup>, constitue les deux pôles de « sa sensibilité coréano-japonaise » (TC 77).

*Han*, souvent traduit par « douleur », « ressentiment » ou « regret », est en fait un concept complexe sans équivalent anglais ou français. Puisque le caractère chinois qui y renvoie (恨) existe aussi en chinois et en japonais mais sans les particularités sémantiques en coréen, la traduction s'avère souvent problématique et l'explication, variée.

Dans *The Exploration of the Inner Wounds – Han*, Jae Hoon Lee, s'appuyant sur un cadre théorique psychanalytique, relie cette sensibilité aux cultures coréennes folklorique et savante, à l'histoire coréenne et à la théologie Minjung qui se popularise dans les années 70 en Corée. Selon lui, *han*, en tant qu'un complexe personnel et collectif coréen, comprend « le ressentiment, le regret, la résignation, l'agression, l'angoisse, la solitude, le désir, la tristesse et le vide » (2) et il incorpore des émotions contradictoires telles que l'amour et la haine. En plus, il différencie trois types de *han* : *Wonhan*, *Jeong-han* et *Huhan*. *Wonhan*, d'origine de l'« angoisse persécutive », contient « la rancune, la haine, la vengeance » (35), alors que *Jeong-han*, issu de l'« angoisse dépressive », implique « la tristesse, l'amour, le remords, la résignation et le vide » (36). Quant à *Huhan*, il s'agit d'un état de transition entre l'« angoisse persécutive » et l'« angoisse dépressive », état caractérisé par le vide et le détachement total de l'individu par rapport à la réalité externe. Selon l'auteur, nourrissant des aspects négatifs et positifs, le *han* pourrait se transformer en une énergie créatrice qui, d'une part, faciliterait le processus d'individuation sur le plan du développement personnel et d'autre part, stimulerait l'aspiration à la justice sur le plan de l'évolution sociale.

D. Bannon, en citant B.S. Ahn, résume ainsi la définition du *han* :

---

<sup>15</sup> Selon L. Takeo Doi, *amaé* est un concept clé pour comprendre la structure de la personnalité japonaise. Il s'agit de la dépendance et de la supposition de la bienveillance de l'autrui. (Doi 121). Le rapport entre parents et enfants sert de métaphore de base à toutes les relations d'*amaé*, qu'elles soient familiales ou non (Wierzbicka, *Understanding Cultures* 240). La grande dépendance affective du narrateur envers sa mère et surtout le transfert à nombreuses reprises de la mémoire maternelle chez lui témoignent de ce rapport d'*amaé* entre la mère et le fils. Cependant, c'est le *han* qui marque non seulement l'identité et la sensibilité du narrateur, mais aussi l'éthique de l'œuvre de Chung, comme nous le verrons plus tard. Par conséquent, nous le choisissons ici pour une étude plus approfondie.

*Han* is an inherent characteristic of the Korean character and as such finds expression, implied or explicit, in nearly every aspect of Korean life and culture.

*Han* is sorrow caused by heavy suffering, injustice or persecution, a dull lingering ache in the soul. It is a blend of lifelong sorrow and resentment, neither more powerful than the other. *Han* is imbued with resignation, bitter acceptance and a grim determination to wait until vengeance can at last be achieved.

*Han* is passive. It yearns for vengeance, but does not seek it. *Han* is held close to the heart, hoping and patient but never aggressive. (Ahn cité par Bannon)

Tout en partageant l'avis de Ahn sur la coréanité du concept *han*, l'écrivaine coréenne contemporaine Park Kyong-ni le considère plutôt comme actif et dépourvu d'inclination à la vengeance qui, selon elle, est une interprétation trompeuse à partir du mot japonais *uramu* correspondant au même caractère chinois 恨. Elle, par contre, le lie à l'acte d'écrire ainsi qu'au cycle de vie à quoi tout être est soumis selon la tradition chamaniste :

[...] You can think of Han as the core of life, the pathway leading from birth to death. Literature, it seems to me, is an act of Han and a representation of it.

[...] Han is an expression of the complex feeling which embraces both sadness and hope. The sadness stems from the effort by which we accept the original contradiction facing all living things, and hope comes from the will to overcome the contradiction.

[...] we have to admit the contradictory duality of life. [...] We can think of ourselves as actively conforming to the laws of the universe. (Park cité par Kroman)

Pour elle, la littérature, en reconnaissant l'universalité de cette contradiction chez tous les êtres et en mobilisant une compassion à l'égard de tous les êtres, est par essence une mise en œuvre de la sensibilité liée au *han*. L'écriture, ou du moins la vraie écriture, à l'encontre du consumérisme, ne peut exister sans cette sensibilité, comme elle le dit à celui qui souhaite devenir écrivain : « Don't try to write till you have overcome your narcissism or self-interest, till you have been touched by compassion for all living things » (Park cité par Kroman). Ce conseil rejoint justement ce que signale Ook Chung au sujet de l'écriture dans un entretien personnel qu'il nous a accordé. En effet, une compassion pour tous ceux qui souffrent et une solidarité réalisée à travers la souffrance, basées toutes les deux sur cette sensibilité « coréenne », constituent le leitmotiv de l'œuvre de Chung, comme nous le verrons ici et plus loin dans le huitième chapitre.

Pour mettre en relief l'aspect englobant et ambivalent du concept *han*, nous ne pouvons oublier le travail sociopolitique de James K. Freda sur le discours du *han* dans le contexte postcolonial coréen. Freda, tissant des liens entre le *han* et l'histoire de la colonisation de la

Corée, sa tradition chamaniste, ses diverses formes culturelles et artistiques folkloriques ainsi que son épanouissement économique dans les années 70, définit le discours du *han* comme une « articulation esthéticisée (et plus tard politicisée) du grief ». Ce discours permet de mettre en évidence la souffrance et l'injustice sociales réduites au silence par « l'institutionnalisation agressive d'une culture de consommation et d'une éthique de plaisir » (Freda). Nous verrons plus tard dans le huitième chapitre comment son éthique correspond justement à cette « articulation du grief » ainsi que cette mise en lumière de la souffrance et de l'injustice sociales.

Voyons comment Chung interprète ce concept plein d'ambiguïté dans son autofiction *La trilogie coréenne*. Au début du premier volet « Diasporama » centré sur sa généalogie, il raconte la scène agonique de son oncle qui, japonophone toute sa vie, « ne prononc[e] plus que des paroles en coréen » (15) et associe la langue coréenne à la souffrance : « Il est vrai que la langue coréenne a des affinités avec le langage de la douleur, le pathos » (16). Si cette langue ancestrale que le narrateur ne maîtrise pas lui semble liée à la douleur, est-ce qu'elle lui rappelle sa rupture malgré lui avec sa terre ancestrale, ou plutôt les douloureuses expériences que ses parents ont vécues en tant que résidents japonais d'origine coréenne, expériences par ailleurs inséparables de la souffrance collective des Coréens, séquelle de l'occupation japonaise? Cette mise en rapport des souffrances et la solidarité qui en résulte renvoient sans doute au *han*, dont le narrateur offre une interprétation comme suit :

En langage coréen, il y a ce qu'on appelle le *han*, une notion difficile à définir à un étranger car ses nuances sont intimement liées à l'histoire de la Corée et à ses soubresauts. Il y entre certainement de la souffrance, mais chaque pays, chaque vie ne comportent-ils pas leur lot de souffrance ? Il y a aussi la connotation d'une souffrance collective, mais là encore, il y a toujours eu des populations opprimées dans l'histoire. Je crois que ce qu'il y a d'unique dans le *han* coréen, c'est l'élément de la séparation qui marque la Corée du XXe siècle, ce qui suppose que le *han* est un sentiment somme toute moderne. Séparation d'avec sa langue et sa culture maternelles, sous l'occupation japonaise, séparation des deux Corées après la partition. Et sous-jacent à cette douleur d'une division interne et externe à la fois, languit un amour pour le paradis perdu de l'unité originelle. On pourrait caractériser le *han* comme une acclimatation au malheur. (51)

Tout en universalisant les aspects de la solidarité et de la souffrance du *han*, le narrateur accentue la douleur liée à la séparation, non seulement sociohistorique qui relève

particulièrement de l'histoire coréenne, mais aussi ontologique qui est partagée par tous ceux qui aspirent à « l'unité originelle ». Compte tenu de l'expérience migrante mise en récit, cette séparation évoque également celle que vivent les êtres migrants par rapport à un pays qu'ils ont quitté, à une culture délaissée et à un pays d'accueil où l'intégration s'avère difficile. Poussé par le *han*, le narrateur effectue dans le premier volet de la trilogie ce que Seo-Young Chu qualifie de « communication télépathique » (113) entre lui et ses différents membres de famille en racontant leurs mémoires, tous imprégnés d'une souffrance quelconque. C'est sans doute aussi inspiré par le *han* que l'auteur exerce sa sensibilité à la souffrance humaine et qu'il réalise une solidarité des souffrants à travers ses nouvelles. Mais ceci reste à examiner en détail dans un autre chapitre.

### 3.2.5 Kim Thúy : comment aimer?

La mise en parallèle des langues française et vietnamienne (et quelquefois anglaise) se présente constamment dans les écrits de Kim Thúy : qu'il s'agisse de la comparaison entre la diversité d'expressions en vietnamien et l'unicité linguistique en français pour indiquer l'action d'« aimer » dans *Ru* (104), ou des différences temporelles illustrées par les temps des verbes des deux langues dans *À toi* (86). Dans *Mãn*, d'une manière qui nous rappelle les glossaires franco-japonais à la fin des romans shimazakiens, Thúy inscrit à la marge de chaque séquence du récit comme mot clé un terme ou une expression vietnamienne accompagnée de son équivalent français. À travers le contraste entre deux systèmes linguistiques, elle révèle les différences et les nuances entre deux systèmes de valeurs culturelles, comme le montre la réflexion de la narratrice de *Ru* portant sur le verbe « aimer », réflexion qui répond plus tard à l'expérience sentimentale de la narratrice de *Mãn*.

Remarquant un geste affectueux vietnamien qui suggère la tête comme l'origine de l'amour, la narratrice de *Ru* introduit une variété d'expressions vietnamiennes renvoyant à l'action d'aimer à l'opposé de l'unicité et de la simplicité du verbe français. Elle signale par la suite la différence des deux cultures pour aborder l'amour :

[...] peut-être que le geste d'aimer n'est pas universel: il doit aussi être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris. Dans le cas du vietnamien, il est possible de classifier, de quantifier le geste d'aimer par des mots spécifiques : aimer par goût (*thích*), aimer sans être amoureux (*thu' o'ng*), aimer amoureusement (*yêu*), aimer avec

ivresse (*mê*), aimer aveuglément (*mù quáng*), aimer par gratitude (*tình nghĩa*). Il est donc impossible d'aimer tout court, d'aimer sans sa tête. (104)

Ce conflit entre une culture qui privilégie la lucidité, l'abnégation et la réserve dans l'expression amoureuse et une autre qui est complètement son contraire est justement ce que vit la narratrice de *Mãn*, entre son mariage arrangé avec un immigrant vietnamien et son aventure passionnelle avec son amant français. Sa vie conjugale se caractérise par une communication non-verbale, une expression émotionnelle minimale, l'abnégation du sexe féminin et un jeu de rôles prédéterminé, tandis que sa liaison avec Luc lui permet de connaître la sensation passionnelle « d'exclusivité et d'unicité » (108) et d'acquérir de nouvelles manières d'expression affectueuse, verbale et gestuelle (ce processus transformateur sera examiné de plus près dans le quatrième chapitre). Finalement, tout en choisissant l'abnégation pour protéger les deux familles, Mãn applique dorénavant les gestes affectueux qu'elle a reçus de Luc pour exprimer son amour envers ses enfants (144), ce qui semble suggérer une union harmonieuse des deux cultures à travers l'amour chez cette femme qui vit dans l'entre-deux. Ce métissage culturel plutôt euphorique va de pair non seulement, comme nous l'avons montré, avec la mise en parallèle des deux langues, mais aussi avec la figure de la cuisine « fusionnée » américano-vietnamienne, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

Pour Chen et Shimazaki, toutes les deux immigrantes de la première génération<sup>16</sup>, la langue maternelle qu'elles « possèdent » les lie naturellement à leur culture d'origine dont la mémoire reste encore vivante. Immigrantes multilingues, elles acquièrent une optique multiple pour examiner le monde, d'où la réinterprétation de leur mémoire culturelle. Ainsi arrivent-elles à se distancier de leur culture d'origine et à l'examiner d'un point de vue critique à travers la langue. Pour Ying Chen, il s'agit de l'adoption complète de la langue française comme langue d'écriture et du renversement des valeurs traditionnelles. Shimazaki, malgré son emprunt fréquent de sa langue maternelle dans l'écriture, développe une critique rigoureuse du conformisme qui se reflète dans le système linguistique japonais. Par contre, cette critique de la culture maternelle est beaucoup moins présente chez Ook Chung et Kim

---

<sup>16</sup> Ying Chen est arrivée à Montréal en 1989, à l'âge de 28 ans. Aki Shimazaki, née en 1954, a immigré au Canada en 1981 pour s'installer à Montréal en 1991.

Thúy, qui appartiennent plutôt aux immigrants de la 1,5<sup>e</sup> génération<sup>17</sup>. Enfants de la loi 101, ils emploient un ton plutôt nostalgique pour aborder leurs langues d'origine : en effet, Ook Chung ne maîtrise pas le coréen alors que le vietnamien est pour Kim Thúy une langue « d'enfant, de cuisine » (Fortin, ARTS SPECTACLES 5). Ce contraste reflète sans doute, la différence de leur goût littéraire personnel ainsi que le degré dont les sujets migrants ont été exposés à leur culture d'origine. Pour ceux qui l'ont vécue et qui l'ont quittée à un âge tardif, « la langue-culture maternelle » ressemble à un *Zi Ji Ren* (gens du même cercle) que l'on connaît trop bien ; on connaît intimement tant son charme que sa déficience, la dernière paraissant plus évidente dans la comparaison. Mais pour ceux qui ne l'ont pas vécue suffisamment, cette langue-culture ressemble à un *Zi Ji Ren* lointain dont la distance insufflé un amour intense et une intimité indicible.

Pour conclure, revenons à la théorie sur la communauté imaginée proposée par Benedict Anderson : pour créer cette communauté imaginaire « limitée et souveraine », la langue, dont la maîtrise est à évaluer (niveau des compétences écrite et orale, accent, lexicale, etc.), revêt une force à la fois centripète et centrifuge pour rassembler ceux qui l'utilisent et exclure ceux qui ne la maîtrisent pas (ou pas assez bien) - d'où sa puissance pour créer une communauté « limitée ». Quant à la souveraineté, elle caractérise le rôle que la langue joue dans la création de la communauté nationale par le choix de la langue nationale et sa standardisation assurés par tout un système des « appareils idéologiques et répressifs d'État » (la politique, les lois, les institutions culturelles et éducationnelles, etc.). Chez les quatre écrivains, ces deux caractéristiques sont remises en cause d'un côté par la correspondance brouillée entre la langue et le territoire, de l'autre par la contestation de la standardisation linguistique.

En plus de cette capacité qui consiste à inclure/exclure, la langue influence ce que l'on perçoit et ce que l'on décrit par la langue en mettant au point « certains modes d'interprétations » (Whorf cité par E. Hall, *Le langage silencieux* 138). Ces « modes d'interprétations », d'abord et avant tout linguistiques, recèlent des différences inhérentes qui orientent l'expression des locuteurs. Bien que ce soit contestable de prétendre que la

---

<sup>17</sup> Ook Chung, né au Japon en 1964, a immigré avec sa famille à Montréal à l'âge de deux ans; et Kim Thúy, né en 1968 à Saigon, a fui le Viêtnam avec sa famille à l'âge de 10 ans pour s'installer au Québec.

différence linguistique est à l'origine de la différence au niveau de la perception du monde entre les différentes communautés, les particularités linguistiques influencent le locuteur en l'obligeant « à faire attention à certains aspects du monde chaque fois qu'il parle », à tel point que de telles habitudes de parole deviennent éventuellement des habitudes psychiques (Deutscher 152). Chez les écrivains allophones, l'interférence des habitudes linguistiques autres que celles du français leur permet de créer un « texte hybride », caractérisé selon Sherry Simon par « un vocabulaire disparate, une syntaxe inhabituelle, un dénuement déterritorialisant, des interférences linguistiques ou culturelles, une certaine ouverture ou faiblesse sur le plan de la maîtrise linguistique ou du tissu des références » (Simon cité par Moisan, 62). Cette ouverture (ou faiblesse) linguistique due au positionnement de l'entre-deux/entre-plusieurs linguistique, aide les sujets migrants à prendre conscience de la différence culturelle. Cette distinction, qui est obscurcie par les habitudes linguistiques devenues automatiques chez les monolingues, crée une certaine « dialogisation » linguistique et culturelle. Ces failles-ouvertures linguistiques recèlent une force subversive vis-à-vis des valeurs culturelles incarnées par les langues. Grâce à leur position linguistique de l'entre-deux, ces sujets migrants mettent en parallèle les systèmes de valeurs liés aux différents systèmes linguistiques en montrant que la soi-disant universalité conceptuelle n'existe pas. Nous ne pourrions pas apprécier pleinement cette force subversive sans prendre en compte l'interaction dialogique riche de voix raciales, socioculturelles et symboliques qui repose sur les concepts qui semblent universels mais qui sont en fait culturellement spécifiques.

## Chapitre 4 La culture

Clément Moisan, dans l'introduction à son ouvrage *Écritures migrantes et identités culturelles*, a indiqué qu'« en pratique, le culturel peut prendre la signification du soi comme 'conscience excluante', [...] ou comme conscience incluante » (14). Tout comme la race et la langue dont nous avons traité dans les deux sections précédentes, la culture a également la force d'inclure ceux qui la partagent dans une communauté nationale ou ethnique et d'en exclure les autres.

Les sujets migrants, à cause du processus de l'émigration/immigration, vivent dès lors dans la culture « majoritaire » de leur pays d'adoption, tout en gardant leur culture d'origine, devenue dans le nouveau contexte une culture « minoritaire ». Ce remaniement du bagage culturel personnel, ou pour emprunter le terme de Pierre Bourdieu, de l'*habitus* culturel, montre l'hybridité et la mobilité de l'identité culturelle personnelle<sup>1</sup>. Si Bourdieu, pour marquer les deux étapes dans l'évolution de l'individu, distingue l'*habitus primaire* (acquis avant l'âge adulte) et l'*habitus secondaire* (acquis après l'âge adulte), il faut sans doute y ajouter un troisième habitus pour les sujets migrants : celui qui est acquis à cause du déracinement. Selon Bourdieu, l'*habitus primaire* et l'*habitus secondaire* se poursuivent tantôt dans une continuité facile tantôt avec des conflits rigoureux<sup>2</sup>, alors que ce « troisième habitus » marque toujours une rupture avec celui qui le précède, à cause du changement complet de l'environnement social où l'individu se trouve.

---

<sup>1</sup> En effet, d'une part, la notion *habitus*, en tant que « système de dispositions durables et transposables, structures structurées disposées à fonctionner comme structures structurantes » (Bourdieu, *Le sens pratique* 88), met l'accent sur l'influence qu'exerce le groupe social d'origine sur l'individu par un ensemble de traditions, de règles de conduite, de valeurs, etc. D'autre part, ce système, loin d'être homogène et immuable, est constamment en mutation, car il s'agit d'« un système de dispositions acquises par l'apprentissage implicite et explicite » (Bourdieu, *Questions de Sociologie* 119), donc d'un système ouvert aux changements au cours de la socialisation de l'individu.

<sup>2</sup> C'est souvent la mobilité sociale, qui met l'individu dans un environnement différent de celui dont il est issu, qui entraîne une transition conflictuelle entre l'*habitus primaire* et l'*habitus secondaire*.

Pour saisir l'acquisition de ce « troisième habitus », Marco Micone a proposé le terme « culture immigrée », un terme qui, selon Clément Moisan, repose sur trois axes : « l'expérience du vécu dans le pays d'origine », « le processus de déracinement » et « le devenir québécois et les difficultés d'adaptation progressive et constante » (74-75). Un bipolarisme entre le Soi et l'Autre, entre la culture d'origine et la culture d'adoption caractérise le réaménagement identitaire des sujets migrants, qui se trouvent dans l'entre-deux cherchant une « double appartenance ». Cependant, cette recherche de la double appartenance risque d'amener les sujets migrants à « une double non-appartenance ». En effet, J. L. Joubert a bien signalé la « triple impossibilité » de la « culture immigrée » : « celle de prolonger ailleurs et sans altération la culture du pays d'origine, celle de s'intégrer sans douleurs dans la société d'accueil et celle de retourner, comme si rien ne s'était passé, dans le pays des parents » (J. L. Joubert cité par Moisan, 76). Dans cette section, nous porterons notre attention au rôle de la tension entre la culture d'origine et la culture d'adoption dans l'élaboration identitaire des sujets migrants à travers les œuvres des quatre écrivains. Tout en reconnaissant la complexité de la notion de la culture et sa nature mobile en tant que « processus<sup>3</sup> », nous choisirons d'examiner cet « entre-deux » culturel à la lumière de deux facettes de l'habitus culturel qui gouvernent les recherches d'Edward T. Hall dans *Au-delà de la culture* : « l'écorce manifeste et explicite de la culture » (20) et « la culture d'inconscience » (2) dont on ne ressent l'influence que « lorsqu'il y a changement de programme » (49). Suivant cette division, nous choisissons la représentation du culinaire et de l'alimentaire ainsi que la représentation de l'éthique pour examiner respectivement l'habitus culturel explicite et implicite<sup>4</sup>. La juxtaposition de l'habitus alimentaire et culinaire d'un côté et de l'habitus éthique de l'autre résulte du lien intrinsèque entre le code alimentaire et la morale au sein d'une communauté. Noëlle Chatelet, examinant les interdits culinaires bibliques, signale que « la morale trouve en la nourriture le prétexte idéal à son maintien. Le code alimentaire apparaît [...] comme le signe par lequel s'exprime un peuple,

---

<sup>3</sup> Nous nous appuyons sur la définition de culture que propose Stuart Hall dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, définition anthropologique qui est utilisée dans les études culturelles : en tant qu'un processus et une série de pratiques plutôt qu'une série de choses fixes, la culture renvoie à tout ce qui distingue le mode de vie d'un peuple, d'une communauté, d'une nation ou d'un groupe social. Elle porte sur la production et l'échange du sens entre les membres d'une certaine société ou d'un certain groupe (S. Hall 2).

<sup>4</sup> En fait, la division explicite/implicite culturel est loin d'être absolue dans la mesure où la différence culturelle « explicite » pourrait bien entrer dans l'ordre inconscient de l'habitus d'un individu, comme en témoignera notre analyse sur le culinaire et l'alimentaire.

une société, dans sa relation au monde, à l'univers tout entier » (13). En d'autres termes, la matière alimentaire porte des messages que l'on pourrait déchiffrer dans un réseau de relations sociales, ce qui s'explique par les tabous alimentaires, les interdits culinaires, la différenciation des « symboles alimentaires » (Chatelet 12), etc. C'est justement dans ce sens que nous développerons une réflexion sur le culinaire-alimentaire et l'éthique ainsi que l'expression du dernier par le premier à travers notre corpus.

Ce n'est point par hasard que nous choisissons les aspects alimentaire et culinaire pour illustrer le rôle de la culture « explicite » dans l'élaboration identitaire chez les sujets migrants. En plus de son rôle important dans la fondation de la civilisation<sup>5</sup> et ses particularités ethniques, la cuisine semble être un des lieux rares où la culture asiatique puisse garder plus ou moins son intégrité dans le contexte de la « mondialisation culturelle<sup>6</sup> ». En tant que « porteur de message [...] pour la société qui l'érige » (Chatelet 167), certains aliments deviennent une sorte de « totem » en nourrissant un riche imaginaire national (même nationaliste quelquefois) autour d'eux face à la mondialisation culinaire. Ainsi Roland Barthes a-t-il décrit dans « Mythologies » « la [croyance] au vin » en tant qu'« acte collectif contraignant » (608) dans la culture française, ainsi que le bifteck et les frites comme « signe[s] alimentaire[s] de la 'francité' » (610). Dans une certaine mesure, c'est la bonne pratique alimentaire qui décerne « un diplôme de bonne intégration » (Barthes, « Mythologies » 608). Alors, la façon des quatre écrivains que nous étudions de présenter l'« aliment-totem » de leur pays d'origine constitue un volet intéressant de leur réflexion sur l'identité culturelle et nationale. D'ailleurs, l'alimentaire implique nécessairement l'incorporation, « l'interaction de la matière et du corps » (Ciosi-Houcke, Laure & Magali Pierre 101), un processus où le sujet « ne cherche pas seulement à maîtriser son corps, mais

---

<sup>5</sup> L'alimentaire et le culinaire, selon les récits mythologiques chinois, marquent « les étapes de la transformation des hommes, de sauvages en être civilisés » (Sabban 31) : la découverte du feu par Suiren a permis aux hommes de se distinguer des bêtes; l'invention du récipient à cuire par Huangdi a entraîné la naissance de la civilisation même.

<sup>6</sup> À l'ère de la mondialisation, l'occidentalisation est évidente au niveau de la culture populaire : le fast-food, les films hollywoodiens, le rock and roll, etc. Dans le domaine académique où les théories constituent une sorte de « main-d'œuvre spéculative qui transforme le savoir en capital culturel » (Chow, « On Chineseness » 3), c'est encore la théorie occidentale qui devient « internationale » tant sur le plan de la réception qu'au niveau d'influence parmi les intellectuels (Yeh 197). C'est sans doute pourquoi Fred Ho déplore, avec ironie, l'absence des « produits profitables » issus de la culture asiatico-américaine, sauf dans le domaine de la cuisine (216).

aussi sa personne tout entière, physique, psychique et même sociale » (Ciosi-Houcke, Laure & Magali Pierre 101). L'incorporation devenue ainsi un des fondements identitaires, l'attitude envers certains aliments, goûts et même odeurs, signale le rapport entre le sujet et la communauté culturelle et participe à la (re)construction du soi.

## **4.1 Ying Chen**

Avant que l'œuvre de Ying Chen ne s'éloigne de l'ethnicité, l'alimentaire et le culinaire, avec leur lustre ethnique et national, y représentent souvent l'intégration et l'appartenance d'un sujet à une communauté. Or, l'habitus alimentaire, avec ses règlements inhérents, transmet des messages éthiques propres à la communauté culturelle.

### 4.1.1 Les lettres chinoises : de la soupe au tofu à la fidélité d'amour

Si la gastrothérapie traditionnelle sert d'arrière-plan à la remise en question d'un discours symbolique patriarcal dans *La mémoire de l'eau*<sup>7</sup>, c'est dans *Les lettres chinoises* que Ying Chen développe une discussion intéressante sur le rôle de l'habitus culinaire dans l'identitaire. Cette discussion commence par l'invocation par Sassa de la rue de Si-Nan, une rue shanghaienne où elle a passé son enfance et des moments tendres avec Yuan. Cette rue dont le nom signifie « la nostalgie du sud » suscite chez Yuan une éloquence nostalgique envers sa culture d'origine, incarnée par l'« art culinaire » chinois auquel s'oppose « la science culinaire » occidentale. En évoquant la soupe délicieuse au tofu que l'on sert dans un restaurant de la rue Si-Nan, Yuan s'émerveille :

Pourtant, qu'est-ce qu'il y a dans la soupe? Presque rien! Un petit morceau de tofu, une poignée d'oignon vert haché, un peu d'épices piquantes, deux gouttes d'huile de sésame. Ce qui me rend toujours fier de notre culture, c'est bien cette simplicité dans la façon d'aborder les choses, cette capacité de faire des goûters délicieux à partir de presque rien, ce courage de survivre et même de bien vivre dans le désert du destin, cette quête jamais relâchée de la beauté de la vie, cette délicatesse toujours présente malgré la misère quotidienne. (LC 1993, 105)

---

<sup>7</sup> Dans ME, pour guérir la pneumonie du mari de Lie-Fei, son médecin lui recommande des racines de lotus, de nature « froide ». La découverte par Lie-Fei des racines de lotus dément la métaphore qui rapproche les pieds bandés aux fleurs de lotus, car au lieu de ressembler aux fleurs de lotus, les pieds bandés ressemblent plutôt aux racines de lotus, qui existent « au fond boueux de la rivière jaune » (ME 59). Cette révélation, comme Subha Xavier le constate, remet en question les figures linguistiques visant l'oppression des femmes (42-3).

Ensuite, Yuan décrit, avec ironie, comment « les gens d'ici » cuisinent en donnant comme exemple le repas préparé par son ami Nicolas, un repas caractérisé par une abondance matérielle et « un esprit très scientifique » (LC 1993, 106) : en effet, la mère de Yuan « aurait nourri vingt personnes » (LC 1993, 106) avec le poulet entier que Nicolas prévoit pour quatre personnes; et l'emploi du livre de recettes avec toutes ses précisions, selon Yuan, rapproche la cuisine d'« un laboratoire de chimie » (LC 1993, 106). Ainsi, son appréciation du repas est accompagnée d'hésitation et de moquerie : « Heureusement, le poulet que Nicolas nous a servi à table ne sentait pas le laboratoire. Il était même délicieux » (LC 1993, 106). Les deux adverbes « heureusement » et « même » trahissent son soupçon discret envers cet aspect de sa culture d'adoption.

Ce qui attire notre attention en premier lieu dans la comparaison érigée par Yuan, c'est la transformation d'un aliment ordinaire en totem ethnique, clé pour décoder la richesse culturelle chinoise, ce qui nous rappelle Roland Barthes qui, en essayant de déchiffrer les « signes alimentaires » japonais, s'émerveille devant la légèreté magique de la soupe miso :

[...] la soupe japonaise [...] dispose dans le jeu alimentaire une touche de clarté. Chez nous, une soupe claire est une soupe pauvre; mais ici, la légèreté du bouillon, fluide comme de l'eau, la poussière de soja ou de haricots qui s'y déplace, la rareté des deux ou trois solides (brin d'herbe, filament de légume, parcelle de poisson) qui flottent en cette petite quantité d'eau, donnent l'idée d'une densité claire, d'une nutritivité sans graisse, d'un élixir d'autant plus réconfortant qu'il est pur : quelque chose d'aquatique (plus que d'aqueux), de délicatement marin amène une pensée de source, de vitalité profonde. (*L'empire des signes* 23-24)

Tout comme cette réflexion poétique de Barthes qui, au lieu de présenter une explication éclairante de la culture alimentaire japonaise, s'arrête au plaisir de l'exotisme, à travers duquel le sujet (ici occidental) cherche dans le miroir présenté par l'Autre (la culture japonaise) sa propre image réconfortante, le témoignage de Yuan nous fait constater une déformation similaire d'un signe culturel, une déformation causée par la distance physique, cette fois entre un sujet oriental et sa propre culture. Pour emprunter les termes de Barthes, au lieu de décrypter les « signes », ces deux sujets « migrants » (un touriste et un immigrant) nous font « lire le recul des signes » (*L'empire des signes* 7). La mystérieuse simplicité et cette innommable délicatesse de la cuisine chinoise, au lieu d'être réelles, sont plutôt des

produits de l'imagination et de « la manipulation du passé par Yuan pour vivre le présent » (Sivert 227). Sassa, dans sa réplique pleine de lucidité et de perspicacité, indique que c'est la distance (temporelle et spatiale) qui pousse Yuan à inventer des qualités « imaginatives » pour un lieu quitté, comme pour « un amour manqué » (LC 1993, 110), car le restaurant est en fait toujours « banal » et que Yuan lui-même y a trouvé auparavant « les bols sales et les soupes peu nourrissantes » (LC 1993, 110). En anticipant le regret de Yuan, du retour à Shanghai, de la perte de la recette « nourrissante » de Nicolas, Sassa conseille à son fiancé de vivre « dans le présent sans trop [s]e préoccuper du passé ni du futur » (LC 1993, 110).

En fait, c'est justement à travers cette création d'un mythe autour de l'aliment ethnique que Yuan cherche à participer au passé national et ethnique, à redéfinir son rapport au pays qu'il a quitté et à vivre son présent. Roland Barthes a raison d'indiquer le lien entre la nourriture et l'ethnicité à la lumière de l'alimentaire français :

[...] à travers sa nourriture, le Français vit une certaine continuité de la nation : l'alimentation, par mille détours, lui permet de s'implanter quotidiennement dans son propre passé, de croire à un certain être alimentaire de la France. (« Pour une psychosociologie » 930)

De même, grâce à l'idéalisation d'un culinaire « peu nourrissant » et au travestissement du passé, Yuan arrive à vivre en imaginaire l'« être alimentaire » de la Chine, à définir son lien avec sa culture d'adoption dans la confrontation. En somme, il construit un espace-temps qui est entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le futur, mais qui est constamment en mouvement : pour lui, le passé « est toujours là, [...] insaisissable mais indélébile, utile seulement quand on y lit [le] destin », en somme, il « est au fond un peu [le] présent » (LC 1993, 112-113).

Dans la figure de la soupe au tofu, à part sa fonction de l'aliment-totem, nous constatons une opposition entre l'aliment nourrissant et l'aliment peu nourrissant, opposition qui semble caractériser la comparaison alimentaire entre la Chine et l'Amérique du Nord. Sassa a recours à cette opposition en rappelant à Yuan la qualité « peu nourrissante » de la soupe en comparaison avec la recette « nourrissante<sup>8</sup> » de Nicolas. Yuan, dans sa première lettre, parle

---

<sup>8</sup> Notons que Sassa, en racontant plus tard sa dégustation d'une glace aux haricots rouges, spécialité de Shanghai qu'« il ne faudra jamais exporter », confirme la coexistence étrange de la pauvreté matérielle et la « qualité trompeuse » dans l'alimentaire quotidien chinois (LC 1993, 116).

de son pays natal qu'il vient de quitter comme un pays qui «[l]'a nourri<sup>9</sup>, pauvrement, pendant une vingtaine d'années » (LC 1993, 9). L'aliment incarnant à la fois la nourriture et la culture, le témoignage de Yuan reflète en quelque sorte l'attitude de Ying Chen envers la culture chinoise, qui, selon elle, est également « peu nourrissante ». En effet, dans *Quatre mille marches*, elle avoue :

La civilisation chinoise a atteint son sommet il y a environ mille ans, puis elle n'a cessé de se dégrader, de descendre la pente, de s'anéantir. Aujourd'hui elle n'est plus devant moi qu'un tas de ruines nostalgiques. Mes compatriotes n'ont que deux choses dans leur poche : le passé et l'avenir. Deux choses aussi insaisissables l'une que l'autre. Je suis donc à la recherche d'un présent, depuis le jour où j'ai compris que ma culture est une culture d'outre-tombe et que sa résurrection sera aussi lente que son déclin. (42)

Comme Yuan, Ying Chen cherche à construire « un présent » : en tournant son dos à l'illusion de « posséder une culture » (une culture qu'elle trouve par ailleurs morte et donc « peu nourrissante<sup>10</sup> »), elle recrée une « culture immigrée » par son écriture, croyant que « toutes les cultures peuvent [la] nourrir » (QMM 48).

Si la qualité « peu nourrissante » de l'aliment évoque la misère matérielle et culturelle en Chine de l'époque, le code alimentaire dissimule des messages sur le Bien et « la vie bonne » (Ricoeur, *Soi-même comme un autre* 202), soit des normes éthiques propres à la communauté chinoise. Par exemple, dans sa première lettre à son fils, le père de Yuan, incarnation de la Tradition chinoise, lui conseille de suivre la discipline et d'être prudent en alimentation comme en d'autres matières : « À ta place, je mangerais juste ce qu'il me faut, mais pas plus. Je ne dirais que les choses nécessaires. Je limiterais également ma pensée pour éviter la confusion » (LC 1993, 25-26). Plus tard, il illustre « la conscience de la discipline » par l'exemple de la mère de Yuan qui, afin de donner plus de viande rationnée à son fils, se contentait de boire du bouillon. D'ailleurs, Da Li, en racontant son expérience de travail, compare les Montréalais, qui sont « étrangement fidèles aux mêmes plats » tout en changeant sans cesse de compagnon d'amour aux Shanghaiens qui font le contraire. La bouche,

---

<sup>9</sup> Cette « malnutrition » renvoie à la misère à deux niveaux : au niveau matériel et spirituel. Notons qu'en chinois courant, « la nourriture matérielle » et « la nourriture spirituelle » sont des termes souvent employés ensemble, renvoyant respectivement à ce qui est nécessaire pour satisfaire les besoins élémentaires et les besoins intellectuels des êtres humains.

<sup>10</sup> Ce rejet de la culture d'origine par voie alimentaire devient encore plus féroce dans *L'ingratitude*, ce qui fera l'objet de notre étude dans les pages qui suivent.

réunissant le plaisir de manger, de parler et d’embrasser, devient le « triangle pulsionnel » (Chatelet 157) dangereux qu’il faut maîtriser selon le cadre éthique chinois centré sur la discipline, la modération et le renoncement, surtout face à l’abondance à tous azimuts du nouveau monde, dont le fonctionnement repose sur « la consommation immédiate » et dont la conception du bien repose sur « les plaisirs » (LC 1993, 56). Il nous paraît intéressant d’examiner l’attitude des quatre correspondants chinois en contact (direct ou indirect) avec un cadre éthique différent du leur. Nous choisissons de l’illustrer par leur discussion sur la fidélité d’amour à partir de la liaison entre Yuan et Da Li<sup>11</sup>, puisque comme l’a signalé la constatation de Da Li, l’amour et la sexualité sont mis sur un pied d’égalité avec l’appétit en tant que nécessités humaines cruciales selon la philosophie confucianiste<sup>12</sup>. Avant d’aborder l’analyse, rappelons le lien étroit entre l’identitaire et l’éthique :

Selon Charles Taylor, « le moi et le bien, autrement dit, le moi et la morale, s’entremêlent de façon inextricable » (15), car la réponse à la question « Qui suis-je? » « constitue une reconnaissance de ce qui importe essentiellement pour [moi] » (46). Ainsi, l’identité se repère dans un cadre éthique où le sujet peut « essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable », de « prendre position » par rapport au Bien (46), si bien que l’essence de notre identité « se confond (au moins partiellement) avec le positionnement que nous adoptons par rapport à cette orientation [vers le bien] » (54-55). Par conséquent, l’éthique, qui offre une « perspective téléologique » de la « visée d’une vie accomplie<sup>13</sup> », constitue un cadre de

---

<sup>11</sup> Bien que qu’il n’y ait pas de preuve explicite pour vérifier si c’est avec Yuan que Da Li a eu cette liaison, bien des détails concernant cet homme soutiennent cette hypothèse : cet homme, selon Da Li, est de Shanghai, a une fiancée qui y habite, partage le même immeuble qu’elle et est le seul « individu de sa race » (LC 1993, 138) qu’elle connaît dans son quartier. Comme Irène Oore l’a constaté, les lettres des trois acteurs de ce triangle d’amour (la correspondance entre Yuan et Sassa ainsi que les confidences entre Sassa et Da Li), aident à supposer la vérité tout en la dissimulant : la curiosité de Sassa sur la liaison de Da Li, l’« envie de pleurer » (LC 1993, 143) de Da Li, et la vague demande de pardon de Yuan, toutes ces remarques sont bien suspectes tout en maintenant « le suspense du récit » (Oore, « *Les lettres chinoises* de Ying Chen » 5).

<sup>12</sup> Dans *Li Ki – Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Confucius met en parallèle l’appétit alimentaire et le désir sexuel en tant que deux nécessités majeures de l’homme : « La boisson, la nourriture, le mariage sont les choses qui excitent le plus les désirs. La mort, l’exil, la pauvreté, la souffrance sont les choses qui excitent le plus l’aversion. Le désir et l’aversion ou la haine sont les deux grandes passions auxquelles se réduisent tous les sentiments de l’âme. Elles sont renfermées dans le cœur, et le cœur est insondable. [...] Pour les connaître entièrement, quel moyen emploiera-t-on, si l’on néglige les règles! » (*Li Ki – Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Tome I, Chapitre VII LI IUN, Article II, 20).

<sup>13</sup> Pour distinguer l’éthique de la morale, Paul Ricœur propose de concevoir l’éthique comme « la visée d’une vie accomplie » tandis que la morale comme « l’articulation de cette visée dans des normes caractérisées à la fois par la prétention à l’universalité et par un effet de contrainte ». Le premier se caractérise par une « perspective téléologique », alors que le dernier est marqué par « un point de vue déontologique » (*Soi-même*

référence crucial pour définir l'identité. À l'axe éthique, Taylor ajoute l'autre axe important pour « la pleine définition de l'identité d'un individu », soit « une référence à une communauté qui détermine [sa position relativement aux questions morales et spirituelles] » (57). Cette « communauté » renvoie à ce que Taylor appelle « réseau d'interlocution » qui regroupe des « interlocuteurs » lié au sujet par le langage : des « partenaires de dialogue » immédiat ou « ceux qui sont actuellement essentiels à la maîtrise des langages de connaissance de moi-même que j'acquiers progressivement » (57). Ainsi, les différentes communautés, en développant de différents langages de connaissance du soi, proposent en corrélation des « conceptions très différentes du bien » (127).

La discussion au sujet de la liaison entre Da Li et Yuan montre bien l'interrelation complexe entre l'identitaire, l'éthique, le culturel et l'ethnique dans la mesure où les correspondants définissent leur identité par leur positionnement en mouvance par rapport aux deux communautés (soit deux réseaux d'interlocuteurs) et aux deux cadres éthiques différents.

Examinons d'abord les confidences entre les deux personnages féminins : Sassa, ayant appris l'amour de Da Li pour un homme déjà fiancé, lui rappelle qu'elle « n'[est] plus une vraie Chinoise » en oubliant l'adage confucéen sur la patience et qu'elle est « devenue comme les Occidentaux » impatients de « partir à la chasse » des plaisirs immédiats (LC 1993, 107). Mais en même temps, en appelant ironiquement Confucius « Maître Con », Sassa est bien consciente de la faiblesse de la sagesse « chinoise », qui décourage l'engagement. C'est pourquoi elle apprécie l'« américanité » chez Da Li. Cet esprit caractérisé par le courage et le dynamisme, selon Sassa, se développe chaque jour dans son propre pays, la rendant donc « déracinée ». Cependant, Da Li, en poursuivant avec Yuan leur « audace » en amour plutôt qu'en alimentation, une audace qui aurait dû les rendre plus « occidentaux », finit par se soumettre au cadre éthique de leur communauté d'origine : Da Li en veut à Yuan d'être « trop 'chinois' » car il ne peut pas oublier sa « chose sérieuse » (LC 1993, 127) qu'est sa fiancée tout en sortant avec elle. Ceci dit, elle découvre qu'elle « ne l'est pas moins que lui » (LC 1993, 140) à cause de son « esprit asiatique » qui l'empêche de « faire l'amour avec

---

*comme un autre* 200). Selon lui, « la morale ne constituerait qu'une effectuation limitée, quoique légitime et même indispensable, de la visée éthique, et l'éthique en ce sens envelopperait la morale » (*Soi-même comme un autre* 201).

celui qui ne peut pas [l]'épouser ni [l]'aimer d'une façon absolue » (LC 1993, 139). Ne voyant pas d'issue dans son amour compliqué par « l'esprit de Maître Con » (LC 1993, 158), Da Li choisit de partir pour la France, et ce malgré la rupture des fiançailles par Sassa.

Passons maintenant au dialogue entre les deux personnages masculins. Le père de Yuan, ayant appris la décision de Sassa de ne pas rejoindre son fils à Montréal, raconte à Yuan son inquiétude et lui rappelle encore une fois son identité chinoise en lui répétant les normes éthiques chinoises traditionnelles (de la fidélité et de la piété filiale), sur un ton autoritaire :

Mais toi, tu es malgré tout Chinois. Tu ne deviendras jamais comme ces jeunes garçons qui, d'après ce qu'on raconte, changent de fille comme de vêtement. Tu resteras fidèle à ton amour. Tu ne décevras pas tes parents. N'est-ce pas, mon fils? (LC 1993, 150)

Dans la réponse, Yuan le rassure qu'il « n'[a] pas changé » et que son « séjour à l'étranger » renforce en fait sa conception de la relation saine acquise auprès de son père en Chine : en plaçant la stabilité et la tranquillité au-dessus de l'agitation et de l'intensité dans l'amour, il se dit différent de Nicolas et Marguerite (exemples d'un amour à l'occidentale) par son esprit « démodé » (LC 1993, 152). Pourtant, selon Eileen Sivert, les lettres de Yuan à son père visent à lutter contre « la vie urbaine moderne de l'Amérique du Nord » tandis que ses lettres à sa fiancée « suggèrent sa participation dans cette vie » (LC 1993, 232-233). En effet, la lettre de Yuan à Sassa qui suit cette lettre de Yuan à son père illustre bien la position éthique de l'entre-deux chez Yuan : après une comparaison entre le langage éthique chinois centré sur les « devoirs » réciproques et celui du français qui met l'accent sur les « droits » individuels, Yuan demande pardon à Sassa s'il « per[d] pied malgré [lui] dans ce mélange de devoirs et de droits, et [s'il se] trompe sur la place à leur accorder au fond de [lui] » (LC 1993, 154). Sa double appartenance aux deux cadres éthiques est confirmée plus tard par la constatation de Sassa au sujet de l'amant de Da Li (toujours sans l'identifier) : « Il fait l'amour à Montréal et envoie des lettres à Shanghai, car il vit dans deux mondes et il aime de deux façons. Je trouve ça très correct » (LC 1993, 161).

Au cours de cette discussion qui implique les quatre correspondants, il n'y a que le père de Yuan qui garde son cadre éthique d'origine contre celui dont son fils lui fait part dans les lettres, d'où sa résistance aux changements identitaires. Les trois autres personnages

connaissent tous des transformations identitaires : Yuan cherche une double appartenance en souhaitant combiner les deux cadres éthiques pour former sa propre vision du Bien. C'est pourquoi il essaie de mettre le langage du « devoir » et celui du « droit » sur un pied d'égalité. Tandis que l'autre personnage immigrant, Da Li, ressent plutôt une double non-appartenance étant donné son incapacité à suivre l'un ou l'autre cadre éthique. Cette absence d'orientation entraîne un certain vide identitaire, qui fait écho à sa métaphore qui compare les « ni Chinois ni Nord-Américains » à « l'élément de nature neutre » marqué par un zéro (LC 1993, 138). Quant à Sassa, son malaise renvoie à la détresse identitaire de l'époque moderne, qui, selon Charles Taylor, a pour cause la coexistence des positions alternatives éthiques qui problématisent l'une l'autre. Assistant à la transformation éthique de ses concitoyens ainsi que celle de son fiancé, elle choisit d'accepter la précarité identitaire et de rester fidèle à ses valeurs en attendant la mort imminente.

En bref, dans *Les lettres chinoises* de Chen, l'habitus culinaire et alimentaire sert de repère identitaire aux sujets migrants d'abord par la création d'un certain mythe autour des aliments ethniques qu'ils reconnaissent, tels que la soupe au tofu qui incarne pour Yuan tous les secrets de la culture chinoise. En s'insérant dans un passé national et ethnique par l'incorporation de cet aliment-totem (réel ou imaginaire), les sujets migrants croient trouver une appartenance et rendent ainsi vivable leur présent. En même temps, l'habitus alimentaire est sujet à la norme éthique, si bien que le premier devient porteur de message de la dernière. Le cadre éthique chinois, centré sur la discipline et la modération, valorise l'abstinence alimentaire pour se purifier ou pour une cause plus noble (comme ce que faisait la mère de Yuan), ainsi que la fidélité d'amour et la maîtrise des désirs sexuels (même s'il faut une substitution du plaisir de l'aliment au désir amoureux). Mais Yuan et Da Li, à Montréal, se réfère à un cadre éthique tout à fait différent. La confrontation des deux cadres éthiques incommensurables et conflictuels empêche les sujets migrants de se repérer dans un cadre cohérent, d'où leur désorientation et « crise d'identité<sup>14</sup> ». S'il paraît facile de substituer le pain au riz comme aliment de pondération, Ying Chen, par la figure de la soupe au tofu, nous montre la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité de « prolonger ailleurs et sans altération

---

<sup>14</sup> Taylor décrit la crise d'identité comme suit : « Il leur manque un cadre ou un horizon à l'intérieur duquel les choses pourraient prendre une signification stable, à l'intérieur duquel certaines possibilités de vie pourraient être perçues comme bonnes ou significatives, comme mauvaises ou futiles » (46).

la culture du pays d'origine » : comme le dit le proverbe chinois « transplanté du sud au nord de la rivière, l'oranger se transforme en citronnier », le code alimentaire se transforme par la transplantation, tout comme les rituels et les normes derrière ce code. Les sujets migrants vivant dans l'entre-deux, dont les pratiques morales (effectuation de l'éthique) sont interprétées comme une acceptation ou une trahison de leur identité culturelle, nationale ou ethnique, vivent constamment une incapacité de préserver le sentiment de l'intégrité identitaire, et donc une profonde désorientation.

#### 4.1.2 L'ingratitude : la subversion du code alimentaire

Si dans *Les lettres chinoises*, le code culinaire et alimentaire, en tant que porteur de message éthique, implique la désorientation des sujets migrants face au conflit de deux cultures, il fait l'objet d'une subversion dans *L'ingratitude* dont la protagoniste Yan Zi met en question tout ce qui a trait à son lien avec sa mère, avec la société où elle vit et somme toute, avec le code traditionnel qui lui impose ces liens étouffants. Manger et boire, « actes lourds de sens et de conséquences » (Goossaert 268) selon la tradition chinoise, actes étroitement liés à la célébration de la vie et à l'harmonie familiale ou communautaire, y semblent inséparables du morbide, de l'aliénation et de la mort.

Le restaurant « Bonheur » qui sert d'arrière-plan pour de nombreuses actions de Yan Zi, loin de promettre le bonheur comme son nom le suggère, présente un lieu de l'entre-deux, un espace entre la vie et la mort. En effet, la description de l'environnement, dès le début, prévoit l'état instable et transitoire de la domination de l'une ou de l'autre :

Le restaurant Bonheur semblait très accueillant. Les miettes de riz collaient aux tables et les os de poulet traînaient sous les chaises. Je m'assis près de la fenêtre. (18)

L'ambiance du restaurant se caractérise d'une part par le va-et-vient des clients et donc par la mobilité et l'instabilité, d'autre part par la régénération d'une vie grâce à la mise à mort d'une autre. Ainsi, si la narratrice la trouve « accueillant[e] » pour écrire sa dernière lettre à sa mère avant son suicide, c'est sans doute parce que sa position instable entre la vie et la mort y trouve un certain écho. Par ailleurs, l'accident de voiture auquel Yan Zi a assisté avant sa mort en buvant du thé avec ses collègues dans le même restaurant (accident qui coïncide

avec la façon de sa propre mort) confirme le rôle de ce restaurant en tant que lieu transitoire de la vie et de la mort :

Soudain, on entendit des coups de klaxon. Des bicyclettes et des voitures s'arrêtèrent au milieu de la rue. Des curieux accoururent précipitamment, le sourire caché dans le pli des lèvres. Ils s'attendaient à voir une scène sanglante, un accident ou un scandale. Ils pourraient enfin servir une histoire appétissante à leur table. Ils la grignoteraient jusqu'à une heure tardive, heureux et bien reposés. (79)

Les aliments et les mots devenant tous les deux consommables et sources de plaisir, se forme une sorte de « nourritures-mots » (Jean-Pierre Richard cité par Chatelet, 157), nourrissant les uns au détriment de la vie des autres. En liant la boulimie de la nourriture à celle du « sang », la narratrice met en scène l'indifférence et la froideur interpersonnelle jusqu'à la consommation de la vie des autres, à savoir un certain « cannibalisme sociétal<sup>15</sup> ».

Un autre aspect du code alimentaire remis en question concerne le repas familial et son rôle éthique. Selon la croyance commune chinoise, si le repas recèle un rôle éthique, c'est que « les dieux mangent, la communion avec les dieux rend la vie possible, la communion entre les hommes fonde la vie sociale » (Goossaert 268). Comme la famille constitue le noyau de la société (comme nous l'avons vu dans la section précédente), le repas familial assume la fonction de créer et de renforcer l'harmonie familiale. Ceci dit, dans ce récit posthume de Yan Zi, le repas familial se caractérise par une ambiance aliénante, même une « inquiétante étrangeté », à toutes les trois occasions où il est évoqué : le dîner familial quotidien que déteste Yan Zi, le dîner que sa famille partage avec Chun en tant que gendre potentiel et le déjeuner familial partagé avec Oncle Pan, un cancéreux.

Freud, ayant analysé la connotation ambiguë du terme *heimlich* (renvoyant à la fois au familier/confortable et au dissimulé/caché), conclut que ce terme « coïncide avec son contraire *unheimlich* » (l'inquiétante étrangeté) (« L'inquiétante étrangeté » 223). Ce dernier est alors défini comme « quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (« L'inquiétante

---

<sup>15</sup> L'écrivain chinois Lu Xun (1881-1936), dans sa nouvelle « Le journal d'un fou » (1918), explore également la figure du cannibalisme à l'échelle sociétale. À travers les yeux d'un jeune homme en délire qui, comme Yan Zi, remet en question la Tradition chinoise, l'auteur dénonce les vices de la culture traditionnelle chinoise, culture qui encourage l'oppression des faibles par les puissants et qui transforme ses sujets en « mangeurs d'hommes ».

étrangeté » 246). En créant l'effet de l'inquiétante étrangeté, la narratrice de *L'ingratitude* révèle l'aspect caché et refoulé de l'éthique liée au rituel du repas familial, éthique qui met la solidarité familiale au centre de l'évaluation forte<sup>16</sup>.

Le repas familial se présente comme un moyen pour renforcer la tyrannie maternelle dans la famille de Yan Zi, une tyrannie que ne questionne guère le père impotent et contre laquelle la protestation de la grand-mère reste bien faible :

Maman attachait une grande importance à la cérémonie de la table, à ce que les membres de la famille, chacun assis à sa place, mangent ensemble tout en écoutant les quelques remarques semblables à des reproches qu'elle faisait sur eux. (63)

Pour Yan Zi, ce rituel quotidien permet à sa mère de minuter son trajet et de surveiller ses activités, si bien qu'il ressemble au rendez-vous « d'un camp militaire » (82-3) où l'absence est égalée par l'opinion publique à l'irresponsabilité, sinon à l'immoralité.

Le dîner familial avec Chun, à commencer par les préparatifs, ressemble à une pièce de théâtre composée de « mensonges sincères<sup>17</sup> » : Chun choisit du ginseng, symbole de la longévité, comme cadeau aux parents de Yan Zi, mais il figure sans doute parmi ces « jeunes privés de logement [qui] attend[ent] la mort des parents pour hériter leur espace » (49). En même temps, la mère de Yan Zi, ayant acheté du porc pour l'invité « par politesse », se prépare en fait pour « une [...] bataille contre l'éternel futur gendre » (47). La connaissance de l'intention réciproque entre l'hôtesse et l'invité réduit, aux yeux de Yan Zi, cette réunion familiale à un « examen » (50), à « un concours à la télévision », à « un procès » où « l'enjeu » est l'avenir de l'amour (51). Ce repas, au lieu d'harmoniser les relations interpersonnelles, met en lumière l'incommunicabilité dans cette famille dysfonctionnelle à travers l'hypocrisie de la conversation entre Chun et la mère ainsi que le silence ou l'indifférence des trois autres participants (le père, la grand-mère et Yan Zi).

---

<sup>16</sup> L'« évaluation forte » est une notion proposée par Taylor pour désigner les fins ou les biens qui « ne dépendent pas de nos propres désirs, inclinations ou choix », mais « représentent des normes en fonction desquelles on juge ces désirs ou ces choix » (36).

<sup>17</sup> Harumi Befu, en analysant une interaction typiquement japonaise entre l'invité et l'hôte au cours d'un repas, explique l'importance de « Japanese sincere lies » dans la communication japonaise : « both hosts and guests are supposed to say what they do not mean, [...] they are supposed to know that they are supposed to say what they do not mean, [...] they each know what the others really meant to say but did not say without being told » (110).

Quant au déjeuner avec Oncle Pan, la double aliénation de ce malade plane dans la pièce : d'une part, il souffre de l'aliénation physique à cause du cancer qui l'empêche de vider son bol malgré ses efforts. D'autre part, il est également victime d'une aliénation psychique à force de suivre un code alimentaire dicté par la Tradition chinoise. Selon ce code transmis de génération en génération, « il ne [faut] [...] absolument pas [...] laisser une seule miette de riz dans son bol à la fin d'un repas » (121). Aussi ce cancéreux ne parvient-il pas à ne pas vider son bol sans souffrir d'une angoisse compulsive. Dans ce sens, le personnage d'Oncle Pan, « intrus » qui occupe la chambre de Yan Zi, sert à cette dernière de miroir où elle perçoit sa propre aliénation. En effet, elle ressent le même complexe compulsif du « bol mal vidé » à cause de l'enseignement maternel (ou plutôt de la culture traditionnelle incarnée par la mère), tandis que la maladie fatale de Pan fait écho avec son dessein suicidaire, car la mort n'est-elle pas l'aliénation totale du corps ?

Le repas familial, censé huiler le mécanisme familial, se caractérise pour Yan Zi par la manipulation, l'hypocrisie et l'aliénation, alors que la famille, le chez-soi confortable, se transforme en un lieu étranger, aliénant et angoissant. Dans ce sens, il va de soi que la révolte contre sa mère, incarnation des valeurs traditionnelles, commence par la dévalorisation de ce rituel alimentaire traditionnel : en refusant de manger chez elle pour sortir avec Bi, Yan Zi s'élance dans sa vengeance contre sa mère, vengeance qui consiste à vider, dévaloriser et détruire son corps pour épuiser, dévaloriser et détruire la créatrice de ce corps.

L'effet de l'*inquiétante étrangeté* atteint son apogée dans la description du banquet de tofu, où l'acte de manger est encore une fois associé au cannibalisme. Selon la tradition chinoise, à la fin des funérailles, la famille du mort offre à tous les invités un banquet de tofu pour les remercier. Ce rituel, dont nous pouvons trouver de diverses variantes dans diverses sociétés traditionnelles, remonte, comme l'indique Mircea Éliade, à la croyance archaïque qui perçoit la mort comme « un rite de passage vers une autre modalité d'être », un rite « en relation avec les symbolismes et rites d'initiation, de renaissance et de résurrection » (*Mythes, rêves et mystères* 66). En conséquence, la mort n'est jamais une fin définitive, mais renvoie à la « régénération du temps » et présente une occasion pour toute la communauté de « se

régénérer », d'où le rite du banquet en tant que moyen fondamental régénérateur. Cependant, dans *L'ingratitude*, la description de cette régénération par voie alimentaire produit un effet d'inquiétante étrangeté à travers la métaphore du cannibalisme et laisse entrevoir ce que Freud définit comme « peur primitive du mort » (« L'inquiétante étrangeté » 248) refoulée.

Dès le début, la narratrice juxtapose la consommation du banquet par les invités et la crémation de son corps : « Alors que mon corps attend devant le four crématoire, mes proches ont droit à un banquet de tofu » (69). Plus tard, la narratrice réitère cette juxtaposition, qui, à cette reprise, s'apparente au sacrifice humain :

Je sens même une odeur de bœuf juste au moment où on pousse mon corps dans le feu.  
- C'est un véritable bœuf, vous savez, dit maman en s'adressant à tout le monde.  
Je comprends qu'elle désigne par là non pas la viande qu'on est en train de déchirer à la table ni mon signe astrologique, mais bien moi avec mon caractère de bœuf. J'ai soudain la stupide impression d'être mangée par les invités de maman. (70)

Force est de constater que le bœuf est un des trois principaux animaux sacrificiels<sup>18</sup> et que l'immolation du bœuf par le feu constitue une étape importante du rite sacrificiel dans la société traditionnelle chinoise. La juxtaposition du bœuf consommé au banquet et du corps humain de Yan Zi consommé au four crématoire évoque à la fois la pratique sacrificielle et celle du cannibalisme. Ceci se renouvelle dans une autre scène étrangement inquiétante :

[Ma cousine] doit se contenter d'un oiseau grillé. Elle en arrache une aile, la trempe d'abord dans l'huile de sésame puis se l'envoie sur la langue tirée. La chair blanche de l'oiseau glisse le long de sa gorge chaude. Elle crache ensuite les petits bouts d'os sur la table. Enfin, elle ferme les yeux en fronçant les sourcils. Elle revoit peut-être mon visage décharné. J'entends les bruits gênants que fait le ventre de ma cousine. A ce moment, une fumée noire sort de la cheminée du crématoire et court vers le restaurant. (70-71)

Rappelons que le nom de Yan Zi signifie l'hirondelle dont l'image s'interpose avec la chair de l'oiseau consommée par sa cousine. Cette image accompagnée de la présence de la fumée, trait caractéristique du rite sacrificiel, retrace le croisement du sacrifice et du cannibalisme.

---

<sup>18</sup> Comme Gossaert l'indique, les Chinois réservent les rites sacrificiels à « des circonstances très spécifiques » (*L'interdit du bœuf en Chine* 273) : pour le Ciel, Confucius et les ancêtres. À l'origine, le bœuf, le mouton et le porc constituent les trois principaux animaux sacrificiels (三牲). Cependant, le bovin devient plus tard « symbole précieux et fragile de la civilisation agricole chinoise » et « ne peut être offert que dans un contexte exceptionnel » (Gossaert, *L'interdit du bœuf en Chine* 158) dans le cadre des rites sacrificiels.

Selon Mircea Eliade, les sacrifices humains et le cannibalisme rituel sont issus d'« une nostalgie des *origines* » (*Mythes, rêves et mystères* 44), d'un souci de réaliser « un retour au Temps mythique », où « l'immolation de l'Être divin a inauguré tant la nécessité de l'alimentation que la fatalité de la mort et, par voie de conséquence, la sexualité » (*Mythes, rêves et mystères* 45). En réitérant l'assassinat primordial qui a produit la plante alimentaire à l'aube des temps, l'homme « assur[e] la vie des plantes » et « assume sa responsabilité dans le monde » (*Mythes, rêves et mystères* 47). Mais aux yeux de Yan Zi, la responsabilité, à laquelle la Tradition chinoise accorde tant d'importance, ne constitue qu'une entrave à la liberté. Ainsi pour elle, le banquet en son honneur, ayant perdu tout symbolisme du mythe cosmogonique, fait preuve d'un conformisme social, un conformisme qui la dégoûte par l'exaltation inconditionnelle de la vie. Si elle se moque du désir de sa cousine de « vivre long », si elle introduit, par son choix lexical, de la violence, de la brutalité et de la laideur dans l'action de manger<sup>19</sup>, si elle ridiculise le flirt insolite qu'a son père avec sa cousine à table<sup>20</sup>, c'est que ces actes s'inscrivent dans l'acte de vivre. Cet acte constitue la préoccupation majeure d'une philosophie dont la mort est exclue<sup>21</sup>, philosophie que Yan Zi rejette et qui, selon elle, pousse « les gens ordinaires » à « s'accroch[er] à la vie, à n'importe quelle vie » (11).

Dans *L'ingratitude*, le restaurant, centre de socialisation, est dépourvu de toute convivialité et de toute bienveillance pour devenir un lieu de transit. L'angoisse et l'étrangeté se substituent à l'harmonie et à la solidarité pour régner autour de la table du repas familial. Le banquet des funérailles, censé plonger les vivants dans la vie, est hanté par le retour de la morte. En ébranlant ces lieux communs du code alimentaire traditionnel, la narratrice s'attaque à un

---

<sup>19</sup> Une série de verbes tels que déchirer, arracher, cracher, témoigne de la violence et de la brutalité de l'action, tandis que la description de la langue tirée, des sourcils froncés et des bruits gênants souligne la laideur du mangeur.

<sup>20</sup> « Papa se penche vers cette fille et lentement lui prend les mains. [...] Soudain, il rougit d'une rougeur épouvantable. De la salive coule de sa bouche entrouverte » (72). N'oublions pas que la sexualité, en tant que seul moyen d'engendrement, fait partie du mythe cosmogonique et comme l'acte de manger figure dans les rites de la régénération du Temps.

<sup>21</sup> La valorisation de la vie mondaine résulte largement de la pensée confucianiste. Selon *Les entretiens de Confucius*, Confucius ne « discutait pas des phénomènes étranges, des faits de force, des désordres ni des esprits » (Confucius 93). Héritière de cette idéologie dominante pendant plus de mille ans, la mère, comme Confucius, préfère « comprendre ce qu'est vivre » au lieu de « ce qu'est mourir » (Confucius 128).

système des valeurs traditionnelles qui encourage la dépendance, la complaisance et le conformisme.

#### **4.2 Aki Shimazaki : hamaguri ou la morale de la Nature**

Pour Aki Shimazaki, dont l'œuvre accorde plus d'importance au « drame d'individus » (Lessard, « Aki Shimazaki, écrivaine de l'identité japonaise » A13) qu'aux événements historiques du Japon, il va de soi que la représentation de l'aspect culinaire et alimentaire, malgré la sobriété, participe à une quête du soi essentiellement personnelle et familiale chez les différents personnages. Aussi les nombreux aliments sont-ils souvent présentés dans des circonstances familiales en tant que rappel de l'origine familiale. Par exemple, dans *Tsubaki*, la narratrice prépare les mêmes plats que sa mère préparait pour le petit déjeuner; dans *Tsubame*, les épis de maïs cuits à l'eau rappellent à Mariko cachée sous son identité japonaise le souvenir de son oncle, de sa mère et enfin de son origine coréenne véritable; dans *Zakuro*, c'est le tempura-udon, plat préféré du père du narrateur Tsuyoshi qui d'abord lie Tsuyoshi au souvenir de son père disparu, puis l'aide à l'identifier comme vivant. Dans tous ces cas, la cuisine et l'alimentation servent de prétexte à une réunion familiale au sens réel ou figuré et rappellent au sujet son appartenance familiale et filiale.

Cela dit, l'éthique culinaire et alimentaire chez Shimazaki ne s'arrête pas à cette centralisation du rôle de la famille dans l'identitaire, ou à la nostalgie du mode de vie traditionnel caractérisé par la transmission intergénérationnelle du savoir-faire (ici culinaire) au sein de la famille, une nostalgie que Silvert décèle dans *Les lettres chinoises*. Nous y assistons à un lien étroit entre la consommation alimentaire et l'ordre de la Nature, lien qui correspond à la priorité que la culture japonaise accorde à la spontanéité naturelle en tant que principe moral. Une belle illustration se trouve dans la description de la tradition de manger des hamaguri (palourdes japonaises) lors de la fête des filles dans *Tsubame*, troisième volet de la pentalogie *Le poids des secrets*. Cet épisode a lieu au premier printemps après le séisme du Kanto, séisme dans lequel la narratrice Mariko-Yonhi, ayant perdu sa mère et son oncle, a dû dissimuler son identité coréenne et feindre d'être Japonaise pour se protéger. Madame Tanaka, assistante de l'église où Mariko s'abrite, prépare des hamaguri et explique aux

enfants cette tradition : « C'est la saison. On en [des hamaguri] mange chaque année lors de la fête des filles [...] [parce que] [c]hez les hamaguri, il n'y a que deux parties qui vont exactement ensemble, même si en apparence elles semblent pareilles. On souhaite que les filles puissent rencontrer l'homme idéal pour le reste de leur vie » (49). Plus tard, elle leur suggère de « jouer avec les coquilles pour retrouver les paires originales » en signalant la difficulté de ce jeu : « Ce n'est pas facile, vous allez vite vous en rendre compte » (49).

Le message éthique derrière cet acte alimentaire est bien explicite : la paire originale des hamaguri dont les deux parties vont naturellement ensemble incarne l'harmonie complémentaire du couple idéal<sup>22</sup>. En fait, le symbole du hamaguri ainsi que son message éthique constitue déjà le thème principal du deuxième récit de la pentalogie, récit intitulé *Hamaguri*, où Yukio, fils de Mariko, raconte son amour pour son amie d'enfance et puis pour la jeune Yukiko, les deux filles s'avérant être la même personne qui n'est autre que sa demi-sœur. Le jeu des hamaguri que Yukio apprend auprès de Yukiko, qui lui explique que « chez les hamaguri, il n'y a que deux parties qui vont bien ensemble » (HG 23), lie leur sort à un amour incestueux, un amour rompu par Yukiko après avoir appris la parenté entre elle et son amoureux. Le motif du hamaguri repris dans *Tsubame*, tout en répondant au récit précédent avec une certaine répétition filiale, marque la vie de Mariko, dont l'histoire est racontée par les six voix narratives impliquées dans cette pentalogie. En effet, si l'union de Mariko et Kenji est considérée comme modèle de l'harmonie complémentaire conjugale, la malheureuse liaison entre Mariko et M. Horibe pourrait-elle résulter de la difficulté de « trouver la paire originale »? N'oublions pas que le motif du hamaguri est aussi repris dans les deux récits suivant *Tsubame* et renvoie, à chaque fois, à l'image de l'harmonie complémentaire<sup>23</sup>. Cette récurrence du motif (qui ne se limite pas à celui du hamaguri) met en œuvre une « structure cyclique » (Monneimne-Wojtas, 142) non sans analogie musicale<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Cette morale sur la complémentarité nous rappelle le mythe grec sur l'androgyné qui donne naissance à l'expression courante « chercher sa moitié ».

<sup>23</sup> Dans *Wasurenagusa*, récit de Kenji, le motif des hamaguri est utilisé d'abord comme allusion au couple parfait (68-9) et puis comme métaphore de l'union sexuelle entre lui et Mariko (76), tandis que dans *Hotaru*, récit de Tsubaki, petite-fille de Mariko, l'image des hamaguri suit la découverte par cette dernière des secrets familiaux et sa réflexion sur l'amour : en effet, ayant appris la liaison de sa grand-mère avec M. Horibe et la promesse d'amour que son père (Yukio) a fait à Nagasaki (à Yukiko), la jeune Tsubaki décide de rompre son lien dangereux avec son professeur marié et de trouver « quelqu'un comme Ojisan » (son grand-père) en tant que sa véritable moitié. (126).

<sup>24</sup> Aki Shimazaki joue de la flûte (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1).

En plus de cette cyclicité narrative, le motif du hamaguri, comme beaucoup d'autres micro-motifs chez Shimazaki, incarne aussi la cyclicité temporelle. Le déroulement du cycle saisonnier est marqué par les cycles de vie floraux et fauniques, de sorte que les phénomènes naturels assurent souvent la fonction de marqueur temporel. Ainsi, « la saison des hamaguri » annonce l'arrivée de la fête des filles début printemps, tout comme de nombreuses autres expressions temporelles, telles que « la saison des fruits de *biwa* » (TK 55), « la saison des pluies » (WS 61), « la saison des lucioles » (HR 70), etc. La force dénomminative accordée à l'ordre naturel met en relief une perception traditionnelle japonaise de la Nature, perception qui considère la Nature comme « un mouvement spontané<sup>25</sup> » et qui « tient ce mouvement spontané des choses pour le principe primordial du cosmos » (Nakagawa 34). En conséquence, entre les êtres humains et l'ordre floral ou faunique, tous animés par la spontanéité naturelle sous forme de *Ki* ou énergie cosmique, il n'y a pas de barrière fondamentale. De plus, par défaut d'un Dieu transcendantal (ou de dieux transcendants) qui détient « un pouvoir arbitraire » (Pelzel 18), l'ultime morale réside dans cette spontanéité naturelle du cours de l'existence humaine et dans « l'union harmonieuse entre la vie humaine et celle de la Nature » (Pelzel 20). Manger des hamaguri quand la Nature en offre et jouer avec les coquilles pour apprendre la *voie*<sup>26</sup> de la complémentarité naturelle, n'est-ce pas une illustration de cette union harmonieuse?

Finalement, la technique que Shimazaki emploie pour désigner cette spécialité alimentaire, ainsi que beaucoup d'autres objets ou concepts culturellement spécifiques, rejoint en quelque sorte cette « véritable voie de la Nature » (Nakagawa 34). Au lieu de fournir une traduction française, elle choisit de transcrire ces mots (ce qui inclut tous les titres des romans) en lettres latines dans le texte et d'offrir un glossaire muni d'explications françaises à la fin de l'œuvre. C'est le cas pour toute une gamme des termes culinaires : hamaguri, miso, daïkon, tempura-udon, etc. Certains plus familiers que les autres pour le lecteur occidental, ces termes « intraduisibles » créent une « puissance évocatrice » (Mouneimne-Wojtas 141) et l'attirent vers une culture qui reste à être explorée. Si la Nature au sens propre japonais veut dire « se

---

<sup>25</sup> Nakagawa indique que le sens propre du mot japonais pour la Nature, *Shizen* (自然), est « se faire par soi-même », d'où la spontanéité du mouvement.

<sup>26</sup> La voie : le chemin qui doit nous mener à l'état absolu de l'événement (Nakagawa 84).

faire par soi-même », cette technique de *laisser la langue japonaise se révéler elle-même* ne remonte-t-elle pas à cette véritable voie de la Nature?

### **4.3 Ook Chung : la morale du sang**

Le culinaire constitue un repère essentiel de l'identité dans le roman d'Ook Chung, *Kimchi*. Pour le narrateur, O. Kim, immigrant québécois né au Japon de parents coréens qui est en quête des origines familiale et culturelle, la figure du kimchi évoque à la fois les racines nationales, les racines familiales et l'acte de l'écriture en tant que dépositaire ultime d'appartenance. Cette triade se réalise par l'intermédiaire d'une métaphore du narrateur associant le kimchi au sang :

Le kimchi, [...] fait partie de nos cellules et de notre sang, de notre identité à nous, la diaspora coréenne éparpillée à travers le monde. [...] Enfant, je mélangeais dans ma tête l'expression kimchi avec le mot japonais 'chi', qui veut dire sang, peut-être à cause de la riche et onctueuse couleur rouge de la sauce de chili, [...] mais je me demande si cette trouvaille accidentelle n'a pas ses racines dans quelque chose de plus profond, car je jurerais que je ne peux pas me passer de kimchi plus d'un mois sans que mon sang ne crie de révolte contre cette privation et ne réclame son juste dû de salade piquante. (K 64)

Roland Barthes a déjà expliqué dans « Mythologies » deux « signe[s] alimentaire[s] de la 'francité' », à savoir le vin et le bifteck, ayant tous les deux comme « très vieille hypostase » le sang, « le liquide dense et vital » (607). Dans la métaphore du « kimchi-chi-sang », nous trouvons une accentuation similaire du pouvoir de revitalisation : plus loin, le narrateur compare son appétit pour le kimchi au besoin du sel pour l'organisme humain, si bien que ce condiment fait partie des composantes nécessaires pour le fonctionnement normal du corps. De plus, il existe un certain mythe de la consanguinité dans la juxtaposition du kimchi et du sang. Le narrateur, qui n'arrive toujours pas à trouver son identité culturelle en tant que « polyglotte dysfonctionnel », comprend qu'« [il est] coréen le jour où [il découvre] qu'[il] ne [peut] pas [se] passer de kimchi » (K 63). En partageant le même aliment « symbole national de la cuisine coréenne » (K 64), on partage le même sang de toute « la diaspora coréenne » du monde.

Le rapprochement du kimchi au sang implique également la filiation et les racines familiales. D'abord, selon la tradition coréenne, cet aliment sert souvent de prétexte à la réunion familiale dans la mesure où « la préparation du kimchi exige beaucoup de temps et c'est une bonne occasion entre mère et enfant pour échanger des histoires » (K 67). Puis, c'est autour du kimchi que s'entremêlent l'identitaire du narrateur et celui de sa mère, les deux (du même sang) partageant une expérience de la discrimination raciale. Pour la mère, « Coréenne-Japonaise de deuxième génération » (K 68), le kimchi est étroitement lié à son origine coréenne et à l'exclusion sociale qu'elle subit malgré ses efforts d'intégration<sup>27</sup> au Japon. Quant au narrateur, son physique asiatique lui a causé des humiliations auprès des jeunes écoliers québécois ainsi que « la mise à mort totale de son identité » (Selao, « Écriture butô » 66). Force nous est aussi de noter que le père biologique d'O. Kim s'appelle Kim Chi-hee dont la sonorité rappelle le kimchi et donc le thème récurrent de la quête des origines familiale, nationale et culturelle. De ce père dont O. Kim ignorait l'existence, il hérite inconsciemment la carrière d'écrivain et apprend une leçon sur l'acte d'écriture en tant que dépositaire d'appartenance.

Après de nombreuses quêtes identitaires, O. Kim trouve, par l'intermédiaire de sa demi-sœur, une lettre de son père biologique, Kim Chi-hee, qui s'avère être un écrivain coréen militant emprisonné pendant la guerre civile de la Corée. Dans cette lettre adressée à son fils, Kim Chi-hee signale que « la recherche des racines comme panacée est une illusion », et conseille à son fils de « chéri[r] [le] déracinement » et de « [s']attacher à une foi, à un dieu, plutôt qu'à un pays » (K 236). Dans son cas (qui prévoit en quelque sorte celui de son fils), sa foi réside « au-delà de la 'famille', de la patrie, de sa propre vie » mais dans l'écriture. Pour lui, le besoin d'écrire est lié à un « état d'*unfulfilment* », qu'il compare au manque de kimchi au repas coréen, au manque de famille « biologique » et au manque de patrie. Dans cette métaphore, la déficience corporelle pour raison alimentaire et le manque identitaire se juxtaposent, de sorte que l'acte d'écrire se présente comme remède au malaise existentiel. De plus, si la connotation sanguine de la figure de kimchi participe à ce rapprochement du

---

<sup>27</sup> « [E]lle n'a jamais appris le coréen. Cependant, bien que ne connaissant que la langue japonaise et n'aimant rien tant que lire en cachette des romans de Sôseki ou *le Dit de Genji* aux petites heures de la nuit, et en dépit du fait que ses parents avaient décidé de japoniser leurs noms pour se rendre la vie plus facile, on lui faisait bien sentir qu'au fond elle porterait toujours sur elle ce parfum de kimchi comme une étoile jaune. » (K 68)

corporel à l'existentiel, le personnage Kim Chi-hee atteste par sa vie le rapport inextricable entre le sang et les mots : c'est pour s'acquérir la vitalité, l'identité, et l'appartenance qu'il se consacre aux mots; toutefois, ce sont ces mots qui lui enlèvent la liberté et épuisent son sang, sa vie<sup>28</sup>.

Dans la nouvelle de Chung consacrée à la mémoire du fameux poète coréen Yi Sang (1910-1937), « Légende de la pauvreté », nous retrouvons cette intrication complexe entre le kimchi, l'identité coréenne, le sang, la dépossession, la souffrance et l'acte d'écrire. Dès le début du récit à la première personne, Sang, le narrateur, Coréen exilé au Japon (quelle similitude par rapport à l'itinéraire du narrateur de *Kimchi*), déclare sa mort précoce inscrite dans son nom :

Mon nom est Sang... Yi Sang. J'aime mon nom. [...] Je l'aime d'autant plus que j'ai appris qu'en français « sang » veut dire le liquide rouge qui coule dans le corps humain... comme ces étoiles écarlates que je crache dans mes mouchoirs et parfois en pleine rue. Avec un nom pareil, il est évident qu'on ne peut être qu'un tuberculeux. Et crever à vingt-sept ans. (77)

Vivant le dépaysement au Japon où « [les] mots en langue coréenne ne [lui sont] d'aucun secours » (84) et ayant sombré dans la misère après avoir abîmé sa santé en travaillant comme coolie et ensuite comme « ramasseur de crottins » au Chinatown de Yokohama (ville natale du narrateur de *Kimchi*), le narrateur exprime son mal de pays, à travers une lamentation de sa nostalgie d'un repas coréen accompagné, inévitablement, du kimchi :

Ah, ce que j'aurais donné à ces moments-là pour un bon « chigè » accompagné de kimchi aux anchois et d'un bol de makkoli pour me saouler la gueule! Pardi! Ça vous réchauffe un homme, la cuisine coréenne! Après la langue d'un pays, ce sont ses mets qui déterminent le second critère d'acclimatation. Or, j'ai beau faire, mon estomac ne s'est jamais habitué à la cuisine d'ici, que je trouve insipide à côté des plats ultra-épicés de mon pays natal. (86)

Par manque de ce mets pimenté qui « réchauffe un homme » en lui insufflant, symboliquement, un liquide vital, il va de soi que le narrateur souffre d'une déficience corporelle, d'autant plus que sa tuberculose, sa vente du sang et la vermine qui grouille dans son lit contribuent à sa perte du sang. Ainsi, répondant à l'allégorie que propose Kim Chi-hee,

---

<sup>28</sup> Ce qui nous rappelle les vers de Han Yu (768-824), poète chinois de la dynastie des Tang qui exprime son vif désir d'écrire pour que la cour soit au courant des malheurs du peuple lors des famines : « Je voulais écrire en me servant de mon foie excisé comme papier et mon sang craché comme encre. » (割肝以为纸，沥血以书辞。韩愈《归彭城》)

pour qui l'écrivain est celui dont « tout le corps est plongé dans la douce chaleur d'un drap, sauf la main, que caresse la langue glaciale d'un vent coulis » et qui « toujours refusera de glisser cette main solitaire et vigilante sous le drap douillet » (K 237), Yi Sang, en liant toujours la souffrance et l'état d'*unfulfillment* à l'acte d'écrire, offre un autoportrait encore plus sinistre :

[...] les tatamis sont rongés par la vermine et je n'ai pas de quoi acheter un insecticide à la pharmacie, de sorte qu'une bonne partie de mes soirées et de mes nuits sont accaparées par mes grattements de dos, tandis que de ma main libre j'écris l'œuvre qui me catapultera dans la postérité à la vitesse d'un omnibus galopant à travers la plaine d'hiver. [...] Comme c'est l'hiver, je peux voir des fantômes blancs sortir de ma bouche quand j'expire l'air ou que je décore mon manuscrit d'étoiles écarlates. (81)

En effet, le désir de Han Yu exaucé, le sang assume la fonction de l'encre à la fin de ce récit monologique interrompu par une « note de l'éditeur » : « *la dernière partie de cette page est illisible. Le sang de l'auteur a recouvert l'écriture à l'encre sépia* » (93). Partageant le même élément vital, la vie et l'écriture s'entremêlent et ne se distinguent plus.

À travers la figure de kimchi, incarnation de l'origine familiale, ethnique, nationale et même scripturale, toute réappropriation des racines perdues semble ne pouvoir se réaliser que par l'absence : dans le cas d'O. Kim, son appartenance culturelle ne se confirme que par la sensation de la faim pour le kimchi et sa famille biologique reste toujours incomplète à cause de l'absence du père. Et l'écriture, dont le besoin est issu du sang et dont la réalisation fait couler du sang, ne reflète qu'une identité essentiellement inachevée. Il décrit en outre le rapport fatal entre le livre et son créateur :

[...] comme si le livre-objet était la matérialisation impérissable de tous nos naufrages et égarements, de toutes nos errances, de notre moi le plus labile, de tout ce qui, en dehors du refuge de l'écriture, ne peut être sauvé et que l'écriture, en fin de compte, ne sauve que pour mieux nous perdre. (K 156)

Si le topos du Chinatown est présenté à maintes reprises chez Chung comme figure de « l'exil et l'illusion de la patrie<sup>29</sup> » (K 238), la figure du kimchi en élargit l'étendue en

---

<sup>29</sup> Le kimchi et le Chinatown constituent tous les deux des repères identitaires pour le narrateur de *Kimchi*, tous les deux marqués par un effet illusoire : le Chinatown, son fil d'Ariane, « concentre tous les lieux communs de la sinité » (Dupuis 102) sans ressembler à la Chine réelle, tandis que l'identité et la saveur jouissive du kimchi ne sont atteintes que par son absence, tout comme l'illusion de l'appartenance à une patrie délaissée.

intégrant l'écriture comme l'exil de la parole et l'illusion de l'écriture comme patrie imaginaire.

#### **4.4 Kim Thúy : la cuisine fusionnée et l'habitus métis**

Comme Pamela V. Sing le remarque, les perceptions sensorielles sont régies par « une orientation culturelle laissant une marge à la sensibilité individuelle » (289). Elles participent activement à la reconstruction du sensorium et donc à la transformation du soi. En effet, l'élément sensoriel marque l'itinéraire identitaire des protagonistes de *Ru* et de *Mãn*, deux immigrantes québécoises d'origine vietnamienne. Y sont bien présents l'alimentaire et le culinaire, qui motivent par ailleurs les aspects « gustatifs, olfactifs et tactiles », aspects sensoriels plutôt « subjectifs » par rapport aux « visuels et sonores » que « l'occident a tendance à privilégier en y associant l'objectivité et l'intellectualité » selon Sing (285).

Dans *Ru*, la cuisine vietnamienne, en tant que symbole des racines ethniques perdues, est abordée d'un ton nostalgique et participe à un certain processus de folklorisation<sup>30</sup> qui s'apparente à l'orientalisme. La narratrice décrit minutieusement la soupe aux vermicelles, spécialité vietnamienne qui développe tout un art folklorique autour d'elle : avec une variété de combinaisons des ingrédients, les marchandes ambulantes vendent la soupe qu'elles transportent avec un banc de bois tout en chantant une mélodie, différente selon le produit (113-114). Le goût de ce plat majeur du déjeuner vietnamien constitue le repère identitaire perdu pour la narratrice dans la mesure où au Québec, sa famille cesse progressivement d'en manger. Par contre, elle retrouve son « point d'ancrage » dans l'odeur du Bounce qui éveille son mal du pays au cours de son séjour au Vietnam (117). Le remaniement constant du sensorium individuel, comme Sing l'indique, mène à la reconstruction incessante de l'identité.

---

Curieusement, ces deux figures caractérisent aussi l'acte d'écrire chez Chung : si, pour le père d'O. Kim, le besoin d'écrire est comparé à un état de faim, comme la faim pour le kimchi chez les Coréens, la figure de Chinatown est invoquée par Ook Chung lui-même pour renvoyer aux éléments exotiques dans son œuvre. En effet, selon lui, il faut dépasser les clichés créés par le Chinatown pour percevoir la réalité asiatique; du même, il faut que le lecteur aille au-delà de l'altérité pour saisir la réalité littéraire.

<sup>30</sup> La folklorisation consiste en « les procédés de sélection des particularismes culturels les plus visuels des minorités pour faire leur 'promotion' » (Grillot 71).

En même temps, par son observation des marchands de la soupe aux vermicelles, métier menacé par la modernisation, par la mise en récit de la fascination de son ami occidental passionné pour la collection de la mélodie accompagnatrice de ce métier en voie de disparition, Kim Thúy présente au lecteur occidental le particularisme d'un Vietnam folklorisé<sup>31</sup>. Mais la façon dont elle aborde le folklorique s'avère bien subtile : elle raconte, décrit et poétise pour que toute sensation et toute impression deviennent tangibles et saisissables pour le lecteur, la beauté et la poéticité l'emportant sur tout jugement éthique, ce qui lui évite le piège de la fétichisation du particularisme culturel, motivé soit par le nationalisme soit par l'orientalisme.

Mais c'est dans le roman *Mãn* que l'habitus culinaire-alimentaire assume un rôle central pour témoigner de la traversée des cultures de la narratrice ainsi que de sa transformation tant sur le plan linguistique que sur le plan culturel. Mettant en scène une Vietnamiennne qui immigre à Montréal pour assister son mari dans son restaurant, ce récit, sans doute inspiré de l'expérience de l'auteure en tant que chef propriétaire du restaurant « Ru de Nam<sup>32</sup> », se déroulent naturellement autour de l'art culinaire vietnamien, si bien qu'il s'apparente à une présentation du Vietnam sur assiette. Dans son article, Pamela V. Sing qualifie cette transplantation de la cuisine vietnamienne par le sujet migrant dans un environnement étranger d'une pratique « translocale » et « translocalisante » visant à rendre le lieu étranger « habitable » (298). De notre côté, nous constatons une interpénétration des nourritures, des langues et des cultures qui se réalise dans la transformation de la protagoniste éponyme. Si la digestion, comme Lévi-Strauss le dit, offre « un modèle organique anticipé de la culture » (Lévi-Strauss cité par Chatelet 47), dans *Mãn*, c'est le culinaire, la préparation des nourritures, qui incarne le processus de la reconstruction de l'habitus culturel individuel. La bouche, « triangle pulsionnel de la séduction » (Chatelet 157) par lequel passent la nourriture, les mots, les langues et l'amour, est l'organe crucial où a lieu cette reconstruction du soi.

---

<sup>31</sup> Nous constatons la même tendance à la folklorisation dans la description de la préparation de la viande rissolée (R 44), de l'aromatisation du thé (R 49), de la sensualité féminine dissimulée sous la tunique traditionnelle (R 121), exemples de la couleur locale vietnamienne.

<sup>32</sup> Kim Thúy essaie plusieurs métiers avant d'arriver à l'écriture pendant la pause que son mari lui impose pour l'encourager à trouver sa voie. Ayant tenté des métiers comme couturière, caissière, interprète et avocate, elle a été pendant 5 ans chef propriétaire d'un restaurant vietnamien à Montréal, « Ru de Nam » (Riopel 11-12).

Au début du récit, en expliquant les effets médicaux qu'accordent aux goûts les croyances vietnamiennes, Mãn met en relief un aspect éthique derrière le culinaire dans la culture vietnamienne, un aspect auquel elle s'accroche encore malgré son immigration :

L'amertume est rarement éliminée puisqu'elle se trouve souvent dans les aliments considérés comme froids, ceux qui ne nous enflamment pas, contrairement aux mangues, aux piments, au chocolat. On croit que les goûts qui nous plaisent trop facilement doivent être modérés parce qu'ils nous abîment, alors que la saveur amère rétablit l'équilibre. (39)

Rejoignant la leçon sur la discipline et la modération que le père de Yuan donne à son fils à travers l'alimentaire, cette explication gastrothérapeutique révèle une même philosophie de vivre qui privilégie la modération et l'abnégation, traits essentiels de « l'âme vietnamienne » selon la narratrice (25). Poussée sans doute par ce principe moral, Mãn entre dans un mariage arrangé et maintient avec dévouement sa vie conjugale sans passion : bien que l'euphorie amoureuse, la sensation d'exclusivité et d'unicité lui soient étrangères (46, 108), bien que son mari ne se préoccupe pas autant d'elle qu'elle de lui (113), bien que l'expression affectueuse reste implicite et minimale entre eux, elle souhaite « servir et accompagner [s]on mari sans rien remuer, un peu comme [les] saveurs [des arachides et de la noix de coco] qui passent presque inaperçues en raison de leur permanence » (13).

Cependant, sa transformation a lieu graduellement après son immigration, toujours par l'intermédiaire de la bouche, d'une part par l'acquisition de la langue française et sa mise en pratique : un nettoyeur lui apprend à « saluer avec la température » (36) au lieu de saluer avec le manger à la vietnamienne<sup>33</sup>. D'autre part, un nouveau langage corporel et émotionnel s'ajoute à son habitus culturel sous l'influence de son entourage : sa découverte de l'action de « mordre » (liée encore au manger) à l'aide de Julie lui permet de constater l'immobilité et la passivité de son corps (65) ainsi que l'illisibilité de son visage<sup>34</sup> (67); l'affection verbale qui s'exprime spontanément chez ses amis québécois, les nouvelles sensations passionnelles, corporelles et émotionnelles, qu'offre sa liaison avec Luc, lui montrent des expressions

---

<sup>33</sup> Kim Thúy remarque cette différence à la lumière de sa propre expérience d'apprendre à saluer à l'occidentale dans *À toi* (165).

<sup>34</sup> La narratrice de *Ru* reçoit une leçon similaire auprès de son amie-ange : « C'est grâce à Jeanne que j'ai appris à dégager ma voix des replis de mon corps pour qu'elle puisse atteindre le bout de mes lèvres » (66).

amoureuses et des gestes affectueux autres que ceux qu'elle a acquis dans son pays natal, tels que les caresses habituelles des cheveux par sa mère (109) et la capacité d'anticiper les besoins des autres tout en étant invisible (104-105).

Cette expérience lui permet de se réinventer sur le plan sensoriel, ce qui se passe toujours par la bouche : si elle préparait autrefois pour son mari la collation aux arachides et aux noix de coco en souhaitant l'accompagner comme ces saveurs imperceptibles, le plat avec lequel elle souhaite « séduire » Luc (n'a-t-elle pas indiqué que les recettes familiales qui se transmettent en secret permettent aux filles vietnamiennes de séduire et de retenir leurs maris? [12]) évoque de riches sensations presque voluptueuses :

Je voulais qu'il goûte le plaisir de sentir la crêpe céder, craquer entre ses lèvres. Je devinais cette croûte légère fondant dans sa bouche et disparaissant instantanément, aussi vite qu'un battement d'ailes. Et je me suis empressée d'envelopper la deuxième bouchée avec une feuille de laitue moutarde pour qu'elle laisse sur sa langue un soupçon d'amertume et de fraîcheur. (130-131)

Même après sa rupture avec Luc, acte d'abnégation initié sans doute par sa vietnamité, cette volupté sensorielle reste chez elle, lui laissant un « modèle sensoriel » transformé, comme le constate Pamela V. Sing (Sing 287) : elle emploie dorénavant le langage corporel et émotionnel qu'elle a acquis auprès de Luc pour exprimer son amour envers ses enfants (MN 144); cette expérience sensorielle se matérialise ainsi non seulement sur son corps via le tatouage (MN 145) mais aussi dans sa mémoire corporelle par l'acquisition de ce nouveau langage. La culture vietnamienne et la culture occidentale coexistent chez elle en harmonie, au nom de l'amour, comme ce qu'elle constate avec la cuisine de fusion qu'elle crée dans son atelier : l'Est et l'Ouest pourraient se marier harmonieusement bien que « certains goûts [soient] exclusifs et tracent une forte frontière identitaire » (MN 80).

Tess Do, dans son analyse des romans de Linda Lê, écrivain français d'origine vietnamienne, étudie le rôle de la nourriture dont l'ingestion y incarne « la transition d'une culture à l'autre » (142). Selon Do, les romans de Lê conçoivent la consommation de la nourriture « étrangère » comme un processus ambigu qui pourrait à la fois nourrir et empoisonner le corps ; de même, le passage d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, tout en étant séduisant, pourrait entraîner le danger de l'abandon total des racines culturelles. Par contre,

Kim Thúy, avec la poétisation de l'art culinaire vietnamien en tant qu'héritage folklorique ainsi que l'image de l'union harmonieuse des cuisines vietnamienne et occidentale, suggère la possibilité du métissage euphorique des cultures. En effet, les narratrices de *Ru* et de *Mãn*, malgré les mises à l'épreuve liées à l'immigration, réussissent à incorporer les cultures d'origine et d'adoption et à se réinventer dans leur position de l'entre-deux transformé en lieu « habitable » pour emprunter les termes de Simon Harel.

En conclusion, chez tous les quatre écrivains, l'habitus culinaire constitue un point de repère indispensable pour les sujets migrants afin de cerner la (re)construction du soi au cours de leur déracinement. Les cultures culinaires asiatiques qu'ils dépeignent, qu'il s'agisse du code alimentaire chinois chez Chen, des spécialités japonaises chez Shimazaki, du kimchi chez Chung ou de la cuisine vietnamienne chez Thúy, incarnent plus ou moins un mode de vie traditionnel centré sur la famille et qui s'oppose au mode de vie moderne, les deux modes de vie constituant l'identitaire des personnages migrants. En incorporant l'art culinaire asiatique dans leurs écrits, ces écrivains, tout en introduisant l'exotisme, cherchent à dépasser l'ethnicité et à déceler le message éthique derrière la substance alimentaire. En conséquence, nous assistons à la tension entre le plaisir et la discipline, entre l'individu et la Tradition chez Chen, le principe de la spontanéité naturelle chez Shimazaki, la valorisation de l'exil et de la non-appartenance chez Chung ainsi que le métissage culturel chez Thúy.

Par ailleurs, ayant analysé le culturel représenté par les quatre écrivains à partir des axes culinaire et éthique, nous constatons une similarité qui relie les deux aspects du culturel : tout en constituant des repères identitaires importants chez les sujets migrants, le culinaire et l'éthique risquent de participer à la création discursive d'une Asie culturellement opposée à l'Occident : la cuisine asiatique centrée sur la transmission intergénérationnelle et l'éthique asiatique gouvernée par les valeurs traditionnelles opposent à l'Occident « moderne » une Asie « traditionnelle », image qui suscite de la nostalgie du « bon vieux temps » chez un lecteur occidental. C'est peut-être pour éviter ce piège de l'essentialisme asiatique que les quatre écrivains cherchent à « décentrer » la culture asiatique : Ying Chen, par la suppression des parties suspectes d'essentialiser les deux cultures dans *Les lettres chinoises* rééditées, Aki Shimazaki par la mise au point de la vie « moderne » japonaise, Ook Chung par le rejet de

l'origine et l'adoption du déracinement, Kim Thúy par la mise en relief de la poéticité et de la sensorialité. Ainsi, leurs écrits présentent différents moyens de se nourrir de la culture asiatique et d'être asiatique.

## Chapitre 5 La mémoire

En plus de la problématisation de l'ethnicité, un autre trait saillant qui rapproche notre corpus (dont la plupart sont les premières publications des auteurs) des écrits « autoethnographiques » repose, comme le préfixe *auto-* le signale, sur la prédominance de la forme « intime » d'écriture et donc sur la valorisation de la subjectivité. En effet, *La mémoire de l'eau* et *L'ingratitude* de Ying Chen, *Kimchi* et *La trilogie coréenne* d'Ook Chung ainsi que *Ru* de Kim Thúy, en attribuant au narrateur ou à la narratrice certaines composantes de l'identité de l'auteur(e), rentrent dans la catégorie de l'autofiction<sup>1</sup> ; *Les lettres chinoises*, roman épistolaire, en combinant quatre voix narratives, se caractérise par une multiplicité de subjectivités; quant aux romans d'Aki Shimazaki, ces « récits de vie<sup>2</sup> » racontés à la première personne incluent souvent des récits personnels d'autres personnages tels que les lettres-confessions dans *Tsubaki* et *Zakuro*, les confessions verbales dans *Hotaru* et *Tonbo* ainsi que le journal intime dont le contenu est résumé par un tiers dans *Tsubame*.

L'expansion de « la fictionnalisation de soi » (Leblanc 10), loin d'être exclusive à l'écriture migrante, apparaît en milieu littéraire général dans la foulée du « [rétablissement du] sujet au centre du texte », suite au Nouveau Roman dépourvu de « fonction référentielle » (Ouellette-Michalska 15). Cette revendication de la subjectivité, selon Ouellette-Michalska, s'inscrit dans le contexte socio-historique et culturel d'aujourd'hui caractérisé par un « nivellement [de l'individualité] par les systèmes de communication et la mondialisation des marchés » (14), « la confusion de sphères publique et privée » (19), « la désaffection de l'idéal

---

<sup>1</sup> Selon Madeleine Ouellette-Michalska, ce qui définit l'autofiction, c'est « un doute constant » (76) sur l'identification du personnage incarné par le narrateur ou la narratrice à l'auteur(e). Ainsi, « le livre peut être soit comme une fiction relevant de l'imaginaire, soit comme une autobiographie témoignant de faits réels » (76). À cause de l'acte subjectif de repérer ce « doute constant », la définition de l'autofiction reste bien ouverte et souple. C'est pourquoi *L'ingratitude*, malgré la différence essentielle qui sépare l'auteur(e) de la narratrice (l'une en vie et l'autre morte), fait également l'objet d'étude chez Ouellette-Michalska, au même titre que *L'Amant* de Marguerite Duras et *Le traité des saisons* d'Hector Bianciotti. Nous suivons donc ce sens élargi pour l'englober dans notre étude.

<sup>2</sup> Selon la définition de Marc Lipiansky, le récit de vie, « c'est l'effort pour ressaisir son identité à travers les aléas et les avatars de l'existence dans une cohérence qui la rende communicable à autrui. » (Lipiansky cité par Robin, *Le roman mémoriel* 145)

collectif » (35), « l’anonymat administratif » et « la rationalité informatique » (35). Dans le cas de l’écriture migrante, à ces facteurs contextuels, s’ajoute l’expérience migratoire qui incite l’interrogation par le migrant sur son rapport à ses origines familiale, ethnique, nationale et somme toute, à son identité. C’est sans doute pourquoi, comme Caroline Dupont le constate, « les premiers récits de migration d’un écrivain donné » présentent « généralement une histoire personnelle et une culture d’origine abandonnées au moment de l’exil mais jamais oubliées » (196), ce qui correspond justement à notre corpus. L’œuvre shimazakienne présente cette caractéristique à un moindre degré dans la mesure où la migration y est rarement le thème principal, mais comme le reste du corpus, ces écrits entremêlent dans le récit les dimensions personnelles et historiques. Dans ces « récits de migration », la tension entre les points de vue individuel et collectif le long de l’interrogation identitaire s’articule le plus souvent à travers l’acte mémoriel, qu’il s’agisse du souvenir, du rappel<sup>3</sup>, de la commémoration ou de la transmission mémorielle.

Selon Paul Ricœur qui place la question de « la chose souvenue » avant la question du sujet se souvenant, le caractère majeur de la mémoire, c’est que « la mémoire est du passé » (*La mémoire, l’histoire, l’oubli* 19). Mais il ne s’agit pas que du passé, mais plutôt d’une interaction entre le passé et le présent, puisque « les images du passé dépendent tant de la relation entre le passé et le moment présent que de la formation, la reformation et l’accumulation de tels rapports précédant le moment présent » (Olick 382). Ainsi le sujet qui se souvient acquiert son « regard intérieur<sup>4</sup> » pour examiner son rapport avec le passage du temps. Tout en permettant cette orientation temporelle de la conscience individuelle, la mémoire, phénomène individuel dans un cadre social, renvoie également à la « capacité des entités collectives à conserver et rappeler les souvenirs communs » (Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli* 152) et pose donc un « regard extérieur » vers la communauté où se situe le sujet qui se souvient. L’articulation des regards intérieur et extérieur s’avère cruciale dans la construction identitaire. En effet, Ricœur souligne la dimension narrative de toute existence

---

<sup>3</sup> Ici, nous nous appuyons sur le développement par Paul Ricœur de la distinction aristotélicienne entre *mnēmē* et *anamnēsis* : « Le simple souvenir survient à la manière d’une affection, tandis que le rappel consiste en une recherche active. » (*La mémoire, l’histoire, l’oubli* 22)

<sup>4</sup> Paul Ricœur cite la notion de la réflexivité d’Augustin, la triade identité-conscience-soi de Locke ainsi que la notion de la conscience-temps de Husserl pour expliquer la tradition occidentale du « regard intérieur » vers l’identité par rapport au temps.

individuelle et collective en proposant la notion de « l'identité narrative » comme « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative » et comme « une expérience fondamentale capable d'intégrer le récit de fiction et le récit historique » (« L'identité narrative » 295). L'histoire personnelle et l'Histoire impersonnelle trouvent toutes les deux une « médiation privilégiée » dans le récit. Aussi, le récit littéraire, selon Ricœur, assume-t-il un rôle fondamental dans la construction identitaire à trois niveaux : en premier lieu, les personnages acquièrent leur « identité narrative » à travers l'intrigue du récit ; en deuxième lieu, par les « configurations narratives », l'auteur s'exprime dans un langage particulier qui le situe par rapport aux autres et à lui-même dans l'espace et le temps ; finalement, « l'appropriation de l'identité du personnage fictif par le lecteur » (« L'identité narrative » 304) forme également une connaissance de soi par la voie interprétative. Dans les pages qui suivent, nous mettrons en lumière les configurations narratives de l'acte mémoriel en tant que projet identitaire chez nos quatre écrivains.

Dans le corpus que nous étudions ici, ce projet identitaire consiste en une négociation constante entre deux territoires, deux cultures, entre une Asie et une Amérique du Nord souvent culturellement inconciliables. L'entre-deux définit les deux dimensions (intérieure et extérieure) de l'acte mémoriel : d'une part, nos quatre écrivains se servent de la conception circulaire du temps pour représenter l'identité narrative, tout en la transformant. D'autre part, l'antagonisme entre le collectivisme et l'individualisme qui marquent respectivement les cultures d'origine et d'accueil constitue un leitmotiv chez eux pour accentuer et complexifier la tension entre les points de vue individuel et collectif dans la quête identitaire. C'est justement sur ces deux axes que nous entreprendrons dans les pages qui suivent une étude de la mise en récit de la mémoire à travers notre corpus ainsi que de divergences et de convergences des fonctions identitaires que les quatre écrivains accordent à la mémoire.

D'ailleurs, qui dit mémoire dit oubli. Comme Marc Augé l'indique, ce dont on se souvient, c'est « le produit d'une érosion par l'oubli » (*Les formes de l'oubli* 29), tandis que l'oubli « est la force vive de la mémoire » (*Les formes de l'oubli* 30). Ce qui définit un individu donné, en plus de ses souvenirs particuliers, ce sont ses oublis spécifiques, si bien que Augé risque cette formule : « dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es » (*Les formes de l'oubli*

26). Il est donc impossible de parler de la fictionnalisation de la mémoire sans parler de celle de l'oubli. En intégrant la composante de l'oubli dans notre étude, nous nous appuyons sur les trois figures de l'oubli proposées par Augé, selon qui l'acte de l'oubli, contrairement à celui de la mémoire tourné vers le passé, a pour temps principal le présent : 1) *la figure du retour* dont « l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent – et le présent immédiat avec lequel il tend à se confondre – pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien » (*Les formes de l'oubli* 76); 2) *la figure du suspens* qui vise à « retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur et, plus précisément, en oubliant le futur pour autant que celui-ci s'identifie au retour du passé » (*Les formes de l'oubli* 77); 3) *la figure du (re)commencement* qui a pour but « de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, s'ouvre à tous les avenir possibles sans en privilégier aucun » (*Les formes de l'oubli* 78). Suivant ce modèle, nous essayerons de montrer comment l'oubli, en joignant la mémoire, participe chez les quatre écrivains à « la configuration du temps<sup>5</sup> » (*Les formes de l'oubli* 37), à « la mise en fiction de la vie individuelle et collective » (*Les formes de l'oubli* 47), deux dimensions cruciales de la construction identitaire.

## **5.1 Ying Chen**

*La mémoire de l'eau*, première œuvre de Chen publié en 1992 chez Leméac, a été rédigée dans le cadre du programme de création littéraire de l'Université McGill auquel Chen s'inscrit après avoir quitté la Chine en 1989 à l'âge de 28 ans<sup>6</sup>. Ayant comme arrière-plan principal la Chine, ce récit dédié à la grand-mère de l'auteure raconte, par la voix d'une narratrice migrante, les mémoires familiales de sa grand-mère Lie-Fei à travers le destin de ses pieds mal bandés, de la chute de la dynastie des Qing à la période post-maoïste. Ce n'est que vers la fin du récit que la narratrice, dont les mémoires et la voix se fusionnent avec celles de sa grand-mère, apparaît en poursuivant l'histoire des pieds féminins à l'ère des

---

<sup>5</sup> À l'exemple du terme des « configurations narratives » façonné par Ricœur, Marc Augé met en œuvre celui des « configurations du temps » pour souligner ce en quoi les discours culturels et ethniques proposent des figures de l'oubli pour interpréter le rapport du sujet au temps.

<sup>6</sup> Nous avons cueilli ces informations biobibliographiques dans l'article « Ying Chen : s'exiler de soi » de Silvie Bernier.

talons hauts. Son *identité narrative* ainsi acquise par l'expression, présente des traits que l'on reconnaît non seulement chez l'auteure mais aussi chez les personnages dans les deux romans postérieurs : évidemment, sa décision de quitter son pays natal et Shanghai pour l'Amérique du Nord coïncide avec l'itinéraire de Chen ainsi que celui de Yuan et de Da Li, nouveaux immigrants dans *Les lettres chinoises* ; en plus, sa disposition à plaire à son amoureux malgré l'inconfort ainsi que son angoisse pour le départ pour l'Amérique du Nord la rapproche de Sassa dans *Les lettres chinoises*<sup>7</sup> ; finalement, son mécontentement par rapport à la condition féminine que la Tradition chinoise lui impose fait écho à l'accusation suicidaire contre la tyrannie maternelle de Yan-Zi dans *L'ingratitude*. Ainsi, loin d'être autonome l'un de l'autre, ces trois premiers romans forment en quelque sorte une trilogie dont les voix narratives (ou pourrions-nous les appeler la voix de l'*autofictionnaire*?) présentent une certaine *identité narrative* à travers ses perceptions et ses remémorations de l'exil réel ou imaginaire. L'interrelation entre les trois romans ou l'intertextualité marquera donc notre étude de la fictionnalisation de l'interaction entre la mémoire et l'oubli chez Chen.

### 5.1.1 La mémoire de l'eau : l'immobilité du soi et le retour d'un passé ancestral

Ce n'est pas par hasard que Chen choisit de nommer son premier roman « la mémoire de l'eau » : en effet, comme elle l'avoue dans un entretien, cet ouvrage est le produit d'un moment plein de « nostalgie pour la Chine » (Stillman 36). L'acte de se souvenir d'un passé ancestral plein de turbulence, d'aliénation et de migrations, d'une part répond au besoin nostalgique envers un territoire quitté dont les souvenirs restent encore vivaces, d'autre part réalise un travail de deuil par rapport à son passé oppressant<sup>8</sup>. Et l'image de l'eau, qui réunit la mobilité et la stagnation, en reprenant la figure métaphorique de Confucius qui l'évoque pour désigner le passage du temps et de l'histoire<sup>9</sup>, la renouvelle et la transforme dans une réflexion sur l'angoisse existentielle entraînée par le temps circulaire et l'histoire répétitive.

---

<sup>7</sup> Toutes les deux ont le même cauchemar du changement de sexe, ce qui semble indiquer leur inquiétude partagée de devoir renoncer à leur féminité après l'immigration en Amérique du Nord.

<sup>8</sup> Dans *Quatre mille marches*, Chen avoue à plusieurs reprises sa déception envers son origine : « Naître chinois au XXe siècle est à mon avis un grand malheur. Je considère mon départ de Shanghai il y a huit ans comme un geste suicidaire, ignorant toute chance de renaître » (24). « La civilisation chinoise a atteint son sommet il y a environ mille ans, puis elle n'a cessé de se dégrader, de descendre la pente, de s'anéantir. Aujourd'hui elle n'est plus devant moi qu'un tas de ruines nostalgiques. » (42)

<sup>9</sup> Selon *Les entretiens*, Confucius, en se tenant « au-dessus d'un cours d'eau », dit : « Ainsi coule-t-il : il ne s'arrête ni de jour ni de nuit » (Confucius 111).

C'est justement autour d'une scène récurrente dans laquelle Lie-Fei contemple l'eau sous différentes formes que se réunissent des fragments mémoriels familiaux à dominante féminine, suivant principalement un ordre chronologique, sauf les deux sections sur les vies de Grand-tante Qing Yi et Oncle Jérôme. Mais contrairement à la leçon euphorique de Confucius qui suggère la contemplation de l'eau comme celle de la vertu<sup>10</sup>, la contemplation de l'eau par Lie-Fei est une sombre leçon sur l'impuissance humaine et l'immobilité du soi. En effet, de sa contemplation des fleurs de lotus du lac au cours des promenades à son jeune âge jusqu'à son habitude de vieillesse de rester devant la fenêtre pour contempler les vagues des gens, en passant par ses réflexions sur l'eau qui l'accompagne durant son exil de Beijing à Shanghai ainsi que sa visite chez Qing-Yi, une même résistance muette caractérise la position de Lie-Fei par rapport à l'eau, sous forme réelle ou figurée.

Nous nous attardons d'abord sur la description d'une promenade au bord du lac de Lie-Fei en compagnie de son père peu après l'interruption de l'opération de ses pieds. Le père de Lie-Fei, se tenant au milieu des révolutionnaires et des royalistes sous l'égide de la philosophie du « juste milieu », est content de voir sa fille avoir les pieds « moyens », entre la modernité et la tradition.

Arrivée au bord du lac, elle [Lie-Fei] demanda :

- Quelles sont ces fleurs qui flottent sur l'eau, père?
- Ce sont les fleurs de lotus.

---

<sup>10</sup> L'histoire de Confucius contemplant l'eau courante vient de *The School Sayings of Confucius* ; et voici la traduction anglaise offerte par R. P. Kramers : « Confucius was contemplating a stream flowing eastwards. Tzu-kung asked : 'Why does a noble man always contemplate a great stream whenever he sees one?' Confucius answered: 'Because it never rests; also, it gives everywhere [of its power] to all living things without [deliberate] action.

Now water resembles spiritual power. When it flows it tends downwards, straight or winding: it always follows the natural course. This resembles justice. It is endlessly vast and there is no time when it will [ever] be exhausted. This resembles the Way. While flowing on it runs into ravines a hundred jên [deep] and it is not afraid. This resembles courage. Coming to concavities it always brings them on a level [with the ground]. This resembles law. When filling up [the concavities], it does not require a levelling stick. This resembles correctness. Being soft and pliable, it penetrates [into the smallest things]. This resembles scrutiny. Setting out from its source it always goes east. This resembles purpose. Coming in and out of it, all things attain purification thereby. This resembles aptitude for transforming. The power [tê] of water has such [qualities]. Therefore when a noble man sees it he always contemplates it.' » (Kramers 241-242).

孔子观于东流之水，子贡问曰：“君子所见大水必观焉，何也？”孔子对曰：“以其不息，且遍，与诸生而不为也，夫水似乎德；其流也则卑下偃邑，必修其理，此似义；浩浩乎无屈尽之期，此似道；流行赴百仞之嶮而不惧，此似勇；至量必平之，此似法；盛而不求概，此似正；绰约微达，此似察，发源必东，此似志；以出以入，万物就以化絜，此似善化也。水之德有若此，是故君子见必观焉。”（《孔子家语·三恕第九》）

Elle fixa un moment ces fleurs, éprouvant une émotion secrète et confuse. Pendant le reste de la promenade, elle se tranquillisa.

- À quoi penses-tu, ma fille?
- À rien, père.

Ils revinrent encore plusieurs fois dans ce parc pour voir les fleurs qui frémissaient aux moindres mouvements de l'eau. (24)

L'émotion de la jeune Lie-Fei résulte sans doute d'une part du rappel, à la vue des fleurs de lotus, de ses propres pieds qui ne seront jamais « beaux comme des lotus » à cause de l'interruption du bandage, et d'autre part de la prise de conscience de sa situation qui rejoint celle de toutes les femmes chinoises, dont le destin reste hors de leur contrôle, mais aux mains des autres (surtout du sexe masculin) et des courants historiques. Mais cette accusation, enveloppée par la placidité apparente du sujet et l'ellipticité descriptive, reste sous-jacente et implicite, et la résistance à l'ordre traditionnel patriarcal ne se manifeste que par le silence.

Nous retrouvons cette résistance muette dans la description de l'exil dans lequel Lie-Fei, enceinte de son quatrième enfant, suit son mari qui décide de s'installer à la concession française à Shanghai tant pour fuir les tumultes politiques suite à la colonisation de la Manchourie par les Japonais que pour apaiser la tension entre sa mère et sa femme. Désirant quitter leur ville natale qu'elle trouve « trop vieille » et pleine d'air du « goût de cadavre » (39-40), Lie-Fei finit par découvrir que :

...le goût de son pays natal ne l'avait pas quittée. Tout au long du voyage. Et elle savait que ce goût provenait de l'eau du canal. Elle voyait dans cette eau mêlée de boue jaune le lac de sa ville dans lequel pourrissaient les feuilles de lotus à la fin de l'automne. (40)

C'est vers la destination, suite à un incident inattendu, que Lie-Fei, à force de courir à la recherche de son fils que l'on croyait disparu, perd son bébé attendu, qui « [pourrit] dans son ventre et coul[e] hors de son corps avec la puanteur de son pays natal » (41). Cette fausse couche qu'elle « ne regret[t] pas trop » (58) en retrouvant dans l'air de sa ville d'accueil le même « goût de cadavre » est qualifiée par Caroline Dupont comme une « protestation corporelle », une contestation muette contre l'absolutisme qui règne malgré les changements de régimes ou de lieux (203).

Après la mort de son mari, Lie-Fei témoigne de la même imperméabilité envers les vagues de foule se réjouissant de la fin de la guerre contre les Japonais, vagues qui la privent une fois de plus de points de repères :

Vêtue d'une robe noire, ma grand-mère s'asseyait devant la fenêtre du deuxième étage. Elle regardait en bas : la foule avançait comme une eau noire qui coulait et cela lui donnait le vertige. Elle avait la nausée comme sur le bateau qui l'avait emmenée à Shanghai. La rumeur montait dans les lumières brûlantes. Le visage en sueur, elle se sentait portée par des courants tourbillonnants. Ses pieds surtout étaient trop maladroits pour s'accrocher à quoi que ce soit autour d'eux. Et elle glissait, glissait infiniment, comme dans ce rêve qu'elle faisait depuis son enfance. (60)

La foule est comparée à l'eau, mais pas l'eau calme où poussent des fleurs de lotus, ni l'eau stagnante du canal qui évoque le goût de cadavre, mais de l'eau violente, des « courants tourbillonnants », ou *des torrents révolutionnaires et historiques*, (历史革命的浪潮) comme disaient les expressions toutes faites communistes chinoises. Mais comme dans les cas précédents, Lie-Fei se tient toujours à l'écart de ce courant d'eau, incarnation du pouvoir, de la révolution, et de l'Histoire. En fait, se tenir devant la fenêtre pour contempler les vagues de passants devient dès lors l'habitude de Lie-Fei en vieillissant, ce qui montre son positionnement inchangé et interchangeable par rapport aux événements socio-historiques. Et sa réaction corporelle (vertige, nausée, fièvre) trahit une fois de plus sa protestation tacite contre l'ordre social aliénant qui empêche constamment à ceux comme elle de s'enraciner ou de s'orienter. L'action de glisser, image du manque d'appartenance et d'orientation<sup>11</sup>, témoigne de son exil intérieur qui l'accompagne du domicile parental au domicile matrimonial, de Beijing à Shanghai, de l'enfance à la vieillesse, tout au long des mutations sociales et historiques.

À travers les nombreuses scènes de la contemplation de l'eau, nous constatons la continuité de la résistance chez Lie-Fei malgré les tumultes historiques dans lesquels elle se situe. Plutôt que d'explorer la différence du soi dans les diverses étapes de vie, le regard rétrospectif de la mémoire met en relief le non-changement de soi malgré le changement du temps, ou pour emprunter les termes de Paul Ricœur, le « caractère » durable du personnage résultant de la

---

<sup>11</sup> Cette image que l'on retrouve plus tard dans *Les lettres chinoises* devient l'image récurrente dans la série de romans sur la femme d'un archéologue nommé A. à partir d'*Immobile*.

coïncidence entre « identité-mêmeté » et « identité-ipséité<sup>12</sup> » (*Soi-même comme un autre* 144-146). Cette remémoration soulignant l'immobilité du soi, tout en suivant une vieille esthétique de l'écriture autobiographique chinoise<sup>13</sup>, met en exergue la croyance populaire pan-asiatique qui tient le Temps et l'Histoire pour répétitifs et circulaires. Mais dépourvu de sortie de ce cercle infini (telle que celle de *karma* proposée par la philosophie bouddhiste), nous assistons à une angoisse issue de cette répétition des vies à l'identique, comme en témoigne la poursuite de l'histoire de Lie-Fei par sa petite-fille (poursuite à deux niveaux dans la mesure où celle-ci prend le relai narratif pour raconter ce qu'elle vit avec Lie-Fei tandis que son destin fusionne avec celui de Lie-Fei dans l'exil). La narratrice, en invoquant la mode des talons hauts, insiste sur la condition inchangée des femmes dont le physique, malgré le va-et-vient des vogues, reste toujours à surveiller et à modeler selon le goût du sexe opposé. En répétant l'acte de quitter le pays natal, la narratrice, dans l'avion qui va la déposer en Amérique du Nord, est saisie par l'angoisse en rêvant de contempler, à son tour, l'eau qui emporte sa grand-mère avec les morts de la famille, Qing-Yi et Ping ainsi que Mao Zedong. Ce rêve prédictif (car Lie-Fei est décédée 6 mois après le départ de la narratrice) est tellement *inoublable* que la narratrice « n'[est] pas encore descendue de l'avion qu'[elle] regrette d'y être montée » et qu'à son arrivée, elle « n'[a] pas le sentiment de soulagement qu'[elle a] attendu depuis des années » (114). Ce qui est trop inoublable pour la narratrice pour apprécier le bonheur du départ, ce n'est pas le rêve tout seul, mais tout un passé familial et national que le rêve incarne. Comme ce qu'Augé explique au sujet du mythe d'Er chez Platon, « l'être individuel [...] n'échappe à la répétition que par l'oubli. [...] N'étaient le changement d'enveloppe corporelle et l'oubli, toutes les vies se répétaient indéfiniment à l'identique » (*Les formes de l'oubli* 105-106). Incapable d'oublier le passé, la narratrice s'angoisse sur la vacuité de toute tentative d'exil, ce qui semble être prédit par Lie-Fei qui croit que « l'odeur de l'eau était partout la même » et qui prétend que « la petite me

---

<sup>12</sup> Paul Ricœur distingue deux usages majeurs du concept de l'identité : l'identité-mêmeté englobe une série de significations, y compris l'unicité, l'identité-similitude, la continuité dans le temps et la permanence dans le temps (« L'identité narrative » 296); l'identité-ipséité « n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (*Soi-même comme un autre* 13) et consiste en « l'assignation d'un agent à une action » « avec une signification morale » (« L'identité narrative » 298).

<sup>13</sup> Parmi les caractéristiques que résume Kawai Kozo concernant l'écriture autobiographique chinoise classique, nous en trouvons trois qui s'appliquent plus ou moins à notre texte : la mise en relief du non-changement de soi dans le temps (189), la prédominance du contraste entre l'individu et le collectif, la quasi-absence du contraste entre le soi d'autrefois et le soi d'aujourd'hui (19).

ressemble » (*Les formes de l'oubli* 115). L'héritage ancestral et la ressemblance héréditaire qui correspondent à la figure du retour d'Augé (retour d'un autre en soi), tout en réconfortant le sentiment identitaire par un ancrage identitaire dans la lignée, risquent d'obséder et de posséder le sujet jusqu'à le priver d'individualité et à l'assujettir au passé<sup>14</sup>.

Ying Chen ressent le même besoin d'oubli envers son origine : dans *Quatre mille marches*, elle mène une réflexion sur l'origine en contemplant les vagues du fleuve Huangpu (toujours la contemplation de l'eau!) :

L'enfant ne doit pas devenir la copie de ses parents. Ce serait triste si l'histoire ne savait que se répéter, si l'humanité cessait de se renouveler, si la terre était couverte non pas de fleurs mais seulement de racines. [...] nous sommes notre propre origine.  
(26)

Afin de s'écarter du passé, dans l'espoir de s'inventer ou selon ses propres termes « à la recherche d'un présent » (selon Augé, le présent est le seul temps visé de l'oubli), après *La mémoire de l'eau*, Chen tourne son dos à la culture chinoise, une culture « d'outre-tombe » (QQM 42) selon elle. En effet, *Les lettres chinoises* traitent de l'expérience des immigrants au Québec, tandis que les marqueurs spatio-temporels deviennent implicites dans *L'ingratitude* et finissent par se minimiser à partir d'*Immobile*. Remémorer pour oublier, oublier pour s'inventer, *La mémoire de l'eau* marque ainsi la rupture et le deuil de l'auteur de son passé et de son origine.

### 5.1.2 Les lettres chinoises : un présent absolu et le recommencement

Si *La mémoire de l'eau* se développe autour du *retour* du passé pour s'arrêter sur l'oubli du passé dans le but de la renaissance, c'est cette figure du *recommencement* qu'explore le deuxième roman de Chen, *Les lettres chinoises*, à travers la correspondance entre deux nouveaux immigrants chinois qui souhaitent recommencer leur vie à Montréal et leurs proches à Shanghai. Ce qui constitue la majorité des lettres échangées, ce sont celles entre Yuan, jeune immigrant installé à Montréal et sa fiancée laissée à Shanghai, Sassa, qu'il ne cesse d'encourager de le rejoindre mais dont l'état physique qui s'affaiblit la conduit à

---

<sup>14</sup> Cette possession du sujet par son héritage se transforme en une certaine hypermnémonie chez la narratrice anonyme qui apparaît dès *Immobile*. Nous y reviendrons après, mais pour le moment, contentons-nous d'indiquer cet axe thématique chez Chen.

abandonner tant le projet d'immigration que les fiançailles. Au cours de leur correspondance, une de leurs amies mutuelles, Da Li, part également pour Montréal et commence à échanger des lettres avec Sassa; tandis que Yuan écrit régulièrement à son père à Shanghai<sup>15</sup>, ainsi se forme une structure épistolaire symétrique<sup>16</sup>. Ce « réseau d'interlocution » épistolaire ainsi que les communautés élargies où se trouvent physiquement les épistoliers constituent le cadre sur lequel ils posent leur « regard extérieur » pour se repérer.

Comme Lucie Lequin et Irène Oore l'ont constaté, la forme épistolaire repose sur, en plus d'une distance physique, d'un « décalage temporel » : du côté de l'épistolier, ce que l'on raconte, c'est un « passé récent » qui a subi une sélection fortuite ou intentionnelle, d'où un « travail de sélection de la mémoire à court terme » (Lequin, « Entre la mémoire et l'oubli » 201). Et du côté du destinataire, il faut tenir compte de l'écoulement du temps entre l'envoi et la réception. Alors, ce lieu imaginaire de rencontre s'avère privilégié pour examiner comment le sujet maintient et aménage son rapport avec le temps. Ceci est d'autant plus vrai que la partie majeure du texte consiste en lettres d'amour qui, selon Ouellette-Michalska, supposent un regard vivement rétrospectif, car « sans cesse en attente d'un passé qu'elle[s] ne cess[ent] de réactiver, elle[s] soumet[tent] le temps à un perpétuel recommencement » pour donner « l'illusion de la continuité de la passion » (124).

C'est à travers la voix de Yuan que l'on assiste à une tentative courageuse de jumeler l'ambition du retour et celle du recommencement dans la mémoire, une tentative qui atteste de la philosophie du « juste milieu » invoquée dans *La mémoire de l'eau* mais qui est vouée à l'échec. D'une part, il apprécie tout ce que « l'expatriation » lui permet de recommencer :

La curiosité, disparue peu à peu avec ma jeunesse, a ressuscité en moi. J'ai l'impression d'avoir rajeuni. Je vis comme un nouveau-né. Y a-t-il pour nous, les mortels, rien de plus intéressant que de renaître? (LC 1993, 18)

Selon Augé, il faut l'oubli du passé pour réaliser le recommencement, « présent inchoatif qui s'ouvre sur le futur » (*Les formes de l'oubli* 79), comme ce que font les jeunes initiés selon les rites d'initiation. Pourtant, à ce projet d'oubli, Yuan substitue son « projet de mémoire »

---

<sup>15</sup> Cependant, les lettres entre Yuan et son père, sauf une seule lettre rédigée par Yuan à son père, sont éliminées de la version rééditée de 1998. Nous y reviendrons plus en détail dans la section traitant de cette réédition.

<sup>16</sup> Ceux qui s'intéressent à cette structure symétrique peuvent consulter l'article d'Irène Oore « *Les lettres chinoises* de Ying Chen : un roman épistolaire ». *Voix plurielles* 1.1 (2004). 17 septembre 2011.

(Talbot, « Conscience et mémoire » 150) : s'adressant à son père, il choisit des éléments de son passé récent à raconter, ceux qui maintiennent son « non-changement », tels que son respect envers ses parents, sa diligence dans les études, sa préférence pour la stabilité de l'amour, jusqu'à l'assurer qu'« [il] n'[a] pas changé » (LC 1993, 151), contrairement à ce qu'il avoue à Sassa : « Je sais que je suis en train de vivre une métamorphose qui me mène nulle part » (LC 1993, 164). Tout en renaissant dans son nouveau pays, il ne veut point abandonner son passé et « fait de Sassa le lien privilégié avec son passé » (Talbot, « Conscience et mémoire » 151). Mais sa mémoire du passé, « polluée » par son « présent inchoatif », ne peut qu'être « défectueuse » et « défaillante » pour entreprendre les termes de Maude Labelle (46) : peu après son arrivée à Montréal, Yuan oublie la fête du printemps, dont le rappel de Sassa n'évoque pour lui que des souvenirs d'amour liés à cette fête, de « la plus belle fête du printemps qu'[il ait] jamais eue » (LC 1993, 40). Les voisins shanghaiens dont l'indiscrétion et le conformisme autrefois dégoûtaient Yuan « [lui] manquent » (LC 1993, 45) à cause de l'indifférence des voisins montréalais. L'image d'un restaurant shanghaien, autrefois considéré comme banal, après une transfiguration nostalgique, devient pour Yuan l'illustration de la beauté de l'art culinaire chinois, comme nous l'avons indiqué dans la section précédente. La manipulation involontaire ou intentionnelle du passé résulte de l'envie de Yuan de garder un noyau identitaire durable tout en effectuant sa « métamorphose », de vivre à la fois dans son passé et son présent inchoatif. Dans ce « projet de mémoire », Sassa, appréciée pour « le vieux style » (LC 1993, 152) qu'elle incarne, est réduite, comme l'Autre dans les lettres amoureuses, au double de Yuan, à savoir « un alter ego qui [le] reflète et se trouve en totale communion avec [lui] » (Ouellette-Michalska 121).

Ce « projet de mémoire » visant à maintenir une position entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs trouve une belle illustration dans l'évocation d'un vieux poème chinois par Yuan pour décrire à Sassa la plage nord-américaine :

Quand tu viendras, je t'emmènerai à la plage. Nous nous étendrons l'un contre l'autre sur le tapis de sable, n'ayant devant nos yeux qu'un ciel immense. Comme dit un vieux poème :

*Nos larmes coulent dans la solitude*

*Le ciel est loin et la terre immense*

*Inutile de chercher ici et là*

*Nous n'aurons plus d'ancêtres ni d'enfants.* (LC 1993, 76)

Ce poème dont l'origine et le titre ne sont pas nommés, s'avère être une traduction altérée du poème qui se trouve en calligraphie chinoise sur la couverture de la version de 1993, *Du haut de la tour de You-Zhou*, par Chen Zi-ang de la dynastie des Tang. Le chevauchement du passé et du présent inchoatif, du pays quitté et du pays d'adoption semble bien évident dans l'acte même d'évoquer un poème chinois du VIIe siècle pour illustrer la beauté d'une scène possible sur le continent nord-américain. Et nous pouvons apprécier les multiples niveaux de ce chevauchement, si nous comparons la traduction-réécriture de Yuan avec la version originale dont voici une traduction « plus fidèle » offerte par Xu Yuanchong :

Je ne vois ni les sages d'autrefois  
Ni les héros à venir après moi.  
Songeant aux éternels cieux et terres,  
Que je répands de larmes solitaires! (14)

En déplorant sa non-contemporanéité avec « les sages d'autrefois » et « les héros à venir », Chen Zi-ang, dont le talent n'est pas reconnu par ses contemporains, déplore sa solitude causée par un certain déplacement temporel. En remplaçant respectivement « les sages d'autrefois » et « les héros à venir » par « ancêtres » et « enfants », Yuan rapproche le thème originel de la situation solitaire des immigrants dont le passé doit être oublié et dont le futur est ignoré afin de vivre un recommencement. À l'aide de l'ambiguïté de la langue chinoise, un sujet pluriel « nous » se substitue subrepticement chez Yuan au sujet singulier « je », qui n'est qu'implicite dans la version originale (le style sobre de la poésie classique chinoise n'exige pas la présence du sujet pronominal). Avec ce « nous », Yuan réaffirme la fonction de Sassa, cet autre dont toute différence est effacée pour se dissoudre dans son identité intime. Cette actualisation mémorielle d'un passé culturel témoigne de l'effort de Yuan pour négocier un métissage entre son passé et son présent, entre ses cultures d'origine et d'accueil. Même l'ordre inversé des versets dans la traduction de Yuan par rapport à l'original, ne correspond-il pas, par hasard ou non, à l'ordre dont un lecteur occidental les lira sur la couverture, versets mis selon l'ordre d'écriture traditionnelle chinoise, soit de droite à gauche?

Mais Sassa, cet Autre qui devient pour Yuan l'incarnation du passé et la garante de son identité à lui, a un esprit assez lucide pour rendre compte de la nécessité de l'oubli dans le recommencement, comme celle de la mort symbolique de l'initié dans les rites de l'initiation.

C'est pourquoi, avec l'affaiblissement de sa santé et la perte de son dossier de demande de visa, elle encourage Da Li et Yuan dont la liaison secrète est suggérée entre les lignes à oublier le passé qui leur empêche de bien vivre le présent<sup>17</sup>. En prévoyant sa propre mort, Sassa demande à Yuan de chanter sa chanson préférée *La Splendeur du sang* et de « [l']oublie[r] » pour « [bien profiter] de [sa] vie, de [ses] jours et de [ses] instants » (LC 1993, 169). D'une part, l'oubli d'un amour manqué coïncide avec la mort de l'être aimé, mort qui n'est jamais une fin mais une étape nécessaire vers le recommencement de la vie, la renaissance du sujet migrant, comme ce que signale Augé : « [l]a vie des uns a besoin de la mort des autres » (*Les formes de l'oubli* 20). C'est ainsi que l'évocation de la chanson sur l'héroïsme des soldats chinois durant la guerre contre le Vietnam rapproche le couple de mémoire-oubli du couple vie-mort. D'autre part, en avouant qu'elle ne s'intéresse ni aux champs de bataille, ni à la République, ni aux drapeaux (symboles du patriotisme dans la chanson), Sassa évoque cette « mémoire nationale/officielle » (Robin *Le roman mémoriel* 49) pour la transformer en « mémoire culturelle<sup>18</sup> » (Robin, *Le roman mémoriel* 56) par un bricolage individuel de la représentation du passé (Robin, *Le roman mémoriel* 57), d'où la mise en lumière de son individualité par rapport à sa communauté. En même temps, en choisissant de mourir avec « un amour [...] trop malade » « dans son lieu de naissance » (LC 1993, 162), Sassa se libère de la fonction du double de Yuan et acquiert son individualité, d'autant plus que la mort, acte solitaire, a une « liaison intime » (Augé, *Les formes de l'oubli* 20) avec l'individualité.

Dans *Les lettres chinoises*, le lieu imaginaire épistolaire sert à Yuan d'un lieu de souvenirs (au court ou long terme) comme garant de la continuité entre son passé et son présent, garant de sa stabilité identitaire. Cependant, tout souvenir s'accompagne du travail de l'oubli sous toute forme (mémoire sélective, défectueuse ou défaillante), comme le recommencement de

---

<sup>17</sup> Le Festival du rire que Da Li décrit à Sassa correspond à la figure du suspens chez Augé. Tourmentés par les devoirs dictés par leur passé culturel, Da Li et son amoureux (probablement Yuan) n'arrivent pas à s'y amuser avec les autres spectateurs qui « [sont] heureux à cet instant. Ni leurs mésaventures du passé ni leur souci de l'avenir n'[ont] rien à voir avec leur bonheur d'aujourd'hui » (127). Sassa l'encourage dans sa réponse à oublier ces « choses sérieuses » et à rire, en somme à profiter du « pur présent de l'instant » coupé provisoirement du passé et du futur (Augé, *Les formes de l'oubli* 77).

<sup>18</sup> Régine Robin définit la mémoire culturelle comme celle que produit « l'individu [...] [en] bricol[ant] comme il peut sa représentation du passé, son imagerie, son récit, dans l'ordre d'un moule narratif obligé ou dans la dispersion de souvenirs-flashes, dans un sens préétabli dans un combat identitaire, dans une contre-mémoire fragmentaire, ou à l'inverse, dans une dispersion de mémoires migrantes » (*Le roman mémoriel* 57).

la vie nécessite une certaine mise à mort du passé. Dans ce sens, en rompant ses fiançailles avec Yuan, et attendant sa mort imminente, Sassa rompt le lien entre Yuan et une partie de son passé. Yuan s'isole dès lors dans un éternel présent coupé du passé et du futur, position angoissante du poète dans *Du haut de la tour de You-Zhou*, position nécessaire et même recherchée tant des migrants que des écrivains aux yeux de Chen<sup>19</sup>. Cette discontinuité temporelle promet la renaissance de Yuan sans son pays, tandis que la mort de Sassa, surtout son appréciation de « la disparition complète de soi » (LC 1993, 51) ne révèle-t-elle pas justement son désir de renaître puisque la mort n'est jamais une fin mais plutôt un recommencement dans le temps circulaire?

### 5.1.3 L'ingratitude : l'oubli total et la mise à mort du soi

*L'ingratitude* commence là où *Les lettres chinoises* s'arrête, à savoir « une mort inévitable pour renaître à une vie meilleure » (Diego 309). Ce récit a pour narratrice Yan-Zi, une jeune fille récemment morte, dont la conscience survit à la destruction du corps et qui alterne ses réflexions sur ce qui se passe après sa mort (l'incinération de son corps, les funérailles, la poursuite de la vie de sa famille) et ses souvenirs de son rapport plein de tension avec sa mère de son vivant, rapport qui a nourri son intention suicidaire et qui mène à l'accident mortel. Ce procédé narratif (de mettre en scène une narratrice morte) « que directeurs littéraires et professeurs déconseillent *a priori* » (Bordeleau 9), tout en répondant à la philosophie cartésienne sur « l'antériorité de la *res cogitans* » (Talbot, « Conscience et mémoire » 151), fait écho à la croyance populaire pan-asiatique sur l'immortalité de l'âme et la réincarnation. En plus, cette voix d'outre-tombe, en prenant le relai de l'auto-épitaphe (forme très particulière de l'écriture autobiographique classique chinoise selon Kozo), présente un regard ultimement rétrospectif sur soi grâce à une « clôture » de l'existence. Cette « clôture » présente une occasion pour tirer une conclusion sur « l'unité narrative d'une vie » (Ricoeur, *Soi-même comme un autre* 187), alors que dans la vie réelle on a « besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup » (Ricoeur, *Soi-même comme un autre* 191).

---

<sup>19</sup> Dans *Quatre milles marches*, Chen explique l'angoisse qui saisit la narratrice à son arrivée en Amérique du Nord dans *La mémoire de l'eau* par son incapacité de « s'isoler dans un présent absolu » (14). Par ailleurs, elle compare l'écriture, et surtout l'écriture dans une langue étrangère, au mythe de Sisyphe : « se contenter de l'instantané du travail » (30).

L'état de cette conscience sans corporéité correspond à la conception du temps circulaire dans le folklore pan-asiatique : cette croyance tient la mort non comme la fin d'une existence, mais « une condition nécessaire d'une nouvelle vie qui est d'origine de la mort » (Antoni 147), car l'autre monde « absorbe les morts mais en même temps met au monde des nouvelles vies » (Antoni 149). Le lieu où la narratrice se trouve est un « lieu de passage » (Bernier 123) où l'âme récemment morte flotte en attendant l'arrivée d'un Seigneur Nilou qui, selon la croyance populaire chinoise, règne au royaume des morts et s'occupe de la réincarnation des âmes. Cependant, la romancière transforme cette figure de la circularité temporelle en rendant l'arrivée du Seigneur Nilou peu probable et la destination de cette âme flottante incertaine. C'est justement au fur et à mesure que la narratrice se rend compte de cette incertitude de son destin après la mort que devient également incertain son regard rétrospectif sur sa vie, ou plutôt sur sa mort.

Au début, la mort que Yan-Zi envisage comme une trahison de sa mère tyrannique et une rupture avec cette incarnation de la Tradition lui paraît « [une bonne] solution » (10). En effet, dans une société où tout vise aux biens collectifs (familial, national) au dépens de l'individualité (comme nous l'avons étudié dans la section sur le concept *piété filiale*), il va de soi que Yan-Zi trouve que « [sa] vie ne [lui] appart[ient] pas entièrement », mais aux autres, avant tout à ses parents qui « viv[ent] partiellement dans [s]on corps » et « décid[ent] en grande partie [s]on destin » (23). Même l'exil ne lui accorde pas sa liberté voulue, parce que ses origines la suivront aux nouveaux pays d'accueil, si bien que « pour qu'on puisse nous évaluer facilement et puis nous traiter avec justesse, il nous fallait faire la preuve de notre appartenance » (112). Alors la mort, exil ultime<sup>20</sup>, avec son rapport intime avec l'individualité (comme nous l'avons mentionné dans l'analyse de la mort de Sassa), devient la seule occasion pour Yan-Zi d'afficher son autonomie :

J'avais vécu en tant que l'enfant de ma mère. Il me fallait mourir autrement. Je terminerais mes jours à ma façon. Quand je ne serais plus rien, je serais moi. (23)

---

<sup>20</sup> Le lien entre la mort et l'exil se reflète dans le caractère chinois *Wang* 亡 que partage les deux mots *Si Wang* 死亡 et *Liu Wang* 流亡 signifiant respectivement la mort et l'exil.

Ce lien intime entre la mort et l'individualité explique sans doute l'attraction pour la mort chez Yan-Zi (une même attraction que nous avons constatée chez Sassa dans *Les lettres chinoises*) : par exemple, elle préfère « les prunes séchées qui font songer aux figures vieilles » (64) et aime « les hommes marqués par le temps » (76). La mort, ou plus précisément la mise à mort du corps, est perçue comme « la condition *sine qua non* de [l']autonomie » (Talbot, « Conscience et mémoire » 152).

Cependant, l'arrivée toujours retardée du Seigneur Nilou met la narratrice dans un exil infini dont l'absence de toute appartenance entraîne des perceptions contradictoires sur sa propre mort. La première réaction de Yan-Zi par rapport à cette apparition retardée de Seigneur Nilou (ce qui veut dire la détermination retardée de son sort) est marquée par l'angoisse : « Je ne sais plus où aller. Je deviens anxieuse, car grand-mère a dit qu'on devait toujours aller quelque part » (106). Elle, tout en aspirant à la liberté de l'orphelin, ne peut supporter la désorientation causée par cette liberté totale. Puis, en se souvenant de l'accident mortel qui a devancé son projet suicidaire, elle déplore l'absence du Seigneur Nilou qui aurait pu lui apprendre si cette mort « médiocre » qui échoue à faire souffrir sa mère comme elle l'envisage correspond bien à celle à laquelle il la prédispose. Ignorant l'avant et l'après de sa mort, Yan-Zi, condamnée à un présent absolu, ressent de l'effroi par rapport à cette non-appartenance qui risque de la réduire au néant :

Je comprends maintenant que notre mère est notre destin. On ne peut se détourner de sa mère sans se détourner de soi-même. En perdant sa mère, on perd sa force et son abri, on est livrés à l'effrayante fraîcheur de l'inconnu et ses projets éclatent en mille morceaux dans les accidents. [...] les traîtres à leur mère continueront, morts comme vivants, à vagabonder, à se voir exclus du cycle de la vie, à être partout et nulle part. À ne pas être. (150)

Finalement, ses proches ayant rétabli de sa mort au bout de nous ne savons combien de temps, la conscience parlante de Yan-Zi commence à « perdre la vue, à mélanger les proches et les étrangers, les gens et les bêtes, les êtres et les choses », et même la capacité d' « évalu[er] le temps » (153). Cette perte de la conscience temporelle dont dépend la capacité mémorielle procure à Yan-Zi du « soulagement » et du « bonheur » :

Quel soulagement enfin de se trouver hors de ce jeu interminable, d'être à l'abri du temps, de ce bouillonnement rythmé des amours et des rancœurs, des plaisirs et des ennuis, des naissances et des morts, des parents et des enfants. [...] Tout paraît très

beau quand il n'y a plus de choix à faire, quand on aime sans objet, quand Seigneur Nilou ne vient pas, quand on n'a plus de destin. (154)

En jouissant de « ce bonheur nouveau, intemporel et vide » (154) qui résulte de l'anéantissement de la conscience et de la mémoire, la narratrice constate l'interdépendance entre la joie de la non-existence et le malheur de l'existence, à telle manière que pour la première fois, et sans doute la dernière fois, elle éprouve de la « gratitude » (154).

Comme ce que le bouddhisme enseigne, le bonheur ultime réside dans la sortie du cycle des réincarnations; Yan-Zi trouve son bonheur ultime dans le détachement total et le non-être. Cependant ce bonheur reste incertain dans la mesure où la fin du roman laisse deviner le retour de l'âme de Yan-Zi dans le monde d'ici-bas, retour qui sera confirmé par le roman à suivre *L'immobile* :

Ma mémoire s'évapore ainsi que le nuage qui me porte. À travers le brouillard de cette mémoire, me parvient, comme une lamentation enchantée, une dernière voix humaine, le cri d'un nourrisson peut-être :  
Maman! (155)

L'oubli du passé étant la condition du recommencement, cette dernière voix d'un nouveau-né ne suggère-t-elle pas l'entrée dans la réincarnation de Yan-Zi?

À travers ces trois premiers romans de Ying Chen, nous pouvons constater un vif rejet du discours collectiviste, qu'il s'agisse de l'Histoire nationale à laquelle Lie-Fei maintient sa résistance passive, de la mémoire nationale et officielle qui sert de support au récit privé dans *Les lettres chinoises* ou de l'oppression de l'individu par les « indéfectibles lois généalogiques » (Talbot, « Conscience et mémoire » 152) dénoncée par Yan-Zi dans *L'ingratitude*. Ce rejet participe sans doute à la recherche de l'individualité qu'entreprennent les écrivains chinois de l'époque post-maoïste, comme Chen l'avoue dans *Quatre mille marches* : « Le patriotisme sous toutes ses formes m'ennuie, parce que j'en ai souffert. » (75) Il résulte également de sa perception de la mission de la littérature, mission qui, selon elle, consiste à « cultiver une vision du monde microscopique, [à] transformer si possible le dialogue des cultures en des dialogues entre des individus, sinon en monologues » (QMM 50). L'écriture définie par cette mission, selon Chen, n'existe que « dans un état indéfinissable » « entre la fin et la naissance » (QMM 51), un état auquel sont condamnés

tous les exilés, comme les personnages que nous avons examinés et Ying Chen elle-même. L'écriture pour Ying Chen est née de l'incertitude et la menace du « néant » (QMM 43), toutes les deux issues de la position « à mi-chemin entre son point de départ et son ailleurs » (QMM 35), comme l'illustre le cas de Yan-Zi. Si l'écriture lui donne l'impression de « n'être jamais vraiment née, de n'avoir jamais vraiment vécu avant vingt-huit ans, avant de [s]'être mise à écrire pour de bon » (QMM 13), impression de l'oubli visant à la renaissance, c'est sans doute parce qu'elle lui permet d'explorer une nouvelle réalité du soi, ou en ses termes, « s'approcher du moi, explorer [...] sa réalité évanescence et sans cesse renouvelée, descendre [...] dans la profondeur du moi » (QMM 67). Cette quête du soi par voie de l'oubli, tout en recourant à la figure bouddhiste du cycle du temps et de l'existence, fait également écho à la philosophie de Zhuang-Zi, lui aussi un exilé, qui préconise l'exploration du « moi authentique » (Wu 吾 /Zhen Wo 真我) par la mise à mort/l'oubli<sup>21</sup> du « moi phénoménologique » (le corps et la conscience). Dans ce sens, l'effacement total des marqueurs ethnique, spatial et temporel à partir de *L'immobile* pousse sans doute cette quête vers la profondeur du « moi authentique », moi dépourvu des traits mondains. Ceci reste à examiner de plus près plus tard.

## **5.2 Aki Shimazaki : l'ambivalence mémorielle et le retour des disparus**

Elle lève les yeux au ciel :

- Je pense à ce qui arrive à la mémoire après la mort. Ce qu'on a dit, ce qu'on a pensé, ce qu'on a appris... Où ça va après la mort?

Je réponds :

- Je ne pense pas à la vie après la mort. Je crois que la mémoire disparaît au moment de la mort.

Elle demande :

- Comment peut-on savoir que la mémoire disparaît? On sait que le corps, incinéré ou enterré, se décompose, parce qu'il possède une forme matérielle. Mais la mémoire, qui n'a pas de forme, comment peut-on savoir qu'elle disparaît?

Je ne sais que répondre. Je demeure silencieux. Elle a peut-être raison. Nous continuons à marcher. Elle a toujours l'air de se perdre dans ses pensées :

- Je crois que notre mémoire, à moi et à toi, se perpétuera dans le bois, éternellement. (HG 64)

---

<sup>21</sup> Selon Zhuang-Zi, Sang Wo 喪我 (la mise à mort/l'exil du moi) et Zuo Wang 坐忘 (oubli du corps, de la conscience et de l'acquis) renvoient tous les deux à ce processus menant à la retrouvaille du moi authentique.

Ce dialogue entre Yukiko et Yukio lors de leurs années amoureuses sans savoir qu'ils partagent le même père biologique traduit une attitude controversée envers la mémoire, attitude omniprésente dans les œuvres shimazakiennes : d'une part, la précarité mémorielle (puisque qui dit mémoire dit oubli) suscite l'inquiétude<sup>22</sup>; d'autre part, la mémoire, en tant que principal support identitaire, pousse les sujets à s'y accrocher pour stabiliser leur identité, d'où la restitution du passé et le retour des disparus.

C'est justement cette ambivalence de la mémoire (à la fois réconfortante et inquiétante) qui caractérise la juxtaposition par Shimazaki de la mémoire individuelle et la mémoire collective, souvent historique, nationale ou institutionnelle. Si cette juxtaposition fait déjà l'objet d'étude chez plusieurs critiques<sup>23</sup>, nous nous intéressons ici particulièrement à l'interaction entre les niveaux individuel et collectif à la lumière de cette ambivalence de la mémoire.

Dans *Tsubaki*, dans une lettre posthume à sa fille, « un testament éthique » (Lequin, « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité » 39), Yukiko confesse son secret familial : le parricide qu'elle a commis le jour de la destruction de Nagasaki par la bombe atomique. C'est à travers cette tragédie familiale que nous assistons au non-dit de l'Histoire. En effet, Yukiko y raconte sa découverte de l'égoïsme et de la cruauté de son père, qui force leur voisine et son ancienne maîtresse Mariko Takahashi à continuer leur liaison à l'insu des deux familles et qui envoie le mari de cette dernière en Manchourie pour le remplacer à Nagasaki. Dans la confession de Yukiko, cette cruauté manipulatrice de Horibe se révèle en juxtaposition avec celle de l'armée japonaise de l'époque, cruauté qui consiste, par l'abus de la mémoire collective sur l'esprit du Bushidō<sup>24</sup>, à exiger l'obéissance totale aux commandements (TK 57)

---

<sup>22</sup> Selon Laurent Demanze, cette « inquiétude de la mémoire » explique « le retour du thème familial dans la production narrative » (« Mélancolie des origines » 315), d'où « le récit de filiation travaill[ant] [...] à restituer la réalité effacée de figures mal épanouies » (« Mélancolie des origines » 315). Dans ce sens, une grande partie de notre corpus y participe.

<sup>23</sup> Voir le recueil de textes sous la direction de Fred Dervin *Le poids des identités : Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*.

<sup>24</sup> Selon *The Japanese Mind*, Bushidō, qui signifie littéralement « la voie du guerrier », renvoie aux « principes éthiques au sein de la classe des samouraïs », classe qui occupe une place dominante dans la vie sociale et politique japonaise du XIIe à la fin du XIXe siècle (Davies & Ikeno 41). Cet ensemble des principes éthiques implique « une loyauté absolue envers le seigneur, un sens aigu de l'honneur personnel, le dévouement aux

et à glorifier auprès du public l'acte du suicide en cas de capture (TK 63-5). N'oublions pas non plus que la mise en récit du refoulé personnel permet à Yukiko d'aborder le « refoulé » historique en parlant à son petit-fils de la Seconde guerre mondiale, sujet sur lequel elle gardait le silence auparavant. En effet, dans cette conversation, Yukiko révèle les cruautés non-avouées ou inavouables des deux parties de la guerre : d'une part celle des États-Unis qui manipulent la guerre afin de servir leur impérialisme malgré toute éthique humanitaire ou chrétienne (Nagasaki étant le centre chrétien du Japon<sup>25</sup>), et d'autre part celle du Japon qui soumet à l'atrocité leurs colonies asiatiques à l'encontre du principe du Bushidō qui exige du « respect envers leurs ennemis » (Davies & Ikeno 47). Ainsi, dans la confession de Yukiko, la cruauté intime et la cruauté sociale ou nationale (ou même nationaliste) se juxtaposent et collaborent en tant que facteurs nécessaires de la « genèse familiale » (Demanze, « Mélancolie des origines » 316). Bien que l'aspect intime l'emporte en général sur l'aspect collectif chez Shimazaki<sup>26</sup>, les souvenirs intimes de Yukiko permettent de dévoiler les refoulés de l'Histoire et de combler ces lacunes laissées souvent intentionnellement par un discours officiel, qu'il s'agisse du militarisme japonais ou de l'expansionnisme états-unien. Cette résistance au discours collectiviste, qui nous rappelle le positionnement distancié de Lie-Fei par rapport à l'Histoire, se retrouve, comme nous allons voir, dans tous les romans shimazakiens.

---

devoirs, ainsi que le courage, si nécessaire, de sacrifier la vie aux combats ou selon les rituels » (Davies & Ikeno 41-42). À l'origine, le principe du courage est requis par la philosophie Zen qui pousse les guerriers à s'oublier afin de se débarrasser de leur peur de la mort; tandis que le principe de loyauté résulte du confucianisme qui met en valeur la piété filiale envers les parents et la loyauté envers l'État-empereur. Cependant, avec la chute du régime féodal et la disparition de la classe des samourais, la mémoire sur ces « disparus » est manipulée par l'État pour créer une idéologie du « patriotisme fanatique » comme « esprit japonais » : le suicide d'honneur mis en cause par Yukiko en est un exemple. (Nous devons cette brève esquisse à l'article sur Boshidō dans *The Japanese Mind*.)

<sup>25</sup> Shimazaki explique son choix de Nagasaki comme arrière-plan de ses histoires comme suit : « parce que toute une communauté chrétienne y était installée et qu'il m'apparaissait ironique que des chrétiens y aient largué une bombe sur d'autres chrétiens. Parce que la mort avait une autre connotation en temps de guerre; mon héroïne pouvait alors tuer son père avec plus de facilité. Cela dit, on ne tue pas impunément. Pour nous, bouddhistes, on ne peut pas plus échapper à son destin qu'aux conséquences de ses actes. » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1) Et par ailleurs, la mise en récit de la ville de Nagasaki au lieu de celle d'Hiroshima qui est sans doute plus présente dans les œuvres littéraires, selon Talbot, relève en quelque sorte de la tentative de sauver l'histoire de cette ville des oubliettes littéraires (« Writing Nagasaki » 119).

<sup>26</sup> Shimazaki avoue que l'histoire ne sert que de « toile de fond » ou de « thème secondaire » pour ses romans (Lessard, « Aki Shimazaki, écrivaine de l'identité japonaise » A13). Ceci fait écho à ce que Yukiko avoue sur les cruautés inoubliables : « Il y a des cruautés qu'on n'oublie jamais. Pour moi ce n'est ni la guerre ni la bombe atomique. » (TK 22)

Dans *Hamaguri*, Yukio, se rappelant de ses blessures identitaires causées par un double abandonnement (abandonné d'abord par son père en tant que fils né hors du mariage puis par son amie Yukiko sans explication), réaffirme l'absurdité du discours militariste qui égale « [le sacrifice de la] vie pour l'Empereur » à « la vertu » (57). De plus, la brutalité qu'exerce l'armée japonaise pour coloniser les pays asiatiques (47) et pour contrôler ses concitoyens (47-8), la glorification du *gyokusaï* (se suicider avant d'être capturé 47) et des kamikazes (les attaques-suicides 66) font aussi l'objet de critique dans la conversation entre Yukio et ses proches. Cependant, comme dans le cas de Yukiko qui souffre plus de la cruauté familiale que de la cruauté sociale, l'affect de Yukio est marqué plus vivement par son traumatisme familial que le traumatisme collectif qu'est la guerre et l'explosion de la bombe atomique : en effet, le changement de sa vie à Nagasaki est plutôt marqué par le départ de son amie Yukiko que par la destruction de la ville (HG 81), et ce qui lui pèse si lourdement lorsqu'elle assiste à la commémoration de ce traumatisme collectif, ce sont ses souvenirs de sa quête de Yukiko dans la scène sanglante et leur séparation définitive après la survivance à la catastrophe. Si les villes détruites peuvent être reconstruites comme le sont Nagasaki et Tokyo où habitaient son père et son amie de jeunesse, deux haut-lieux identitaires pour Yukio, la blessure identitaire plus intime, comme l'absence du père et la perte de l'amour, est moins facile à guérir<sup>27</sup> pour lui, qui « cherch[e] constamment une fille qui [lui] ressembl[e] » (92).

C'est dans *Tsubame* que l'Histoire et les histoires individuelles se lient plus intimement, avec le dévoilement du secret identitaire de Mariko (Mme Takahashi dans *Tsubaki* et la mère de Yukio dans *Hamaguri*), enfant naturelle d'une Coréenne vivant au Japon et survivante du séisme du Kanto de 1923 ainsi que du massacre des Coréens caché par la catastrophe. Elle se remémore le séisme, traumatisme collectif et individuel à la fois, car le chaos qui suit le désastre favorise le massacre des Coréens dont sont probablement victimes sa mère et son oncle, et en même temps il aide Mariko à officialiser sa fausse identité japonaise pour se sauver de la brutalité raciste, d'où sa double perte d'origine. Ainsi, à travers le sort singulier d'une famille, celle de Mariko, se révèle la cruauté historique du nationalisme japonais que le

---

<sup>27</sup> Le désir de jeunesse de Yukio d'être médecin ne relève-t-il pas de son désir latent de guérir sa blessure identitaire? (HG 62)

discours officiel cherche d'abord à justifier par des mensonges (en accusant les Coréens de faux crimes) et à nier ou mettre aux oubliettes après le coup (le gouvernement n'ayant « jamais fait ni excuses ni réparations » [*Tsubame* 73] aux victimes). La commémoration de ce traumatisme collectif, à savoir l'exhumation des corps des victimes du massacre à l'occasion du 59<sup>e</sup> anniversaire de l'événement (commémoration initiée par « une institutrice japonaise », toujours un individu), pousse Mariko à réexaminer son identité cachée et la mène à la découverte du secret de sa naissance. Force est de constater que le journal qui contient ce secret et que Mariko hérite de sa mère, contrairement à ce que la forme d'écriture intime suggère, s'avère être « un document précieux pour l'histoire coréenne d[u Japon] » (TM 113). Il s'agit d'un journal, qui ne mentionne rien sur sa vie privée, à part la dédicace à la toute fin qui révèle l'identité métisse de Mariko, son père biologique étant le prêtre occidental de l'orphelinat où elle grandit après le séisme. Le journal, au lieu de dresser un portrait autobiographique, assume ici une fonction plutôt ethnographique pour les Coréens résidant au Japon et donne la parole à ce groupe soumis au silence à cause de la discrimination toujours présente malgré « la défaite du Japon et l'indépendance de la Corée » (TM 61). Si Mariko choisit de brûler ce précieux document ethnographique et de garder pour toujours son secret identitaire, n'est-ce pas d'une part un acte de deuil envers un passé traumatisant et d'autre part une sorte de résistance tacite au grand récit historique, résistance qui permet la survivance?

Ce que cherche à sauver des oubliettes le quatrième volet de la pentalogie, tout comme le titre *Wasurenagusa* (qui signifie en japonais myosotis, ne m'oubliez pas) l'indique, ce sont les « exclus » du discours conformiste concernant la filiation et l'histoire familiale. Dans ce récit, Kenji Takahashi, mari de Mariko, raconte la tension entre lui, héritier unique d'une famille prestigieuse, et ses parents traditionnels. Cette tension commence par le rejet par la mère de « l'origine douteuse » de Sono, nurse à qui s'attache le jeune Kenji, se développe avec le divorce de Kenji sous la pression de ses parents qui imputent le manque de progéniture à sa femme, culmine avec le rejet de « l'origine douteuse » de Mariko avec qui Kenji désire se marier par amour et se termine par la rupture de Kenji avec sa famille. Ayant survécu à la Seconde guerre mondiale et au camp des travaux forcés de Sibérie, Kenji, dans sa soixantaine, découvre le secret de sa naissance : il est en fait adopté par la famille

Takahashi pour dissimuler la stérilité de son père adoptif, en plus, en tant que fils naturel de Sono, il est aussi « d'origine douteuse ». Si l'origine douteuse, la stérilité masculine ainsi que le mariage d'amour font l'objet de l'élimination ou de l'oubli volontaire de la mémoire familiale pour les parents de Kenji, c'est que ces éléments mettent en question le système du *Ie*<sup>28</sup>, système familial traditionnel japonais. Dans ce système, le chef de la famille, souvent le père ou le grand-père, détient le plus de pouvoir et prend les décisions importantes (le mariage, le divorce, l'adoption, l'exclusion des membres de famille) pour toute la famille, ce qui est même légalisé par le Code civil japonais en vigueur de 1898 jusqu'à l'après-guerre (Davies & Ikeno 123). La continuation de la lignée paternelle est une des obligations majeures de l'héritier de la famille. Ainsi, la femme incapable de produire un héritier serait expulsée de la famille (WS 17) ou devrait accepter que son mari prenne des maîtresses, comme l'illustre la coutume de la famille impériale japonaise<sup>29</sup> (WS 103). Même quand la femme n'est pas responsable de l'infécondité, elle risquerait de devenir le bouc-émissaire de la stérilité masculine pour sauvegarder l'autorité masculine, comme dans le cas de Kenji et celui de son père. Le mariage, événement centré sur l'intérêt familial plutôt que sur le choix individuel, est difficile à conclure par amour : en effet, même Kenji, qui a choisi de se marier avec Mariko en quittant sa famille, souffre à l'âge avancé des « remords d'avoir abandonné [s]es obligations d'héritier » (WS 112-3). Quant aux sujets à « l'origine douteuse », qu'il soit sans nom de famille comme Sono (117), ou sans koseki (livret de famille) bien établi comme Mariko (82-83), ou sans père légitime comme Kenji et Yukio, par leur ignorance de l'identité de leurs ancêtres, constituent des « intrus » dans un système basé sur la vénération des ancêtres et de la lignée. Rejetés ou dissimulés, ils deviennent des « trous de mémoire » contrôlés par le système du *Ie*. À travers ce récit d'apprentissage, ou plutôt de

---

<sup>28</sup> *Ie* signifiait en japonais la maison, la famille ou la lignée familiale, le système du *Ie* se base sur le culte des ancêtres et l'autorité masculine; il accorde une grande importance à la continuation de la lignée et à l'honneur familial. L'influence de ce système s'affaiblit après la Seconde guerre mondiale mais reste une valeur morale importante dans la société japonaise contemporaine. Nous devons cet éclaircissement à l'article « The Japanese System » dans *The Japanese Mind* (119-126).

<sup>29</sup> L'évocation de la famille impériale japonaise comme exemple de la lignée familiale ne résulte pas seulement du fait qu'elle est « la famille impériale la plus vieille du monde », mais aussi du fait que la famille impériale incarne dans la culture japonaise l'éthique même de la continuation de la descendance : en effet, selon Johan W. Hall, l'empereur japonais détient son trône « by virtue of genealogical succession rather than mere right of possession » ; il incarne une conception japonaise fondamentale de la nature du monde, le fait qu'il n'y a aucune frontière entre l'ordre moral et l'ordre factuel (Hall cité par Smith, 25).

« désapprentissage » de Kenji <sup>30</sup>, se restituent des pans de passé soumis à l'oubli par un discours conformiste et sont alors mis en cause les principes collectivistes qui régissent ces trous de mémoire familiale.

Dans *Hotaru*, le dernier volet de la première pentalogie, est toujours mis en jeu l'enchevêtrement entre l'histoire intime et l'Histoire : la dominance du système du *Je* se perçoit à travers le mariage de convenance de M. Horibe et l'indulgence de la société envers l'égoïsme masculin (l'abus du pouvoir et l'infidélité de plusieurs personnages masculins, par exemple). La glorification de l'acte du *gyokusaï* est évoquée ici par Mariko pour dénoncer la cruauté manipulatrice d'ordre social, en correspondance avec celle que M. Horibe lui fait subir, cruauté d'ordre intime. Tout en mettant en scène l'interaction entre une mémoire collective trouée et une mémoire personnelle persistante, *Hotaru*, en concluant la saga des deux familles, souligne le point aveugle de toute subjectivité. En effet, Mariko, à l'âge de 80 ans, troublée par des hallucinations, confesse sa liaison avec M. Horibe à sa petite-fille Tsubaki. Elle présente ainsi un avertissement du danger de l'égoïsme masculin à cette dernière, qu'un professeur marié cherche à séduire. Mais si nous lisons cette confession à la lumière des quatre autres récits, nous constaterons que toute mémoire personnelle transmise recèle des éléments voilés, si bien que tout sujet-récepteur ne retient qu'une partie de la vérité. À Tsubaki, Mariko révèle l'identité de son grand-père biologique, secret sur lequel elle se tait auprès du reste de la famille; elle lui avoue les détails de sa liaison avec M. Horibe ainsi que son impuissance à résister à sa séduction, détails qu'elle passe sous silence dans son récit soliloque dans *Tsubame*. Cependant, elle lui cache toujours tout ce qui concerne son origine coréenne, malgré l'interrogation de Tsubaki sur le journal qui contient ce secret. À cause de cette intransmissibilité de la mémoire personnelle, la restitution du passé n'est jamais facile pour l'héritier qui, selon Demanze, « est confronté à des traces éparses, à des reliques défailtantes, s'il veut restituer sa genèse familiale. » (« Mélancolie des origines » 317) Tsubaki, étudiante en archéologie, correspond justement à cette figure d'héritier qui cherche à restituer le passé familial entre la mémoire et l'oubli, héritier qui, « endosse si souvent le

---

<sup>30</sup> Selon Masao Miyoshi, « The Japanese Bildungsroman is not so much about the self's discovery of the self, as about the self's discipline of itself into a productive model hierarchically classified and blueprinted in detail by society at large. » (Miyoshi cité par Smith, 68) En ce sens, l'histoire de Kenji retrace plutôt son désapprentissage des règles que la société impose à un héritier modèle.

costume de l'archéologue ou du paléontologue, quand ce n'est pas celui de l'ethnologue<sup>31</sup> » (Demanze, « Mélancolie des origines » 317).

Dans la deuxième pentalogie « Au cœur du Yamato », trois hommes et deux femmes dont les destins se croisent dans une même firme révèlent un aspect intime de leurs vies, et ce dévoilement comble les trous de la mémoire collective et met en question le discours officiel de l'Histoire. Dans *Mitsuba*, Takashi Aoki, un jeune homme d'affaires avec une brillante carrière dans une compagnie d'import-export en plein essor avant la Bulle spéculative japonaise, découvre au fur et à mesure, la cruauté des conventions collectivistes qui régissent l'univers d'affaires, conventions semblables à celles qui ont créé du militarisme fanatique évoqué dans la première pentalogie. Il assiste d'abord à l'ostracisme de la compagnie dont est victime son ami et collègue Nobuhiko qui « [ne] se comporte [pas] comme tout le monde » et qui « troubl[e] le *wa*<sup>32</sup> » (MB 95), un cas typique de *murahachibu*<sup>33</sup>. Les règles implicites du groupisme sont si fortes qu'il suffit à quiconque de ne pas aller boire, de ne pas jouer au golf ou au mah-jong avec le reste des collègues pour devenir bouc-émissaire, peu importe sa compétence professionnelle. Le narrateur apprend plus tard que la même punition a aussi frappé son père et a causé sa mort : surmené par son supérieur qui le considère comme « de mauvaise compagnie » (115), il est mort en plein milieu d'un voyage d'affaires. Quant à Takashi lui-même, c'est son amour qui est sacrifié au profit de la compagnie : il est

---

<sup>31</sup> Notons que cette figure d'héritier est aussi présente chez Chen à travers le personnage A. l'archéologue et chez Chung à travers le narrateur de *L'expérience interdite* qui est paléontologue.

<sup>32</sup> Le *wa* est souvent traduit vers le français par « harmonie »; mais comme le narrateur l'indique, il « signifie aussi 'Japon' » (95). En fait, comme l'étude de Wierzbicka le montre, le *wa* renvoie plus spécifiquement à « l'harmonie au sein du groupe »; il implique nécessairement « le groupisme » et « l'anti-individualisme » (*Understanding Cultures* 249). En tant que principe éthique majeur, il repose sur un consensus collectif qui érige l'objectif du groupe comme l'objectif de tous et qui élimine tout conflit interne ainsi que tout désir individuel à l'encontre du but collectif.

<sup>33</sup> Ce terme japonais renvoie à une pratique d'ostracisme qui remonte à l'époque d'Edo, une pratique étroitement liée à la valorisation du *wa* au Japon. Matthew Taylor le décrit comme suit : « *Mura* means village, and *hachibu* connotes something like eighty percent, or eight parts out of ten. A village had ten major events that defined communal life, and a person (*murahachibu*) who was difficult to get along with was excluded from all but two of them: fires and funerals. Fires were a catastrophe that demanded total participation from everyone, including the excluded individual, and funerals were likewise an event in which even the excluded person had to be a participant. But in normal times, the *murahachibu* returned to the habitual status of being excluded (the minus eight components of village life) yet somewhat accommodated, of belonging and not belonging. » La mutation de Nobuhiko à Sao Paolo, arrangée par son supérieur qui n'aime pas ses comportements « non-harmonieux », correspond justement à la situation subie par les *murahachibu* : tous les deux cas résultent des comportements dissociatifs dans un cadre social « en harmonie » et mène à une exclusion partielle de la vie communautaire.

forcé de rompre les fiançailles avec Yûko et d'être muté à Montréal, car Yûko suscite le coup de foudre chez le fils d'un banquier puissant dont le financement implique la compagnie où travaille le père de Yûko ainsi que celle de Takashi. Centré sur des secrets familiaux, le récit de Takashi restitue le passé des sujets qui rejettent le consensus groupiste et qui sont ainsi « exclus » du discours officiel sociétal.

Dans *Zakuro*, Tsuyoshi Toda, supérieur respecté dans *Mitsuba*, perce le mystère autour de la disparition de son père, déporté en Sibérie après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Son père, après avoir tué par accident un vilain officier japonais sur le bateau qui les ramène au Japon de Sibérie, choisit de vivre sous une fausse identité tant pour protéger sa famille que pour se repentir de son crime. L'expérience vivante du père, racontée dans une lettre adressée à Tsuyoshi, ainsi que d'autres histoires singulières sur le trauma des rapatriés qu'évoque son ami Kôji, journaliste indépendant, mettent en lumière une partie omise par la mémoire officielle : en effet, la déportation des soldats japonais en Sibérie est « absent[e] du texte » (73) du manuel scolaire japonais de l'histoire; la liste officielle des rapatriés ne rend pas compte de l'existence de « la liste de la mer du Japon » (135), celle des morts sur le bateau, sans oublier le rapport sur la mort du père de Tsuyoshi émis par l'ambassade de l'U.R.S.S. qui est tout à fait faussé. La clairvoyance (comme celle sur la fausseté du rapport de l'ambassade de l'U.R.S.S.) qui surgit de temps en temps chez la mère de Tsuyoshi, une femme dans la soixantaine atteinte de démence, souligne l'importance du rôle de la mémoire intime (même celle d'une malade qui souffre des trous de mémoire) comme aide-mémoire de l'Histoire.

Dans *Tonbo*, Nobuhiko, l'ami du narrateur de *Mitsuba*, raconte sa vie en tant que directeur d'un *juku* (école privée visant à préparer des élèves aux examens) après avoir quitté la compagnie Goshima. Quinze ans après le suicide de son père, il apprend les circonstances de cette tragédie qui pèse toujours lourdement sur lui, à travers la confession de Jirô, un ancien élève de son père : si son père, alors enseignant d'un lycée du soir, a frappé en classe Kazu, un élève rebelle, s'il a été injustement accusé par les médias d'être assassin après la mort soudaine de Kazu – accusation qui mène à son chômage et finalement à son suicide – c'est pour protéger Jirô et empêcher la divulgation de son secret familial, à savoir le suicide du

père de Jirô avec son amante, acte honteux selon l'opinion publique. D'une part, les souvenirs personnels remettent en question le discours officiel mis au point par les médias, qui manipulent la mémoire collective par la distorsion des faits. D'autre part, si Shimazaki explore, à travers l'enchevêtrement de deux tragédies familiales, « la relation entre le tourmenteur et la victime » (119) (comme celle entre Kazu et Jirô, celle entre les médias et le père de Nobuhiko, celle entre les médias et la famille de Jirô), c'est pour questionner le principe collectiviste qui contrôle ces trous de la mémoire collective, principe basé sur la création des bouc-émissaires pour maintenir le consensus social<sup>34</sup>, ce qui rejoint la contestation du principe du *wa* dans *Mitsuba*.

Dans *Tsukushi*, récit qui est le pendant de *Mitsuba*, Yûko raconte sa vie familiale heureuse avec Takashi Sumida et sa fille née de Takashi Aoki. Mais treize ans après ce mariage forcé par la famille illustre des Sumida, Yûko découvre le secret derrière son mariage apparemment harmonieux : homosexuel, son mari s'est marié avec elle à la hâte pour apaiser la rumeur sur sa sexualité suscitée par un échetier. En établissant des parallèles entre son mariage tragique et celui de la femme de l'écrivain homosexuel Mishima, Yûko met en question le principe conventionnel qui régit la société japonaise et qui relègue les minorités comme les homosexuels au second plan.

Dans *Yamabuki*, récit de clôture de la deuxième série, Aïko, octogénaire et femme de Tsuyoshi Toda depuis 56 ans, réexamine sa vie conjugale longue et heureuse afin d'en cerner le secret pour sa petite-nièce. Elle se souvient de la découverte de sa stérilité, cause partielle de l'échec de son premier mariage, du coup de foudre pour son « samurai », Tsuyoshi et de leurs fiançailles suite à un seul rendez-vous. D'un point de vue féminin, sont décrites les années pénibles du Japon sous l'occupation américaine et les efforts des Japonais comme les

---

<sup>34</sup> Selon Matthew Taylor, au Japon, l'identification des bouc-émissaires dans un groupe social est « un phénomène quotidien » qui « renforce le consensus social », « phénomène qui touche la vie quotidienne de chacun ». En marginalisant ces individus ou ces groupes d'individus, « la communauté neutralise les éléments qui auraient mis en cause 'l'harmonie' communautaire ». L'*ijime* (brimade), « problème endémique de longue histoire aux écoles japonaises » dont est l'objet Jirô, le sensationnalisme des médias envers la tragédie familiale de Jirô ainsi que celle de Nobuhiko, résultent de cette tendance à exorciser les non-harmonieux pour renforcer l'unité sociale. Le silence auquel Jirô a recours face à toutes ces situations tourmentantes, attitude liée au principe éthique japonais de *kusai mono niwa futa* (« to sweep the dirt under the carpet » [Davies & Ikeno 55]) résulte également de cette valorisation du consensus social.

Toda pour le rétablissement économique. S'opposant toujours au discours conformiste, ce récit met en valeur le mariage d'amour à l'encontre de la pratique du *miai*. Il fait aussi valoir les voix mises au silence par le discours officiel telles que celle contre les procès de Tokyo ainsi que celle contre l'installation des centrales nucléaires.

Un tel survol de l'œuvre nous permet de constater, en plus du thème récurrent de l'enchevêtrement entre les histoires personnelles et l'Histoire, la prédominance du secret familial et de son dévoilement comme leitmotiv chez Shimazaki. Ce leitmotiv témoigne à la fois d'une crise identitaire due à la non-transmissibilité de la mémoire et des efforts du sujet (souvent en tant qu'héritier) de la dépasser en restituant « la réalité effacée de figures mal épanouies » (Demanze, « Mélancolie des origines » 315). Tout comme la croyance de Yukiko dans la perpétuation de la mémoire après la mort, chez Shimazaki, la mémoire, bien que soumise à la rupture due au refoulement, finit toujours par présenter une continuité et crée un certain « retour des disparus » qui saisit les vivants. En effet, « celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout de ses doigts. Il se trahit par tous ses pores » (Freud cité par Schützenberger, 65); les études psychanalytiques de Schützenberger montrent que l'effet du secret inavouable d'un autre dans l'inconscient du sujet ressemble à celui d'un « fantôme » : le « possédé » du fantôme incorpore l'objet prohibé « en compensation d'une introjection manquée » (56). Nous observons chez Shimazaki bien des « possédés du fantôme du secret familial », ceux qui détiennent le secret et ceux qui le sollicitent, tous n'arrivant pas à « s'acheve[r] » par l'oubli (Augé, *Les formes de l'oubli* 76). Shimazaki explore leur mémoire involontaire à travers une figure « renversée » du retour selon Augé, à savoir « les idées de ressemblance » et de réincarnation (*Les formes de l'oubli* 104).

La ressemblance héréditaire, selon Augé, assume la fonction de « conforter l'identité individuelle, le sentiment identitaire, [...] en l'ancrant dans l'évidence proclamée d'un héritage » (*Les formes de l'oubli* 104). C'est pourquoi on cherche dans un individu, dès sa naissance, les traces du « retour d'un autre chez lui » (*Les formes de l'oubli* 104). Cependant, la ressemblance dont nous discutons ici s'associe moins à la descendance qu'à l'incorporation d'un passé mal enterré, si bien que la ressemblance n'est pas réservée aux individus liés par le sang. Dans *Tsubame*, Yonhi-Mariko, possédée par son secret d'origine,

lorsqu'elle assiste à l'exhumation des corps des Coréens massacrés et enterrés en 1923 parmi lesquels se trouvent probablement sa mère et son oncle, met à plusieurs reprises en parallèle des êtres chers du passé avec des personnes inconnues du présent : « [l]es paupières mongoles » d'un homme dont la parole témoigne d'une vive empathie envers les Coréens « [lui] rappelle les yeux de [s]on oncle » (79); elle se demande même « un moment s'il est d'origine coréenne et s'il cache son identité à ses enfants parce qu'il est devenu Japonais... » (79) En plus, se superpose avec l'image de la mère l'image d'une femme qui réunit bien des symboles affectifs : traits physiques, coiffure, fleurs, hymne national coréen (81). Finalement, elle voit en une femme accroupie par terre avec « les lèvres épaisses, les yeux arrondis » (82) Madame Tanaka, qu'appellent « grand-mère » tous les enfants de l'orphelinat où elle grandissait. Lequin et Dervin ont prêté leur attention à cet acte de mémoire qui établit une correspondance entre « le retour sur [le] soi décalé » et « le retour sociétal sur une identité collective violentée » (Dervin). Pour Mariko, son origine coréenne qu'elle cache depuis la catastrophe de 1923, se transforme en traumatisme à force d'être refoulée. Ces associations affectives qu'elle élabore à partir d'une mise en contact de deux individus appartenant à deux temps différents constituent l'expression criante du non-dit. De même, si Mme Tanaka est pour Kenji le double de Sono, nurse et la seule amie avec qui Kenji peut communiquer, si Yuriko est pour Takashi le double de son amoureuse perdue, si Aïko refuse la fréquentation de M. H. à cause de la ressemblance de ce dernier à son premier mari, c'est sans doute sous l'impact de l'expression d'une mémoire vive refoulée.

La transmission filiale, réelle ou imaginaire, qui s'établit à travers la ressemblance s'avère souvent être un lieu d'interrogation du sujet sur le passé et l'héritage : en effet, dans *Hamaguri*, « les yeux nostalgiques » (79) que partagent Yukio et sa mère ne correspondent-ils pas au traumatisme identitaire dont ils ne font jamais deuil? Dans *Hotaru*, le sort de la jeune Tsubaki et celui de sa grand-mère Mariko se superposent à tel point que l'on risquerait de le qualifier de « répétitions familiales inconscientes<sup>35</sup> ». Mais c'est *Zakuro* qui illustre le mieux la position du sujet-héritier coincé entre la perte du passé et sa hantise. Banzô Toda, le père du narrateur, ayant dû renoncer à son identité réelle pour se protéger sous l'identité d'un

---

<sup>35</sup> Selon Schützenberger, « l'inconscient [...] aime les liens de famille et marque les événements du cycle de vie par répétition de date ou d'âge » (80). La séduction de la jeune Tsubaki par le professeur H. déjà marié marque sans doute une répétition de ce qu'a vécu la jeune Mariko, séduite par M. Horibe.

mort, laisse ainsi une lacune dans la filiation instituée de la famille du narrateur. Pourtant il continue d'exister dans la filiation à travers le narrateur Tsuyoshi et son neveu Satoshi, héritiers de deux différentes générations marqués par l'absent et son absence : Tsuyoshi, en aidant la famille d'un collègue défunt à recevoir une indemnité raisonnable, « cri[e] devant [s]es collègues, comme [s]on père l'aurait fait. C'[est] une sensation étrange pour [lui]. » (39-40) Un cas typique d'un héritier « dépossédé » de l'être disparu mais « possédé » par la vie du disparu, pour emprunter les termes de Demanze (« Les possédés et les dépossédés » 12). Quant à Satoshi, traité comme fils par le narrateur, se rapproche de l'être absent par des ressemblances héréditaires et coïncidentes, si bien que Tsuyoshi, en face de son neveu, « [a] l'illusion d'être devant [son père] » (75). En plus, nous apprenons dans *Yamabuki* que Satoshi devient en fait restaurateur comme son grand-père et qu'il nomme sa fille Zakuro, fruit favori de ce dernier. Son restaurant prend également le nom « Banzô » selon la suggestion de Tsuyoshi (43). La lacune laissée par le secret du père disparu se transforme en « une présence excessive » (Demanze, « Les possédés et les dépossédés » 23) chez l'héritier. Le retour du père porté pour disparu et mort révèle dans une certaine mesure « la tâche paradoxale de l'héritier » qui consiste, selon Demanze, à retarder « le deuil [des aïeux] », soit leur oubli (« Les possédés et les dépossédés » 23). Dans *Zakuro*, à cette impossibilité du deuil intime, s'ajoute celle du deuil collectif : la conversation entre les deux héritiers remet en cause l'omission dans les manuels scolaires de certains événements historiques tels que l'exportation des Japonais en Sibérie. Ces « tâches honteuses » d'ordre collectif restent un lieu où le deuil ne peut avoir lieu tant que le mutisme officiel persiste à leur sujet. Alors, ce retardement du deuil est en même temps le processus où le silence se transforme en parole et les lacunes se remplissent dans la mémoire intime comme dans celle d'une collectivité, à partir d'où se reconfigure l'identitaire du sujet-héritier.

En somme, chez Shimazaki, la mémoire collective présente souvent des trous « contrôlés par un discours officiel » (Thibeault 153) et va de pair avec l'oubli inquiétant, ce qui nécessite le secours d'une mémoire plus intime que, pour emprunter les expressions de Yukiko, « le temps n'affaibli[t] pas » (TK 36). À travers l'enchevêtrement entre la mémoire intime et la mémoire collective, entre les histoires singulières et l'Histoire, l'écrit de Shimazaki met en scène un « souci de soi » (Demanze, « Mélancolie des origines » 315), dû à la précarité et à la

non-transmissibilité de la mémoire aux niveaux intime et collectif. Le sujet, en tant qu'héritier *dépossédé* d'une identité stable et intégrale à cause du non-dit, mais *possédé* par ces lacunes spectrales, réclame leur dû en restituant leur passé et en appelant le retour des disparus. L'idée du double et celle de réincarnation, censées reconforter l'identité du sujet dans la filiation, deviennent les symptômes de la saisie des vivants par les morts « mal enterrés », tout comme le vieil adage dit : « Le mort saisit le vif » (cité par Demanze, « Les possédés et les dépossédés » 13).

### **5.3 Kimchi d'Ook Chung : le retour à l'origine et l'oubli**

Comme Augé l'indique, « les souvenirs sont façonnés par l'oubli » (*Les formes de l'oubli* 29); la mémoire et l'oubli sont donc inséparablement liés l'un à l'autre. Si tout souvenir se tourne vers le passé, tout souvenir du passé ne peut s'empêcher d'être brouillé par l'oubli. Alors comment retrouver le passé pur et intégral? Anthony Wall, en suivant la loi de l'Alzheimer, propose une voie qui, en inversant le rapport entre la fin et le début, voit l'oubli comme « le mécanisme le plus adéquat pour se tourner vers une origine perdue et ardemment désirée » (120). À l'exemple du malade d'Alzheimer qui « oublie d'abord ce qui est mémorisé en dernier » (119), « la seule façon de revenir intégralement au passé consisterait à oblitérer petit à petit toutes les couches du présent qui se sont superposées, tout le long d'une vie humaine (121). Ce retour à l'origine par l'oubli, Shimazaki le représente à travers l'expérience de deux personnages : Mariko dans *Hotaru* et Mme Toda (mère du narrateur) dans *Zakuro*, toutes les deux font preuve d'une confusion mémorielle pour les souvenirs plus récents mais d'une lucidité pour leur passé plus lointain qui les a marquées. Si cette figure du retour (retrouvailles du passé perdu par l'oubli du présent et du passé récent) ne sert que de prétexte à l'exploration des trous des mémoires intimes et historiques chez Shimazaki, elle est représentée comme une obsession existentielle dans *Kimchi*, roman autofictif d'Ook Chung dans lequel « l'autofictionnaire » base sur le retour à l'origine la remémoration de ses nombreuses quêtes identitaires, qu'elles soient d'ordre familial, social, national ou ethnique. Si le patient d'Alzheimer, lors d'atteindre « son enfance la plus intégrale », « retrouvera l'oubli le plus pur et le plus permanent de toutes les formes de l'oubli, celle de la mort » (Wall 121), dans *Kimchi*, la tentative du narrateur de retrouver son origine débouche

également sur une sorte de mort symbolique, mais une mort comme un recommencement, comme le veut la croyance folklorique pan-asiatique portant sur le cycle de l'existence.

Le roman commence par le retour du narrateur O. Kim, « un Canadien-né-au-Japon-de-parents-coréens-écrivain-en-français » (220), guidé par sa fille, au Chinatown de Yokohama où il est né « à l'aube de l'an deux mille » (11). À partir de ce retour à l'origine, se réunissent, souvent de façon anachronique, une série de souvenirs liés aux moments décisifs de sa quête du soi : le mariage malheureux de ses parents, ses échecs en amour (nous dirions même une compulsion de répétition), le traumatisme causé par l'exclusion raciste que vivent successivement sa mère (Japonaise d'origine coréenne) et lui (Asiatique dans une école québécoise), son recours à l'écriture et sa découverte de la danse butoh pour guérir son trauma identitaire, et finalement, pour clore cette remémoration et rejoindre le début du roman, la découverte de l'identité de son père biologique ainsi que celle de l'existence de sa fille. Tout ce trajet de la quête du soi qui le guide jusqu'à son lieu d'origine, O. Kim le compare à un processus d'effacement et d'oubli :

[...] comme si avec chaque retour en Asie, j'effaçais un signe de plus dans la longue chaîne de mes pas. Je suis en train de marcher à reculons vers ma naissance, d'effacer les pages de ma vie l'une avant l'autre, dans la tentative de retrouver mon *imprint*. [...] Moi, je sais bien que je serais satisfait de vivre sans livre, de *désécrire* les pages tristes de mon exil, si cela pouvait me rapprocher de l'innocence de mon enfance. (21-22)

S'il devient une sorte de « patient d'Alzheimer désiré », en proie à la tendance freudienne « à se replonger dans le repos du monde inorganique » (Freud, *Essais de psychanalyse* 79) (l'image de l'inversion du cours du temps et celle de l'entrée dans le ventre de sa mère le confirment [23]), c'est que ce retour à l'état chaotique permet les retrouvailles de son *imprint* (qu'il explique comme « une force affective » [20] qui l'identifie aux Asiatiques), et la renaissance de son identité, « mise à mort » par le traumatisme exilique.

Immigré au Québec avec la famille à l'âge de trois ans, le jeune O. Kim subit des brimades de ses camarades de classe québécois, à cause de son origine asiatique. L'exclusion scolaire non seulement le transforme en un *futoko*<sup>36</sup>, mais aussi le force à intérioriser le rejet du soi,

---

<sup>36</sup> Bien que le terme *futoko* ne soit pas employé dans le roman et que les brimades scolaires que vit le jeune immigrant ont lieu au Québec, le cas du jeune O. Kim qui, devenu le bouc-émissaire à l'école, cherche toute

dont le deuil reste inachevé. D'une part, comme Ching Selao l'indique, c'est « en réaction de ces années de mépris et de dégoût suscité par son corps et ses traits » qu'il « nourri[t] une attirance pour les beautés marginales et [...] [un] tempérament des 'ruines' » (« Écriture butô » 67). En effet, à part son goût pour la littérature japonaise de l'immédiat après-guerre hantée par les ruines et la mort, une conscience de sa propre « difformité » semble caractériser toutes ses aventures sentimentales : son amour pour Hiroé, fille défaitiste d'une beauté gracieuse mais « déséquilibrée », il le compare à l'appel d'un abîme à un autre (111); l'affection de Kyoko pour lui s'explique par sa ressemblance au petit frère « défiguré » de cette dernière; son rapport avec l'infirmière Mikami s'amorce en milieu hospitalier<sup>37</sup> à cause du pneumothorax, maladie dont il interprète métaphoriquement la cause par l'existence d'« un fœtus gelé en [s]oi » dû au traumatisme d'adolescence. Quant à Amy, dont « les affinités électives » envers lui (184) ne lui sont communiquées qu'après plusieurs années, cette *futoko* japonaise brimée à cause de son origine eurasiennne représente pour O. Kim « le miroir de [s]a propre enfance » (139), tous les deux ayant intériorisé le rejet de leur propre différence, différence à leurs yeux non loin des « traces d'« infirmité », de « déformation<sup>38</sup> » » (Selao, « Écriture butô » 63).

D'autre part, c'est pour lutter contre cette perte du soi précoce que Kim tisse ses liens avec les mots, d'abord par la lecture, ensuite par l'écriture, et finalement par la découverte, toujours grâce aux mots (les lettres du père biologique), du mystère de sa naissance, un hasard causé par les mots. Pour O. Kim, dont la passion pour la littérature prend racine à l'école buissonnière, l'écriture est à la fois le symptôme et le remède de son « infirmité face à la vie » (156) :

---

excuse pour manquer « l'enfer de l'école » (161) ressemble au problème de *futoko* que Matthew Taylor qualifie d'un des problèmes de dissociation sociale du Japon. Ce problème renvoie au fait que l'élève refuse d'aller à l'école pour éviter certaines relations interpersonnelles ou certaines situations sociales ou, le plus souvent, les brimades - *ijime*. Il est aussi à noter que, Ook Chung, comme Aki Shimazaki, prête aussi son attention aux autres formes d'exclusion sociale dont sont victimes les Coréens résidant au Japon et les *burakumin* (groupe minoritaire socialement discriminé) par exemple.

<sup>37</sup> Sans oublier que leur rapport est marqué par « le paradoxe du milieu hospitalier », soit l'interchangeabilité entre le rôle du soigné et celui du soigneur.

<sup>38</sup> Si Amy et Kim constituent l'un à l'autre le double, il va de soi qu'Amy, devenue jeune peintre, représente ses « affinités » envers Kim à travers « deux lunes jumelles » (175) et les comparent à « l'inceste karmique » (176). Il est aussi à noter que l'école que Amy fréquente, « l'école du vide », est censée apprendre aux élèves à « désapprendre », à « se dépouiller d[e] [...] couche[s] sociale, culturelle, etc. » (182), ce qui rejoint à la « désécriture » de la vie que le narrateur souhaite pratiquer.

Je suis venu à l'écriture par suite d'une certaine infirmité face à la vie, mais la littérature (ou plutôt mon fanatisme), au lieu de panser mes plaies m'a rendu infirme à vie, inapte à mener une vie normale. S'il est vrai que la littérature est le seul lieu où les défaites de la vie sont muables en biens symboliques, là aussi réside sa perversion, son danger de mort. (156)

Si c'est la souffrance qui motive l'écriture, il faut perpétuer la souffrance pour continuer l'écriture. Aussi la carrière littéraire, au lieu de guérir son trauma, ne met-elle le souffrant qu'« en sursis » (158). Cette dialectique sinistre innée de l'écriture est aussi confirmée dans les lettres que Kim Chi-Hee, père biologique du narrateur, laisse à ses deux enfants. Cet écrivain dissident coréen, tout conscient du danger des mots, qui lui a coûté l'amour, la liberté et finalement la vie, décide néanmoins d'y confier sa foi. Sa comparaison du besoin d'écrire à un état permanent « d'*unfulfilment* » (237) réaffirme le lien entre l'écriture et le refus de la complaisance.

Si la mort identitaire est traumatisante et son effet persistant et que l'écriture « ne sauve que pour mieux [le] perdre » (156), il faut concevoir la mort non comme une fin, mais une étape nécessaire vers la renaissance :

La mort était une impasse, soit, mais il fallait trouver un moyen de recanaliser cette force vitale dévoyée et de l'orienter vers la vie, et cette orientation devait passer par une nécessaire plongée dans la noirceur avant de remonter à la surface du jour. Je pressentais obscurément que mon propre salut dépendait de cette descente et de cette remontée. Quelque chose demandait à être détruit et à renaître... (43)

Cette recanalisation de la force mortifère vers la vie correspond à la philosophie de la danse butoh, pour laquelle le narrateur et l'auteur témoigne d'un grand intérêt<sup>39</sup> : cette danse en quête de « la virginité du geste » (170) repose sur le déclenchement du mouvement par la création d'une « situation de crise » (171) dans l'immobilité causée par une surdose de tension. Comme l'élan prend racine dans l'inertie, la vie se nourrit dans les ruines. Ainsi, la résurrection identitaire d'O. Kim passe nécessairement par une « plongée dans la noirceur » qu'est une sorte de dépossession totale qui le mène vers le néant : ce dont Kim est dépossédé comme « racine » (famille, patrie, nation, ethnie...), ce qu'il a réussi à désapprendre (son « imaginaire colonisé » [20] par exemple) lui permet d'achever le deuil de son adolescence

---

<sup>39</sup> Le narrateur a consacré une section aux réflexions et aux expériences de la danse butoh et l'auteur a nommé un recueil de nouvelles *Contes Butô*.

sombre pour renaître et *reposséder*. Telle est sa sensation à son retour au lieu de naissance, en compagnie de sa fille retrouvée :

Mais si je suis ce marin rejeté par la mer, me voici miraculeusement noyé de lumière et le goût de sang a quitté ma bouche. Pour la première fois, je me sens purgé de toute rancœur. Je comprends que cette longue odyssee était nécessaire pour mieux revenir en moi-même, pour mieux goûter cette lumière lustrale et respirer cette expansion de l'âme. [...] Tout m'est redonné. (13-14)

Ses « années de noyade et d'apnée » remplacées par l'« expansion de l'âme », son identité autrefois morte dans le « baptême d'abjection » dans une flaque d'eau sale (164) ressuscite dans un baptême de « lumière lustrale ». Par la relation avec sa fille retrouvée, ce « déshérité » dont le seul héritage paternel est la foi aux mots et le déracinement, renouvelle son pacte avec la vie.

En somme, toute la remémoration des quêtes de soi dans *Kimchi* s'oriente vers le passage de la mort à la vie, ce qui explique par ailleurs l'abondance des figures et des symboles de la régénération du temps dans le texte (baptêmes, nouvel an, lune dont le changement de phase incarne le cycle de vie, descente et montée des escaliers). Le retour à l'origine s'accompagne de celui à l'état de l'avant-naissance, qui s'inscrit en quelque sorte dans la pulsion de mort originaire freudienne, se réalise par une sorte d'oubli et de dépouillement visant les retrouvailles du soi, ce qui évoque pour nous l'exploration du « moi authentique » par Ying Chen. La renaissance qui suit cet état de mort, exige un travail de deuil du passé pour prêter l'attention au présent inchoatif, comme ce qu'atteste l'acte d'écrire dont le récit même est le produit.

Bien que la section du roman intitulée *Kimchi* mette en scène la mémoire traumatisée des Japonais d'origine coréenne, la mémoire collective d'une communauté quelconque n'est pas l'intérêt majeur du roman. Par contre, le narrateur donne la voix aux individus marginaux, tels que les handicapés, les malades, les exclus sociaux, les naufragés de vie. Dans ce sens, comme son père biologique lui suggère, son déracinement et son infirmité face à la vie lui enlèvent la suffisance claniste et lui élargissent l'étendue de famille dont les membres sont désormais « éparpillés dans le monde entier » (236).

#### **5.4 Kim Thúy : la logique de la mémoire et le devoir de mémoire**

*Ru*, récit non-autobiographique selon l'auteure, mais histoire de « tous ces gens qu'[elle a] croisés [racontée] à travers [elle] » (Fortin 5), met en lumière une narratrice qui partage bien des similitudes avec l'auteure<sup>40</sup>. La mémoire intime joue un rôle primordial dans cette autofiction constituée de « mille et une » vies des individus dont le sort croise celui de la narratrice. La deuxième œuvre de Thúy, *À toi*, est une correspondance littéraire entre elle et Pascal Janovjak, correspondance où les deux écrivains transposent leur identité. Rentré également dans la catégorie d'autofiction, ce recueil de correspondances, comme tous les romans épistolaires, mise également sur la mémoire intime et sélectionnée. Le troisième volet de cette trilogie « Survivre-Vivre-Aimer », *Mãn*, se rapproche d'une autofiction en ayant pour protagoniste-narratrice une immigrante québécoise d'origine vietnamienne dont l'acculturation et l'américanisation rappelle toujours celles qu'a vécues l'auteure.

Si *La mémoire de l'eau* et *Kimchi*, avec la narration fragmentée, ont tous les deux mis en jeu le fonctionnement de la mémoire, qui ne s'écoule pas toujours selon l'ordre chronologique, Thúy développe avec sa trilogie cette structure éclatée en lui accordant une fluidité<sup>41</sup> : des segments mémoriels s'organisent selon l'affect du sujet, comme ce que Ricœur propose au sujet de *Mneme* ou de l'« évocation simple » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli* 24) du souvenir. *Ru*, récit sans intrigue principale, suit une certaine « logique de la mémoire » (Huy 37) où une idée, une impression ou une sensation entraîne une autre, ce qui fait écho au titre du roman (*ru*, en français signifie « petit ruisseau » et, au figuré, « écoulement » comme l'explique l'auteure avant la page de dédicace). Dans *À toi*, les deux correspondants évoquent respectivement leur vécu pour répondre à l'idée de l'autre. Kim Thúy compare ce jeu de va-et-vient au jeu de balle : « J'avais une confiance aveugle en [Pascal Janovjak], sachant que j'allais lui lancer la balle et qu'il allait me la renvoyer » (Guy 1). Dans le roman *Mãn*, les

---

<sup>40</sup> Si nous comparons *Ru* et ce qu'offre comme description de l'aventure de la famille de Kim Thúy l'article de Schwartz, nous trouvons bien des correspondances et des similitudes entre l'expérience de la narratrice de *Ru* et celle de Kim Thúy elle-même.

<sup>41</sup> Dans un entretien personnel qu'elle nous a accordé le 29 novembre 2013, elle signale que cette logique « aléatoire » et non-linéaire qui structure ses écrits reflète fidèlement sa manière de penser. Pour elle, cette structure, loin d'être fragmentaire, est plutôt complète, d'autant plus que les « plan-séquences » qui charment le lecteur sont en fait divisés après coup selon les suggestions des éditeurs. Pour assurer la fluidité du texte, elle relit toujours ce qui a été écrit chaque fois qu'elle reprend l'écriture de ses œuvres.

séquences mnémoniques s'ensuivent selon une même logique de *Ru*, avec la mise en relief des perceptions sensorielles. L'affect étant le fil conducteur du récit, le sujet se révèle dans un univers où « il n'est plus question de présent ou de passé, de Canada ou de Viêtnam » (Huy 37), mais plutôt d'un « court-circuit [...] d'une mise en contact de deux (ou même plus de deux) périodes séparées » (*Les formes de l'oubli* 99), comme l'a si bien décrit Augé par rapport à la figure du retour au passé perdu. L'identité narrative du sujet se construit à partir de ce « temps maintenu » (*Les formes de l'oubli* 99) et de cette continuité rétablie entre le passé lointain et le présent.

Basées sur le principe de la mémoire intime, la trilogie de Kim Thúy, comme les œuvres de Shimazaki et de Chen, révèlent également les oublis de l'Histoire à travers la restitution des parcours individuels des gens dont la voix est réduite au silence par la mémoire collective et officielle. Dans *Ru*, il y a le jeune inspecteur communiste à qui la misère de vie empêche de distinguer les soutien-gorges aux filtres à café, la petite fille engloutie par la mer au cours de la fuite en bateau, les femmes voyageant pour apporter de la viande rissolée à leurs maris enfermés dans les camps de rééducation, les enfants de GI, ou « ces femmes qui ont porté le Viêtnam sur leur dos pendant que leurs maris et leurs fils portaient les armes sur le leur » (47). Dans *À toi*, les deux écrivains échangent leurs souvenirs respectifs des individus dont la voix est négligée par l'Histoire, comme le vieil ingénieur de la période britannique vivant dans la misère que Janovjak rencontre au Bangladesh, ou les enfants mendiants de profession que Thúy découvre à Saïgon. Le récit mémoriel de Mãn, quant à lui, présente non seulement la déchirure que cause la guerre civile chez les Vietnamiens comme dans sa propre famille, mais aussi le traumatisme que cette tragédie historique impose au colonisateur, comme la famille de Luc où pèse toujours la culpabilité d'avoir abandonné les orphelins vietnamiens en pleine guerre.

Être sauvé du silence et de l'oubli, c'est en quelque sorte être sauvé de la mort, compte tenu de la « proximité des deux couples – vie et mort, mémoire et oubli » (Augé, *Les formes de l'oubli* 21). Chez Thúy, l'acte mnémonique, au lieu de soumettre le sujet à un passé répétitif comme chez Chen ou à un trauma fantomatique comme chez Chung, tend vers la vie et s'avère être l'éthique même de la survivance. La survivance dépend, en plus de la capacité

d'adaptation comme l'illustre le trajet de Nguyen An Tinh, de Mãn et de Kim Thúy elle-même<sup>42</sup>, de l'acte de se souvenir d'un passé tant collectif qu'individuel. En effet, c'est ainsi que Kim Thúy explique sa motivation d'écrire les bouts de pensée qui constituent finalement *Ru* : « Je me suis approprié tout un tas d'histoires pour en faire mon histoire. Je voulais que mon fils comprenne qu'il existe un dénominateur commun à tous les Vietnamiens exilés » (Thúy cité par Soron). Ce lien entre la survivance et la mémoire est le mieux illustré dans *Ru* : si Thúy explore, à travers les souvenirs d'une narratrice ayant survécu à la guerre, au danger de l'exil et à la misère du camp de réfugiées, la dialectique de la vie et de la mort, dialectique liée à la croyance asiatique dans le cycle de la vie, nous y apercevons un certain « devoir de mémoire » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* 107) assumé par la survivante.

Dès le début du récit, la narratrice décrit sa naissance comme suit :

Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt, aux premiers jours de la nouvelle année du Singe, lorsque les longues chaînes de pétards accrochées devant les maisons explosaient en polyphonie avec le son des mitraillettes.

J'ai vu le jour à Saigon, là où les débris des pétards éclatés en mille miettes coloraient le sol de rouge comme des pétales de cerisier, ou comme le sang des deux millions de soldats déployés, éparpillés dans les villes et les villages d'un Vietnam déchiré en deux. [...] Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère (11).

« La vie des uns a besoin de la mort des autres » (Augé, *Les formes de l'oubli* 20). La coïncidence de la naissance de la narratrice et la mort des soldats à la guerre du Viêt Nam, ayant comme arrière-plan la célébration du Nouvel an, de la « régénération du temps », évoque dès le début la circularité du temps, croyance pan-asiatique selon laquelle la mort constitue une étape nécessaire vers la nouvelle vie. Pourtant, la nouvelle vie qui jaillit de la mort recèle des devoirs envers les morts : en tant que la continuation des vies sacrifiées (perdues ou détournées), elle leur doit une remémoration. Selon Ricœur, ce qui transforme la mémoire en projet, c'est « l'idée de justice » qui rapproche le devoir de mémoire à celui « de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi », un autre qui « n'[est] plus mais qui [a] été », avec « une priorité morale [revenue] aux victimes » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli* 107-108). Dans le cas de *Ru*, la mise en récit des souvenirs par la narratrice-survivante

---

<sup>42</sup> Dans *À toi*, Kim Thúy indique sa « malléabilité » : « [...] je me sens à ma place partout. Je suis comme l'eau : j'épouse la forme du contenant, sans savoir comment résister. » (63)

témoigne de ce sentiment de dette envers les disparus et les sacrifiés, une dette qu'elle cherche à payer par la remémoration et l'écriture. Pour honorer ces victimes de l'injustice ou du malheur, elle choisit de recourir à l'acte mémoriel pur et simple et de raconter leurs histoires sans juger ni dramatiser. Toujours d'un ton léger et distancié, elle se souvient de ceux qui « sont morts anonymes » (24) pendant la traversée au camp de réfugiés, des femmes qui « sont éteintes sous la lourdeur [de l'histoire inaudible du Vietnam], dans le silence » (48), de ses parents et leur résistance au malheur qui réduit ces notables d'autrefois à la misère, des autres déracinés comme celle de ces deux anciens détenus des camps de rééducation qui ont dû abandonner leur vie privilégiée pour survivre en exil et par l'exil, des victimes du régime communiste qui non seulement corrompt l'esprit de ses sujets, mais aussi déforme l'héroïsme de ses lutteurs. Elle n'oublie pas ceux qui souffrent de la rupture identitaire comme les enfants des GI, transplantés en Amérique du Nord sans pouvoir s'y intégrer, ni ceux qui s'isolent naturellement dans la démence comme sa tante ou dans le mutisme comme son fils. Ce qui marque ce rétablissement de la justice par la restitution des existences effacées, c'est le récurrent thème de résistance qui se tourne vers la vie ou plus précisément vers la survie, comme l'illustre la fin du récit :

En trente ans, Sao Mai a resurgi comme un phénix renaissant de ses cendres, tout comme le Vietnam de son rideau de fer et mes parents des cuvettes de toilettes d'école. Seuls autant qu'ensemble, tous ces personnages de mon passé ont secoué la crasse accumulée sur leur dos afin de déployer leurs ailes au plumage rouge et or, avant de s'élancer vivement vers le grand espace bleu, décorant ainsi le ciel de mes enfants, leur dévoilant qu'un horizon en cache toujours un autre et qu'il en est ainsi jusqu'à l'infini, jusqu'à l'indicible beauté du renouveau, jusqu'à l'impalpable ravissement. Quant à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, jusqu'à cet instant où mes mots glissent sur la courbe de vos lèvres, jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, ou plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi, pour moi. Je me suis avancée dans la trace de leurs pas comme dans un rêve éveillée [...] (144)

Comparant les survivants aux phénix renaissants, la narratrice rapproche leur trajet d'exil à un voyage, une sorte de mise à mort symbolique (la mort n'est-elle pas un voyage ultime?) qui mène à la renaissance, à « la beauté du renouveau ». Et l'élargissement infini des horizons met en parallèle le trajet de renaissance des exilés et l'acte d'écrire qu'assume l'auteure, tous les deux caractérisés par une incertitude et une informité qui n'annoncent que

de nouveaux départs sans prévoir aucune arrivée<sup>43</sup>. En se plaçant et en plaçant ses enfants dans la foulée de ces êtres qui leur ont frayé un chemin, la narratrice se figure comme leur héritière imaginaire qui continue leur trajet de survivance, un trajet qui commence non par l'oubli du passé comme le suggère Augé dans la figure du recommencement, mais par un projet de mémoire en l'honneur des prédécesseurs.

Pour conclure, revenons aux deux axes qui ont guidé notre étude de la représentation de la mémoire chez les quatre écrivains : la tension entre les points de vue individuel et collectif ainsi que la figure de la circularité temporelle dans l'élaboration mémorielle et identitaire. En premier lieu, s'inscrivant dans l'écriture autofictionnelle, les œuvres que nous étudions présentent une certaine « valorisation de soi » (Ouellette-Michalska 35) en accordant un rôle plus important à la mémoire intime et aux récits singuliers qu'à l'Histoire dont la mémoire courte et sélective est remise en question. Ainsi, nous trouvons chez Ying Chen une tendance à rejeter toute cause collective et à orienter son écriture vers un monde microscopique, chez Aki Shimazaki un recours à la mémoire intime pour combler les lacunes contrôlées par le discours collectiviste, chez Ook Chung un abolissement de toute frontière communautaire et chez Kim Thúy une correction de l'injustice historique par l'acte de remémoration. Sous leur plume, l'Histoire, comme un grand récit avec un idéal partagé, se retire du premier plan du récit et se caractérise par un consensus collectiviste qui contrôle les trous de mémoire angoissants; la mémoire intime, par contre, vise à sauver les « mal épanouis » de ces trous de mémoire pour restituer un passé intégral et rétablir une certaine justice. C'est sans doute pourquoi les quatre écrivains consacrent une grande partie de leurs récits mémoriels à raconter les vies des individus oubliés par les grands récits, comme les femmes en exil intérieur chez Chen, les exclus du système de convention chez Shimazaki, les êtres « butoquesques » chez Chung et les victimes de l'injustice historique et sociale chez Thúy.

La figure de la circularité temporelle constitue l'autre axe sur lequel notre étude s'appuie. Cette croyance folklorique pan-asiatique qui tient la mort comme une étape nécessaire vers la nouvelle vie est souvent évoquée pour désigner l'expérience de migration dans la mesure où

---

<sup>43</sup> Ceci nous rappelle la réflexion de Ying Chen sur l'état où existe la littérature et où elle vit : « entre la fin et la naissance » (QMM 51). Selon elle, l'écrivain doit « faire comme Sisyphe : se contenter de l'instantané du travail, aimer l'incertitude » (QMM 30).

la migrance est le lieu du deuil de la mémoire du pays quitté et de l'enracinement au pays d'accueil. S'inspirant de l'expérience de migrance, ces écritures autofictives que nous étudions explorent également cette figure du cycle de vie (sans doute à un moindre degré chez Shimazaki où l'expérience d'immigration n'est qu'un thème mineur), mais chacun d'une manière différente. Chez Chen, la croyance qui tient le Temps et l'histoire pour répétitifs et circulaires crée une angoisse issue de la répétition des vies à l'identique, une angoisse qui supprime toute joie liée au recommencement et qui persiste tant que n'a lieu l'anéantissement total de la mémoire. Chez Shimazaki, cette circularité temporelle se reflète à travers l'idée du double et de réincarnation qui crée l'effet de répétition dans le temps. Cet effet de répétition se manifeste souvent comme un symptôme de l'incorporation d'un trou de mémoire, d'un passé mal enterré qui réclame sa restitution. Chez Chung, la mort identitaire dont souffre le personnage marginalisé le mène à un retour à l'origine à la manière d'un malade d'Alzheimer, à une marche à reculons vers le chaos d'avant-naissance pour dénaître et renaître. Chez Thúy, le passage de la mort à la vie caractérise littéralement le parcours de tout survivant dont la célébration de la renaissance implique un devoir de mémoire envers les disparus. Malgré les différentes manières dont on se sert d'elle, cette figure du cycle vie comble le fossé entre la mort et la vie et colmate la rupture entre un passé discontinu et un présent indéfini pour les sujets migrants, surtout quand ils assument le rôle d'héritier qui, à l'ère contemporaine, ne dispose que des mémoires lacunaires et défaillantes pour restituer leur passé. Autour de cette figure tournée toujours vers la vie, se réunissent de différents trajets de survivance des sujets migrants et/ou héritiers : survivance aux catastrophes naturelles ou humaines, survivance au traumatisme familial ou personnel, survivance à la destruction du corps ou de la conscience, survivance à une mémoire trop vive ou un oubli trop agressif. L'écriture, qu'elle s'oriente vers l'oubli et l'effacement pour retrouver le soi comme chez Chen, ou vers la désécriture pour un retour à l'origine comme chez Chung, ou vers un projet de mémoire dans l'incertitude infinie comme chez Thúy, accompagne cette survivance et en témoigne.

## Deuxième Partie : Aller au-delà de l'ethnicité

Dans la première partie, nous avons analysé la représentation identitaire chez les quatre écrivains en mettant l'accent sur la tension entre l'ethnicité et l'individualité, entre l'identité minoritaire et l'identité dominante. Pourtant, cette approche s'avère sinon problématique au moins incomplète face aux techniques discursives visant une « désorientation » autoethnographique chez les écrivains qui, tout en ayant recours aux stéréotypes liés à l'ethnicité, ne cessent de les questionner, déplacer et modifier. En effet, à partir de son quatrième roman *Immuable*, Ying Chen s'éloigne d'une Chine lourde de traditions pour bâtir un univers imaginaire dépourvu de repères spatiaux et temporels. L'œuvre d'Ok Chung est marquée par un cosmopolitisme où la frontière entre le centre et la périphérie est brouillée. Même chez Aki Shimazaki dont le pays natal continue de constituer le cadre géographique principal des histoires, l'ethnicité se distancie par une quête de la « non-appartenance » ou de l'« appartenance cosmopolite » et une éthique « transpositionnelle » dans des circonstances transnationales. L'identitaire ne se limitant pas dans une perspective manichéenne entre le dominant et le dominé, nous consacrons cette deuxième partie à une étude de différentes voies qu'entreprennent les écrivains pour abolir l'ethnicisation réductrice au profit d'un réseau communicatif entre tous les groupes culturels et d'une alliance « trans-ethnique ». L'œuvre de Kim Thúy, compte tenu du caractère « autoethnographique » prédominant, sera traitée à un moindre degré dans cette partie. Mais il sera intéressant de réexaminer et de compléter cette étude avec les nouvelles publications éventuelles de Kim Thúy après sa trilogie.

Pour mener à bien cette étude, la théorie postcoloniale d'Homi Bhabha autour de la notion d'hybridité nous semble particulièrement pertinente. Dans *Les lieux de la culture*, Bhabha signale que « [l]es cultures ne sont jamais unitaires en elles-mêmes, ni aussi simplement dualistes dans leur relation à soi ou à l'Autre » (79) ; il envisage l'hybridité culturelle comme un « tiers espace » (80), comme un « espace interstitiel d'interrogation » (32) où ont lieu « l'articulation sociale de la différence » (31) et l'émergence de nouvelles identités et

communautés conçues comme « vision et construction à la fois » (32). Ce « tiers espace » du discours postcolonial est marqué par une temporalité de « la négociation d'instances contradictoires et antagoniques » (64) ainsi que par une « ambivalence » (80) énonciative. Ainsi, « les identités de différence » ne se construisent plus purement et simplement à partir de « la logique binaire » (33) entre le Soi et l'Autre, mais doivent se concevoir dans cet espace interstitiel de négociation et d'ambivalence et dans un processus perpétuel de formation. En suivant cette notion d'hybridité, nous nous pencherons sur les textes des quatre écrivains<sup>1</sup> pour examiner la construction de ce « tiers espace » identitaire chez eux.

Par ailleurs, comme l'indique Marie-Hélène Jeannotte, « en littérature, l'hybridité se manifeste également, et sans doute fortement, du côté de la textualité » (299). La mise en parallèle des lexiques linguistiques, des voix narratives, des genres discursifs, des formes artistiques s'avère récurrente chez les quatre écrivains pour réaliser cette « hybridité textuelle ». Ainsi, afin d'étudier cette hybridité textuelle, nous aurons recours à la réflexion de Mikhaïl Bakhtine sur la « force centrifuge » du roman en tant que genre littéraire « hybride » favorisant « la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique » (183). Pour désigner l'hétérogénéité textuelle, Bakhtine introduit trois notions : « hétérologie » ou « diversité des types discursifs », « hétéroglossie » ou « diversité des langues » et « hétérophonie » ou « diversité des voix » (Todorov, 89). Ces concepts nous aideront à explorer l'aspect discursif de l'hybridité identitaire chez ces quatre écrivains.

En matière de la représentation identitaire dans le cadre du postcolonialisme, Rey Chow met en lumière divers pièges auxquels font face les intellectuels diasporiques, des pièges tels que l'orientalisme, le nativisme, la « mélancolie culturelle » et le « militarisme maoïste<sup>2</sup> » (41). Chow va jusqu'à interroger la légitimité de la représentation en posant la question : « Qui peut représenter qui? » (*The Rey Chow Reader* 25), ce qui rejoint la question posée par

---

<sup>1</sup> Le corpus de cette partie comprend *Immobile, Le champ dans la mer, Querelle d'un squelette avec son double, Le mangeur, Un enfant à ma porte, Espèces, Nouvelles orientales et désorientées, Expérience interdite, Contes butô* et l'ensemble des ouvrages de Shimazaki.

<sup>2</sup> Rey Chow emprunte le concept freudien de « la mélancolie » pour renvoyer à l'anxiété de certains sinologues qui, face à « l'évaporation d'un passé chinois », se sentent « abandonnés » (*The Rey Chow Reader* 33). Quant aux maoïstes culturels, il s'agit des critiques culturels qui vivent dans une société capitaliste et qui s'opposent à cet ordre social tout en en profitant. À l'instar de Jane Eyre, ils imposent « une dominance par la représentation du soi comme non-privilegié » (*The Rey Chow Reader* 38).

Gayatri Chakravorty Spivak « Can the Subaltern Speak? ». Ces questions nous guideront pour examiner la conscience et le positionnement des quatre écrivains migrants par rapport à leur(s) pays, leur(s) peuple(s), ainsi que par rapport aux sujets souffrant de l'inégalité sociale à cause de leur différence. Nous mettrons l'accent sur leurs « tactiques d'intervention<sup>3</sup> » qui visent à faire entendre, dans l'espace interstitiel des cultures, des « voix dissonantes, voire dissidentes » (Bhabha, 34).

Dans les pages qui suivent, nous étudierons les différents moyens d'aller au-delà de l'ethnicité : pour Chen, il s'agit de l'abolissement des stéréotypes culturels par sa réécriture des *Lettres chinoises* et de l'emploi de la figure de la réincarnation bouddhiste pour réaliser une multiplicité des voix ; pour Shimazaki, il est question d'une quête de la non-appartenance et d'une saisie du Soi par l'hétérogénéité narrative ; quant à Chung, tout en construisant un imaginaire métissé, il tâche à nouer une alliance entre tous les sujets « subalternes » et marginalisés. Nous mettrons en lumière ces différents itinéraires qui cherchent à arracher l'écriture à un discours centré sur l'ethnicité, un discours qui considère l'Asie de l'Est comme une entité fixée et homogène et qui s'avère, selon Rey Chow, « géographiquement déterministe » et « culturellement essentialiste » (*The Rey Chow Reader* 35).

---

<sup>3</sup> Nous avons analysé dans le deuxième chapitre ce concept de « tactique » que Rey Chow et Simon Harel empruntent à Michel de Certeau pour expliquer l'« agentivité » des sujets migrants. Les tactiques sont des « actions ponctuelles qui déstabilisent provisoirement la forme de l'espace propre » (Harel, *Espaces en perdition* 1 : 56).

## Chapitre 6 Ying Chen : la sinité pulvérisée

### 6.1 Les lettres chinoises : de la version de 1993 à la version de 1999

Dans son article intitulé « Rewriting *Les lettres chinoises* : The Poetics of Erasure » ainsi que dans un addendum qui le suit, Emile Talbot compare les trois différentes versions des *Lettres chinoises* : celle de 1993, celle de 1998 et celle de 1999, qui seront désignées ci-après respectivement comme la version 1, la version 2 et la version 3. Parmi ces trois versions, les deux dernières versions, presque identiques, présentent de grands changements par rapport à la version originale : comme le mentionne Talbot, toutes les correspondances entre Yuan et son père sont supprimées dans la version 2, sauf la lettre numéro 37 qui est sauvée dans la version 3<sup>1</sup>. D'autres modifications majeures consistent en l'élimination des personnages Tante Louise, Nicolas et Marguerite, qui jouent des rôles plus ou moins importants dans la vie de Yuan à Montréal ainsi qu'en la condensation de nombreuses lettres.

D'après Talbot, cette réécriture, d'une part, fait disparaître la figure de « l'hybridité culturelle » (« Rewriting *Les Lettres chinoises* » 84) liée à Tante Louise, le support moral traditionnel chinois qu'offre la voix du père de Yuan et l'incarnation du « mode de vie de l'Amérique du Nord » (« Rewriting *Les Lettres chinoises* » 86) par Nicolas et Marguerite, d'où des « pertes » (« Rewriting *Les Lettres chinoises* » 87). D'autre part, grâce à ces effacements, l'auteure met l'accent non seulement sur les voix des trois correspondants principaux et surtout celle de Sassa, dont les lettres ne subissent pas de grandes modifications, mais aussi sur « les pulsions humaines fondamentales » au lieu des « curiosités anthropologiques ou ethnographiques » (« Rewriting *Les Lettres chinoises* » 88). Ceci correspond justement au refus de Chen d'être « une personnalité exotique » et à son

---

<sup>1</sup> Dans un entretien, Ying Chen avoue que cette lettre est gardée « par mégarde ». Ceci explique sans doute les remarques peu positives de Talbot au sujet de cette lettre. En effet, selon lui, ceci n'apporte aucun bien au récit sauf le fait d'informer le lecteur de l'existence, en plus de celle du lien romantique, des liens familiaux réconfortants qui lient Yuan à son pays natal.

aspiration esthétique de « désocialiser ses récits » (« Rewriting *Les Lettres chinoises* » 89), comme en témoignent ses romans ultérieurs dépourvus du cadre spatio-temporel.

Talbot a raison en situant cette réécriture dans la transition littéraire de Chen qui s'éloigne au fur et à mesure de l'ethnicité pour explorer l'universalité : après la parution des *Lettres chinoises* en 1993, paraissent en 1994 deux nouvelles *Ya Ya* et *De l'herbe dans la gorge*. Pour la première, qui trace la tragédie d'une jeune fille envoyée à la campagne et abusée par les autorités locales, n'est suggéré qu'implicitement le contexte du Mouvement d'envoi des jeunes intellectuels à la campagne promu par Mao pendant la Révolution culturelle chinoise. À part le nom de l'héroïne, rien n'associe directement l'histoire au pays natal de Chen. Quant à la seconde, il n'y a aucun marqueur géographique ou culturel dans ce récit cruel du meurtre accidentel d'une femme âgée par son petit fils. En 1995, ont vu le jour la nouvelle *Paysages* qui, comme *De l'herbe dans la gorge*, ne présente pas d'indices pour situer cette histoire d'un certain « huis clos » conjugal, ainsi que *L'ingratitude* dont le contexte chinois n'est que suggéré comme dans *Ya Ya*. Et finalement en 1998, nous assistons à la réécriture des *Lettres chinoises* et à la parution d'*Immuable*, début d'une série de romans caractérisés par la disparition de tout repère spatio-temporel.

À travers cet itinéraire, nous constatons comment l'œuvre de Chen s'éloigne de la problématique de l'ethnicité pour creuser dans la profondeur de l'identitaire et de l'existence. Car pour Chen, la question d'ethnicité est souvent liée à une conception figée de l'identité :

... à cause peut-être de la façon dont ils sont prononcés, ou faute de mieux, les termes « Chine » et « Chinois » me paraissent trop reliés à un peuple spécifique et figé, ce qui est le contraire de la réalité chinoise. (QMM, 121-2)

Homi Bhabha indique dans *Les lieux de la culture* que la dépendance du discours colonial « au concept de 'fixité' dans la construction idéologique de l'altérité » (121) comme une de ses caractéristiques marquantes dans la mesure où « le discours colonial produit le colonisé comme une réalité sociale qui est à la fois 'autre' tout en restant totalement connaissable et visible » (128). En effet, dans l'opposition binaire de l'identité (Soi/Autre), une certaine hiérarchie est souvent « assumée ou imposée » (33), si bien qu'il y a d'un côté le sujet et de l'autre l'objet, le sujet cherchant à fixer l'objet par son regard. Ce regard qui « fixe et

enferme » se présente fréquemment chez Chen comme un piège auquel le sujet cherche à se dérober à tout prix, qu'il s'agisse du « regard de la mère, du mari, de l'amant » ou « du parti, de la civilisation, de l'histoire » (Bernier 127). Et Chen elle-même, avoue le même souhait de Sassa dans un entretien : « Je suis trop visible. J'ai envie de disparaître et je n'y arrive pas » (Lachance cité par Bernier, 116). Elle aurait également préféré ne signer ses ouvrages « qu'avec ses initiales, afin que le lecteur n'ait pas de repères, ni de préjugés » (Germain A1), comme les personnages dans ses romans après *Immobile*, sans aucune référence socio-culturelle.

Cette horreur du regard qui réifie et de la fixité identitaire explique le mécontentement de Chen par rapport aux *Lettres chinoises*<sup>2</sup> et finalement mène à sa réécriture. Au lieu d'être des « pertes », ces condensations et éliminations témoignent de la détermination de Chen à purger son écriture de toute rigidité et fixité des stéréotypes ethniques.

Homi Bhabha et Rey Chow soulignent tous les deux « l'ambivalence » des stéréotypes dans le cadre postcolonial : Bhabha définit le stéréotype comme « un processus d'ambivalence », « une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours 'en place', déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répété » (121). Selon Chow, le stéréotype recèle le pouvoir de combiner « two realms of representational truisms – the conventional and the formulaic, on the one hand, and the creative and the original/originating, on the other » (*The Rey Chow Reader* 52). La réécriture des *Lettres chinoises* est issue de cette ambivalence du stéréotype dans la représentation d'une communauté par une autre.

Les personnages Tante Louise, Nicolas et Marguerite n'ont pas leur propre voix dans la version 1; le lecteur prend connaissance de leurs histoires principalement à travers les lettres de Yuan (quelquefois celles du père de Yuan au sujet de Tante Louise et celles de Da Li en ce qui concerne Nicolas et Marguerite). Tante Louise, qui héberge Yuan à Montréal, constitue une figure d'« hybridité culturelle » (Talbot, « Rewriting *Les Lettres chinoises* » 84). Enfant métisse d'une mère chinoise et d'un père occidental, elle représente la situation

---

<sup>2</sup> Elle avoue : « Ce n'est pas vraiment un livre formidable » (Bilodeau cité par Talbot, « Rewriting *Les Lettres chinoises* » 89).

d'entre-deux à laquelle font face les immigrants comme Yuan et Da Li. Toutes les descriptions à son sujet sont marquées par cet entre-deux : elle n'a ni l'envie de retourner à sa ville natale Shanghai ni l'intention d'obtenir la citoyenneté canadienne ; elle parle toujours chinois mais ne connaît plus les petits gestes de politesse que le nouveau venu Yuan garde ; elle ne fête ni Noël ni la fête du printemps. Il s'agit d'un modèle de non-appartenance qui fait peur à Sassa mais que Yuan croit pouvoir éviter. Quant à Nicolas et Marguerite, amis communs de Yuan et de Da Li, ils incarnent la culture occidentale qui met en cause les valeurs des deux jeunes immigrants chinois. Leur insouciance vis-à-vis de l'amour et de la vie fait réfléchir Yuan et Da Li sur les valeurs traditionnelles chinoises qui excluent « les plaisirs » faciles, qu'il s'agisse des études ou des relations amoureuses. Durant tout le récit, contrairement à Yuan, Sassa et Da Li dont l'identité fait preuve de mobilité, ces trois personnages qui sont éliminés dans les deux dernières versions n'évoluent point mais sont essentialisés par le regard de l'Autre : Nicolas et Marguerite réunissent un répertoire de clichés sur l'« américanité »<sup>3</sup>, qui n'est que le produit d'un certain « occidentalisme » qui, comme son pendant l'orientalisme, est « un système statique d'essentialisme synchronique », un savoir de 'signifiants de stabilité' » (Said cité par Bhabha, 129). Tante Louise présente une combinaison des clichés sur la sinité et l'américanité (Yuan l'appelle même « une tante 'américaine' » [LC 1993, 9] avec les guillemets soulignant cette américanité altérée par le métissage).

Quant au père de Yuan, l'énonciation de son identitaire est également caractérisée par la fixité et l'immobilité. Sa voix incarne l'ensemble des valeurs traditionnelles chinoises qu'il encourage son fils à suivre : modération et discipline dans la vie personnelle, fidélité dans l'amour et sens d'honneur familial. Ses propos constituent un discours essentialiste que Yuan, par sa transformation identitaire, cherche à déstabiliser.

En éliminant ces personnages/voix narratives, Chen tâche à éviter le côté figé et simpliste du stéréotype ethnique. Cependant, à cause de son ambivalence, le stéréotype n'est pas toujours

---

<sup>3</sup> Force est de constater que Ying Chen ne nuance pas ses termes pour désigner l'altérité par laquelle les correspondants se repèrent dans leur quête identitaire : comme André Maindron l'indique, ce sont souvent « Américain », « Nord-Américains » ou « Amérique du Nord » qui sont utilisés (103). Les Canadiens et les États-Uniens semblent être considérés comme identiques, à la manière que les Asiatiques le sont à Montréal selon le témoignage de Yuan.

mauvais et est plutôt inévitable dans la représentation d'une communauté par une autre. Alors, dans les nouvelles versions des *Lettres chinoises* où la problématique de l'ethnicité est atténuée, Chen a dû avoir recours aux termes généraux et flous tels que « les Nord-Américains », « l'esprit asiatique » afin de mettre en œuvre des repères identitaires pour les correspondants. En effet, c'est le plus souvent en « répét[ant] anxieusement » les stéréotypes qu'entre en vigueur le pouvoir créatif de ce discours entre « le conventionnel et l'original » : n'est-ce pas par leur questionnement de ces stéréotypes autour de l'ethnicité que Yuan, Da Li et Sassa parviennent à réinventer leur identité?

Cependant, Ying Chen semble être toujours mal à l'aise en abordant la problématique ethnique dans ses écrits. Elle va jusqu'à prétendre qu'elle aurait préféré supprimer le livre entier des *Lettres chinoises*. Et elle finit par se débarrasser de tout repère socio-culturel dans ses romans à partir d'*Immobile*, ce qui fait l'objet de notre étude dans les pages qui suivent.

## **6.2 La figure de la réincarnation dans la « série fantôme »**

Comme nous l'avons indiqué plus haut, les repères spatio-temporels sont déjà devenus bien flous dans *L'ingratitude*, où ni le nom de la ville ni le contexte temporel n'est jamais précisé comme dans les deux premiers romans de Chen. Mais de *Immobile* à *La rive est loin*, Chen met en scène un univers marqué par « une négation de l'espace et du temps » (Kattan 190), un univers délirant d'une même narratrice anonyme, la femme d'un archéologue nommé A. Dans cette série que Chen nomme la « série fantôme », une voix féminine, douée d'une « hypermnésie » (Talbot, « Conscience et mémoire » 153) ou mentalement dérangée, raconte ses expériences d'être « divisée » : entre ses vies antérieures dont les souvenirs l'obsèdent toujours et son présent, entre un soi d'ici et un double d'ailleurs qui existent spontanément, entre une conscience humaine et une existence féline qu'elle assume à la fois. Ce n'est que dans le dernier roman *La rive est loin* que la voix de A., au seuil de la mort, partage la parole avec sa femme « folle » et présente une version complémentaire de leur vie conjugale. Cependant, cette voix masculine qui vacille entre le rêve et l'éveil se rapproche de celle de la narratrice par une même ambiguïté, si bien que le lecteur se demande au fur et à mesure, comme dans *Querelle d'un squelette avec son double*, laquelle des deux voix est

« l'originale » qui invente l'autre. L'identité du narrateur ou de la narratrice reste ainsi toujours incertaine et divisée.

Bien que le présent où vit la narratrice se rapproche à beaucoup d'égards de notre ère de consommation, nous trouvons très peu d'indices pour situer ses vies antérieures dans une chronologie historique. En plus, à part des allusions et figures très limitées, nous ne retrouvons guère les références socio-culturelles qui ont permis d'associer les trois premiers romans au pays natal de l'auteure. Dans ces récits de la femme de A., les éléments qui attestent une certaine « sinité » sont moins « visibles » et plus « spirituels », comme l'indique Christine Lorre (278). Parmi eux, la réincarnation, notion bouddhiste qui soutient une explication plausible de la « folie » de la narratrice dans tous ses récits, s'avère la plus évidente. Ceci dit, l'articulation de cette « sinité » se caractérise plutôt par une « incertitude » ou, mieux, elle contribue à rendre incertaine toute identité, tout récit identitaire et même l'acte d'écrire. C'est autour de cette figure<sup>4</sup> de la « sagesse orientale » que se développera ici notre étude.

Comme nous l'avons résumé plus haut, Homi Bhabha envisage le « tiers espace » entre les deux polarités du Soi et de l'Autre comme le lieu où se situe la culture, comme une vision et un projet plutôt que comme une entité unitaire et prédéterminée. C'est à travers le dynamisme qui mène l'identité au-delà de sa fixité vers ce tiers espace que se réalise l'hybridité culturelle. Cette hybridité relève, d'une part, de l'identité en tant que processus d'aménagement d'éléments hétérogènes, comme le montre Paul Ricœur au sujet de la dialectique entre l'identité-mêmeté et l'identité-ipséité. D'autre part, sur le plan textuel, elle se réalise par un amalgame des référents culturels et des codes linguistiques, comme le

---

<sup>4</sup> Ce que nous entendons par la figure n'est point lié aux figures de rhétorique mais relève des réflexions sur l'imaginaire de Bertrand Gervais qui propose une définition flexible et ouverte de la figure. En tant qu'entité complexe, la figure permet à une activité sémiotique de se réaliser et à un imaginaire de s'exprimer. Il s'agit d'une espèce d'image mentale dotée des traits faciles à identifier ainsi que d'une logique de mise en récit et de mise en contact avec d'autres signes (Gervais 2002, 17). Comme le signale Sylvain David, à l'ère postmoderne où est remise en cause la pensée conceptuelle visant une vérité totalisante, la pensée figurative, en proposant une forme de réflexion non médiatisée par le mot, s'avérerait plus vivante puisque plus près de l'instinct humain primal (2011, 27-29). Dans le cas de la réincarnation, c'est évident qu'elle constitue un concept religieux. Mais c'est plutôt en tant que métaphore (une métaphore du type de « constellation » qui évoque la mémoire, l'oubli, le karma, la circularité du temps, etc.) que Ying Chen l'explore en la figurant (en mettant en scène un personnage allégorique) à travers la narratrice « flottante ».

remarque Sherry Simon qui, en considérant la traduction comme une pratique d'hybridation, conçoit l'hybride comme « le lieu de rencontres instables, mouvantes » et « un espace de dissonances dont le devenir est imprévisible » (« La traduction qui tourne mal » 314). Nous montrerons, dans les pages qui suivent, comment la figure de la réincarnation participe chez Ying Chen à cet espace interstitiel qui, d'un côté, met l'identité en perpétuel mouvement, et de l'autre, crée un texte et un imaginaire hybrides à partir des éléments « exotiques ».

### 6.2.1 La notion de réincarnation

Avant d'étudier les derniers romans de Chen, attardons-nous sur la notion de réincarnation. Chen prétend ne servir de cette croyance populaire que comme « procédé » (QMM 117) pour une exploration de « l'universel et [du] durable de la condition humaine » (Germain A 12). Le mécanisme de réincarnation, conçu comme « une suite de renaissances jusqu'à la délivrance » (Bataille 31) – où l'on cesse de renaître – est proposé par les *Upanishad*, dans lequel de nombreuses religions indiennes, y compris l'hindouisme et le bouddhisme, puisent leur inspiration. Selon cette doctrine, l'âme individuelle est immortelle et soumise à ce « cycle incessant de renaissances en fonction des actes qu'[elle] accompli[t] et qu'[elle] laiss[e] fructifier » (Ghiglione 31). Ces actes porteurs de conséquences, bonnes ou mauvaises pour les êtres animés dans leurs existences ultérieures, sont appelés les *karma*, tandis que ce mécanisme cyclique de réincarnation est connu en sanskrit comme le *samsāra*.

Présente dans l'hindouisme comme dans le bouddhisme, la loi karmique perçoit le présent d'un individu comme le résultat de ses actions passées et son futur comme le résultat de son présent. Selon la théorie hindouiste, en traversant le cycle des vies dans de différents corps (humains, animaux ou même végétaux), l'être suit « un perpétuel mouvement du *atman* (terme sanskrit qui équivaut plus ou moins à l'âme ou le soi) individuel qui ne cesse de revenir en vie sur la terre pour accomplir la réalisation ou la prise de conscience ou la connaissance de son identité à *brahman* (*atman* universel) » (Attrey 77). Cette identification de l'être individuel à l'être universel constitue alors pour les Hindous le Salut, qui libère l'être de la loi karmique et met fin à son cycle de renaissances. La loi karmique prédispose le mécanisme de réincarnation à un rapport de cause à effet, mais la continuité des vies dans lesquelles transmigre l'individu est rompue par la mort et l'oubli. C'est justement en

interrogeant ce principe que Ying Chen se sert de la figure de la réincarnation à travers une héroïne qui transgresse la discontinuité qu'instaure la mort entre ses multiples existences.

Tout en ayant une conception similaire du mécanisme de réincarnation, le bouddhisme dénonce le caractère illusoire d'*atman*, ou « la part individuelle d'absolu » (Cheng 351) selon les hindous. En effet, pour les bouddhistes, l'obstacle majeur à la Délivrance consiste justement en la conviction de la permanence illusoire du « moi », entité qui, ayant « un semblant d'unité », n'est formée que des « agrégats de purs phénomènes » (Cheng 351)<sup>5</sup>. L'œuvre de Chen, comme nous le verrons plus tard, présente une réflexion similaire sur le bien-fondé de l'individualité et sur la barrière poreuse entre le Soi et l'Autre, réflexion qui différencie le bouddhisme de l'hindouisme. La Délivrance, la terminaison du *samsāra*, correspond à l'état d'éveil (*bodhi*) et à l'éradication de la souffrance (*nirvāna*). Cet état ne dépend pas de l'identification entre *atman* et *brahman* comme le suggèrent les Hindous, mais est atteint par la prise de conscience des Quatre nobles vérités du bouddhisme, y compris le caractère illusoire de la permanence de la réalité et l'intentionnalité qui est génératrice de tout acte et donc de l'enchaînement karmique. Quand on arrive à cet état d'éveil, à part l'élimination de « toute forme d'ignorance », « l'éradication de la souffrance », « la cessation du mécanisme de rétribution qui gouverne le *samsāra* », on arrive à « la vision de la succession [des] vies antérieures » (Ghiglione 69-70). La continuité des vies passées n'est réinstaurée qu'au moment du Salut.

Depuis son introduction en Chine dès le Ier siècle après J.-C., le bouddhisme ne cesse d'être sinisé pour s'adapter au climat politique et social de l'Empire du Milieu et surtout pour mieux cohabiter avec les deux autres philosophies chinoises, le taoïsme et le confucianisme. Anne Cheng et Anna Ghiglione ont toutes les deux signalé le pragmatisme des Chinois qui désirent raccourcir le parcours pour atteindre l'éveil (*bodhi*) et le *nirvāna*. En effet, ce qui l'emporte comme école bouddhiste en Chine, c'est la tradition du Grand Véhicule (*Mahāyāna*), tradition selon laquelle la bouddhité est accessible à toute l'humanité et l'éveil peut se réaliser dans cette vie. Et l'école *Chan* (*Zen* en japonais), en tant qu'« école

---

<sup>5</sup> Si nous signalons la différence entre l'hindouisme et le bouddhisme en ce qui a trait à l'individualité dans le sens courant, c'est que les romans de Chen, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, présentent une réflexion similaire sur le bien-fondé de l'individualité et sur la barrière poreuse entre le Soi et l'Autre.

spécifiquement chinoise » (Cheng 407), s'inscrit justement dans cette voie en privilégiant le salut par l'illumination qui est atteinte à travers « une introspection [...] dans l'intériorité de la conscience » (Cheng 406). Cette voie introspective rejoint les pratiques taoïstes et l'enseignement confucéen visant un absolu intérieur. Nous verrons plus tard comment ce regard à la croisée des trois philosophies s'infiltré aussi dans les récits de vie d'*Immobile* à *La rive est loin*.

### 6.2.2 La figure de la réincarnation chez Ying Chen

La figure de la réincarnation a été suggérée par la tante bouddhiste dans *La mémoire de l'eau* (97); dans *Les lettres chinoises*, Yuan compare son expérience d'immigration à une « renaissance » tandis que la santé de sa fiancée Sassa se détériore au fur et à mesure; quant à *L'ingratitude*, nous entendons la voix d'une conscience qui attend, à la mort du corps, son tour de réincarnation que désignera le Seigneur Nilou. Le double vie-mort associé à cette figure est également présent dans les deux nouvelles *De l'herbe dans la gorge* et *Paysages* : dans le premier, le meurtre accidentel de la grand-mère par le petit-fils évoque la cruauté du fait que la vie des uns nécessite la mort des autres; et dans le dernier, un couple dysfonctionnel qui finit par faire partie du paysage qu'ils contemplent en mourant montre l'interchangeabilité entre la vie et la mort, l'éphémère et l'éternel. Cependant, la « série fantôme » se sert résolument de la figure de la réincarnation d'une part, pour créer du « recul » assez grand pour examiner le réel (QMM 115), et d'autre part, pour mettre en cause la permanence et l'unité de l'individualité et de toute réalité.

Si nous situons dans le contexte bouddhiste ce cycle romanesque de Ying Chen, la narratrice s'avère être un individu « presque éveillé » qui visualise ses existences antérieures différentes d'un récit à l'autre mais sans parvenir à effacer son « résidu karmique », d'où son retour incessant au cycle de réincarnation. Dès le premier volet, cette jeune femme anonyme, que l'on croirait la réincarnation de Yan-Zi<sup>6</sup>, raconte son mariage avec un archéologue nommé A. dans une époque similaire à la nôtre, caractérisée par la modernité et la scientificité. Leur vie conjugale est sans cesse dérangée par les troubles mentaux dont souffre

---

<sup>6</sup> C'est ce que suggèrent les souvenirs de la narratrice au sujet d'une autre vie antérieure : « Je me souviens que, pendant l'une de mes existences, je me suis tuée pour une mère » (IM 51).

la narratrice qui se croit divisée : dans *Immobile, Le champ dans la mer* et *Le mangeur*, la narratrice se rappelle respectivement trois vies antérieures différentes dont la hantise l'empêche de s'enraciner dans son présent, malgré les efforts de son mari. Dans ces trois existences dont l'ordre est impossible à rétablir faute de repères chronologiques, elle est respectivement la troisième épouse d'un prince exilé, une adolescente villageoise amoureuse de son camarade de classe V. mais morte de manière précoce, et une jeune fille vivant avec son père qui, étant atteint d'une maladie rarissime, mange des poissons crus et ira jusqu'à dévorer sa propre fille. Du point de vue narratif, le récit de la vie présente et celui des souvenirs du passé se déroulent parallèlement en s'imbriquant, avec une « défamiliarisation » du premier par le dernier. La continuité entre le passé et le présent et l'unité de l'être censées être restaurées par la vision de la suite de renaissances s'avèrent au moins douteuses, sinon illusoire comme le signale Olivier Clarinval (119). Le troisième roman *Querelle d'un squelette avec son double* porte sur deux monologues qui s'enchaînent et se disputent, l'un venu de la narratrice assumant de menues tâches quotidiennes dans sa vie bourgeoise et l'autre venu de son « double », une mère attendant du secours dans les débris de sa maison après un séisme. Puisque l'existence de cette dernière n'est jamais explicitée comme réelle ou imaginaire, cette querelle étrange et intenable entre deux personnes ou deux aspects d'une personne met en lumière l'unité et la cohérence illusoire de l'identité. Le roman *Espèces* présente une histoire à la manière de Zhuangzi<sup>7</sup> : la narratrice raconte son expérience en tant que chatte auprès de son mari A. après cette réincarnation qui a lieu de son vivant. Les nouvelles sensations et perspectives que son changement d'espèce entraîne et sa conscience humaine s'entremêlent avant qu'elle ne retrouve sa forme humaine. Le va-et-vient facile de la narratrice entre l'humain et l'animal, tout en brouillant la frontière d'espèce, met en question la substance, la permanence et la nature propre que le sens commun accorde à l'être. Le roman le plus récent *La rive est loin* suit la même structure que *Querelle d'un squelette avec son double* : la narratrice et son mari A. prennent respectivement la parole pour décrire leur relation conjugale mise en perspective par l'approche de la mort de A.. Dans cette

---

<sup>7</sup> Le rêve de Zhuangzi-papillon rejoint la pensée bouddhiste pour mettre en exergue l'illusion de toute réalité : « Un jour, Zhuang Zhou (l'autre nom de Zhuangzi) rêvait qu'il était un papillon : il en était tout aise, d'être papillon; quelle liberté! Quelle fantaisie! Il en avait oublié qu'il était Zhou. Soudain, il se réveille, et se retrouve tout ébaubi dans la peau de Zhou. Mais il ne sait plus si c'est Zhou qui a rêvé qu'il était papillon, ou si c'est un papillon qui a rêvé qu'il était Zhou. Mais entre Zhou et le papillon, il doit bien y avoir une distinction : c'est là ce qu'on appelle la transformation des êtres. » (Zhuangzi cité par Cheng, 131)

confrontation des deux voix en tant qu'illustration de l'incommunicabilité conjugale, A., dont l'état mental s'avère aussi précaire que celui de sa femme, met constamment en question l'unité de sa propre identité ainsi que de celle de sa femme. Il se demande, toujours à la manière de Zhuangzi, tantôt si lui-même est le produit de l'imagination de sa femme, tantôt si sa femme ainsi que ses histoires sont la création de ses fantasmes à lui, ce qui met en lumière l'incertitude, la division et le néant qui guettent l'identité narrative. Il semble que le cinquième roman de cette série, *Un enfant à ma porte*, est le seul où la narratrice garde plus ou moins son unité identitaire en tant qu'une mère peu naturelle ayant reçu chez elle un enfant. La disparition de ce dernier est aussi subite et inattendue que son apparition, ce qui révèle une fois de plus la qualité illusoire de la réalité. En plus, le rapport mère-fils imprégné d'intimité et de violence affective participe d'une problématisation bouddhiste du rapport entre le Soi et l'Autre.

Au cours de cette série romanesque de Chen, l'héroïne anonyme est en perpétuelle transmigration à laquelle la notion de réincarnation pourrait offrir une explication plausible. Cependant, il s'agit moins de la crédibilité de ce concept étranger à un lectorat francophone que d'une réflexion sur l'identité à la lumière de la dialectique entre le permanent et l'impermanent, dialectique introduite par le bouddhisme mais imprégnée également d'autres pensées chinoises.

Selon la théorie bouddhiste, ce qui génère le *karma* qui nous livre à la perpétuelle errance dans le *samsāra*, c'est notre intention, notre désir (*duhkha* en sanskrit<sup>8</sup>), caractérisé par « un état d'insatisfaction » (Cheng 351). Notre pensée, sans percevoir l'impermanence du fait phénoménal ni celle de notre « moi »<sup>9</sup>, crée une barrière entre le sujet et l'objet, le Soi et

---

<sup>8</sup> Ce concept bouddhiste est lié à une locution chinoise courante Ku Hai Wu Bian (苦海无边) qui sert de métaphore thématique dans le dernier roman de Chen, *La rive est loin*. Cette locution veut dire littéralement : La mer de souffrances est sans rives; la mer de souffrances est une métaphore pour renvoyer à l'immensité des souffrances du monde. *Duhkha*, en tant que racine du cycle de renaissances, est considéré comme la racine de toute souffrance de l'être et est souvent traduit en chinois comme « Ku » (苦), soit la souffrance. Nous y reviendrons plus en détail en abordant le roman *La rive est loin*.

<sup>9</sup> Il s'agit de deux convictions majeures du bouddhisme : l'illusion de la substantialité et de la permanence des entités matérielles et spirituelles, car « [d]'une part, le temps (l'engendrement, le vieillissement, la mort et la renaissance) dépossède les êtres de leur identité; d'autre part, la personne, loin de constituer un individu (au sens d'entité non divisée), n'est qu'un assemblage, relatif et conditionné, de cinq agrégats (la corporéité, les

l'Autre, d'où le désir de conservation du Soi et celui d'appropriation de l'Autre, désirs qui ralentissent le cheminement vers l'éveil et la Délivrance. Au sens bouddhiste, l'énoncé cartésien se dirait plutôt : « Je pense, donc je transmigre » (Ghiglione 152). Le but ultime serait donc d'éteindre le désir, d'arrêter le flux mental « product[eur] de phantasmes et de chimères » (Ghiglione 152), de percevoir la vacuité comme la nature propre du monde phénoménal et de devenir conscient de la « non-dualité » entre les deux termes de toute opposition<sup>10</sup> (dont l'opposition entre le Soi et l'Autre).

L'univers de Ying Chen est caractérisé par cette impermanence de l'existence: il n'y a aucun repère spatio-temporel préétabli; l'héroïne est en constante mutation d'une vie antérieure à l'heure présente jusqu'à perdre son profil individuel (dans le débat avec son double dans *Querelle d'un squelette avec son double*, par exemple); les situations sont en perpétuelle reconfiguration alors que les événements se terminent pour recommencer (comme le flux et le reflux des événements qui conduisent la narratrice à sa mort pour ensuite la faire renaître dans une autre peau dans *Immobile*, *Le champ dans la mer* et *Le mangeur* ou la courte expérience maternelle dans *Un enfant à ma porte* ou encore la transformation et la retransformation dans *Espèces*). L'allégorie du champ de maïs se transformant en mer dans *Le champ dans la mer* en est une belle illustration. En effet, en faisant appel à une image de la locution chinoise *Cang Hai Sang Tian* (沧海桑田). Cette locution se traduit littéralement par « vaste mer, champ de mûriers » et s'emploie souvent pour décrire les vicissitudes et péripéties que pourrait connaître le monde, se changeant tantôt en vaste mer, tantôt en champ de mûriers. Dans le roman de Chen, à l'instar de la scène surréaliste d'un champ de maïs transformé en mer en un clin d'œil de la narratrice, les souvenirs de cette dernière concernant sa vie antérieure ont comme arrière-plan une civilisation agricole (symbolisée par le champ de maïs) en voie d'être dévorée par une civilisation citadine (symbolisée par les vagues des constructions). De même, les différents parcours dont témoigne la compétence

---

sensations, les perceptions, l'entendement, la volition et la conscience mentales), qui sont à leur tour décomposables » (Ghiglione 142).

<sup>10</sup> Cette mise en doute de toute proposition reposant sur la dualité vient de l'école Mādhyamika, « une des formes les plus achevées du bouddhisme Mahāyāna » (Cheng 374). Elle conduit à la négation de la « dualité irréductible entre sujet et objet, [...] entre affirmation et négation, [...] entre le flux des existences (*samsāra*) et leur extinction (*nirvāna*), les deux termes de la dualité se rejoignant et se confondant finalement dans la vacuité (*sūnyatā*). » (Cheng 374). Nous examinerons plus tard ce que cette prise de conscience de la vacuité contribue au style argumentatif du *Chan* (*Zen* en japonais), auquel correspond l'ambivalence langagière de Ying Chen.

hypermnémonique de la narratrice illustrent la nature transitoire de toute réalité ainsi que l'absence d'unité et de cohérence identitaires : entre une vie impériale et une vie bourgeoise, entre un premier amour intense mais avorté avec V. et un amour rationnel et tiède avec A., entre un confort étouffant et une agonie dans les décombres, entre l'avancement vers l'avenir et le retour à l'origine, entre la maternité et la stérilité, entre la forme féline et la forme humaine, l'identité de la narratrice tend toujours vers un accomplissement, mais n'est jamais achevée<sup>11</sup>.

Force est de constater que d'autres philosophies chinoises semblent contribuer aussi à la représentation de cet univers toujours en devenir jamais fixé. La réflexion cosmologique proposée par *Le livre des Mutations* en est la plus évidente : ce livre compilé vers la fin de l'époque des Royaumes Combattants (476 av. J.-C.- 221av. J.-C.), présente une « vision spécifiquement chinoise des mouvements de l'univers et de leur rapport avec l'existence humaine » (Cheng 268). Il insiste sur l'élan et la tension qui créent tout changement en avançant le concept de « l'infime amorce » (*Ji* 几) pour signifier « l'imperceptible commencement du mouvement » (Cheng 280). Selon cette philosophie, « le futur est déjà dans le présent à l'état de germe » (Levi cité par Cheng, 280). Ainsi, toute situation est « la préfiguration d'un aboutissement » (Cheng 281) alors que le temps est perçu comme un « processus constitué de moments plus ou moins favorables » (Cheng 286). Évidemment, cette idée rejoint la notion confucéenne de « l'invariable Milieu » qui met en relief une « tension » qui attire les gens vers l'éthique idéale; elle fait écho également au principe taoïste de la circulation de l'énergie vitale (*Qi*) sans jamais « [se] rigidifier » ou « [se] durcir dans des formes déterminées » (Cheng 282). Poussé par le même élan, le personnage principal chez Chen semble toujours en voie d'atteindre sa fin sans jamais y arriver, car si la pensée est la seule cause de la transmigration, comment cesser le cycle sinon par la destruction de la conscience du moi? Ainsi, la fin des romans de Chen ne présente jamais une fin définitive : l'héroïne, qui espère partir pour un ailleurs, n'y parvient jamais. À la fin

---

<sup>11</sup> Cette impermanence des choses est liée au pouvoir du temps, dont l'image récurrente des ruines est, par ailleurs, le produit. Les ruines du palais dans *Immuable*, le village en ruines dans *Le champ dans la mer*, la ville détruite par le séisme dans *Querelle d'un squelette avec son double*, la maison abandonnée du peintre dans *Le mangeur*, l'enfant survivant aux ruines après le séisme dans *Un enfant à ma porte*, la nouvelle ville en tant que germe d'une nouvelle ruine qui se bâtit sur les ruines du séisme dans *La rive est loin*, ces images des traces humaines sinistrées par le temps jettent sur l'univers de Chen l'ombre de l'impermanence et du déclin.

d'*Immobile*, en attendant d'être emportée par un camion, elle est toutefois consciente que « [t]out sera alors fini. Tout recommencera » (156). De même, dans *Le champ dans la mer*, elle s'imagine être emportée par « le coffre chargé des cendres paternelles » pour s'éloigner de « ce lieu étrange [...] où elle ne cesse de revenir » (114). Vers la fin du *Mangeur*, elle prétend que son père n'a pas réussi à mettre fin à sa vie en la dévorant et qu'elle transmigre dans le monde de A. « pour quitter toutes les vies, [...] afin de ne plus vivre » (133). Et dans *Espèces*, malgré les expériences réelles ou imaginées d'être chatte, elle revient finalement dans cette vie humaine « sans simplicité et cependant monotone » (211). Dans *La rive est loin*, l'état d'être de cette femme est comparé au flottement dans une mer sans rive. Cet état d'être ressemble beaucoup à ce que Chen décrit comme la condition d'être « écrivain en exil » : « à mi-chemin entre le réel et le probable » (QMM 90-91). Nous dirions que c'est la tension entre ces deux bouts qui empêche l'être et l'acte d'écrire de se figer et qui permet de leur insuffler de la vitalité.

La porosité de la frontière entre le Soi et l'Autre constitue un autre trait de l'univers fictif de Chen, ce qui rapproche son œuvre du principe bouddhiste de la non-dualité, principe selon lequel « il n'y a pas de dualité irréductible entre sujet et objet » (Cheng 374). La saisie de ce principe contribue, selon le bouddhisme, à la perception de l'illusion de toute opposition et de la fusion de tout et de son contraire dans la vacuité dans le but « [de] se détacher de la personne phénoménale, [de] renoncer à son individualité et [de] suspendre la production d'actes (physiques et mentaux) » (Ghiglione 143). Au lieu de chercher un salut à travers la non-dualité, Chen s'intéresse plutôt à s'en servir d'une part, pour mettre en cause l'unité et la stabilité identitaires, et d'autre part, pour mettre en évidence l'attrait de la fusion. La nouvelle *Paysages*, qui paraît d'abord indépendamment en 1995 et qui par la suite devient une section des souvenirs de A. de sa vie conjugale décevante dans *La rive est loin*, en est un bel exemple. En effet, le couple, en pleine crise de la quarantaine, fait une excursion en voiture en ressentant le désespoir de leur mariage usé par le temps. Le mari, souhaitant en vain que sa femme « réuss[is]se à vivre en lui et par lui » (53) pour réaliser une fusion harmonieuse des êtres, se rend finalement compte qu'« il [est] seul avec une femme presque familière mais profondément inconnue, dans l'intimité de cette prison de voiture » (54). Entouré du même paysage qu'ils avaient vu autrefois, leur voiture a chuté du sommet de la colline,

transformant le couple en une « partie du paysage » (54) de leur jeunesse, d'où l'abolissement de toute frontière entre le contemplateur et le contemplé, entre le sujet et l'objet. Ce principe de la non-dualité est plus évident dans le roman *Querelle d'un squelette avec son double*. En effet, comme Émile J. Talbot l'indique, en ajoutant à la voix de la femme de A. une autre voix féminine convaincue de leur identité commune, Chen met en cause « l'intégrité du moi indépendant, son unité et son autonomie » (« Conscience et mémoire » 158). Si l'Autre à qui l'on croit s'adresser pouvait bien être le Soi comme le prouve le cas de l'héroïne dont deux consciences distinctes se disputent le corps, comment assurer la stabilité identitaire et la substantialité de l'existence? Nous examinerons plus tard la manifestation de ce principe de non-dualité dans le rapport filial dans *Le mangeur* et *Un enfant à ma porte*. Le premier décrit un rapport presque incestueux qui conduit à l'avalement de la fille par le père tandis que le dernier présente l'enfant comme une extension du corps de la mère. Ici, nous tenons à signaler que l'attrait de la fusion dans ces deux récits fait écho à l'idée taoïste du retour à l'origine. En effet, le retour à l'état d'avant-naissance, pour les taoïstes, évoque le retour à l'« Origine perdue » (Cheng 202). Car dans cet état originel et idéal, tous les êtres se fusionnent avec le Dao, Voie ultime de l'univers qui engendre « les dix mille êtres », et qui est souvent figuré par une image féminine, comme l'eau, élément quintessentiel « Yin ».

Somme toute, avec l'introduction de la figure de la réincarnation, cette série de romans de Chen présente un univers plein d'ambivalence où le sujet subit de perpétuelles transformations et transmigrations. À croire ce que dit Paul Tillich à propos de la différence entre la temporalité linéaire judéo-chrétienne et la temporalité cyclique indo-hellénique, « le monde temporel est moins réel que le monde des formes intemporelles » (Tillich cité par Needham, 195) dans la conception indo-hellénique et il en est du contraire pour la conception judéo-chrétienne. Mais dans l'univers fictif de Chen, ni l'espace ni le temps n'a une valeur ultime. En effet, le retour incessant de la narratrice dans cette vie et sa mystérieuse coprésence avec un double annulent les différences temporelle et spatiale. L'idée de la réincarnation et de la circularité temporelle, loin d'offrir une voie au Salut comme l'envisage le bouddhisme, fait valoir chez Chen l'aspect impermanent de l'existence. La transformation et la transmigration interminables de la narratrice s'avèrent aléatoires comme les actions

mystérieuses de Dao, Voie naturelle dont le secret reste impossible à percer. Ce qui caractérise son identitaire, c'est ce « mouvement en lui-même interminable » (IM 52). En plus des différences temporelle et spatiale, la différence entre le Soi et l'Autre est également mise en question dans cet univers d'ambivalence, comme le suggère la réflexion d'Homi Bhabha au sujet du tiers espace entre l'identité et l'altérité. En fait, la représentation identitaire dans ces derniers romans de Chen est marquée par la dialectique du permanent et de l'impermanent ainsi que celle du Soi et de l'Autre, deux dialectiques qui, liées à la notion bouddhiste de la réincarnation, mènent toutefois à une réflexion sur l'identité au-delà des paramètres ethnico-culturels. C'est dans ce contexte que nous proposons une lecture plus détaillée de cette série romanesque commencée par *Immuable* et close par *La rive est loin*.

### 6.2.3 *Immuable* : la théâtralité et l'irréductibilité du Soi

Dans un entretien par courriel que Chen nous a accordé le 24 mars 2012, l'auteure avoue son goût pour le théâtre et pour la « parolerie ». Le jeu de rôles, dans ce cycle romanesque, constitue un terrain récurrent où a lieu une exploration du rapport entre le sujet et son rôle ainsi que de celui entre l'identité et le regard de l'Autre. Mais c'est dans le premier volet *Immuable* que la théâtralité s'avère la plus évidente dans la mesure où la narratrice est une cantatrice d'opéra par profession dans sa vie antérieure et le spectacle l'emporte parfois sur la vie pour elle<sup>12</sup>.

Dans cette existence antérieure, réelle ou inventée, la narratrice qui est orpheline devient une cantatrice d'opéra renommée et puis la troisième épouse d'un prince en exil; ayant perdu sous peu la faveur du prince et sous la surveillance d'un général nonchalant, elle prend comme amant son esclave S.. Mais troublée par leur relation maître-esclave souvent inversée, elle met finalement ce dernier à l'échafaud pour se venger. Elle se rappelle combien le rôle et le regard des autres sont essentiels pour qu'elle puisse se sentir en vie :

---

<sup>12</sup> Ce qui est intéressant, c'est que plusieurs scènes dans ce roman rappellent des scènes des films chinois : comme Stéphanie Cox le constate, la tension entre les concubines dans le palais ainsi que la présence d'une cantatrice d'opéra comme troisième épouse du prince tissent des liens entre ce roman et le roman de Su Tong *Épouses et concubines*, d'après lequel Zhang Yimou réalise le film *Raise The Red Lantern*; la description de la troupe d'opéra où a grandi la narratrice dans son autre vie nous fait penser au film *Farewell My Concubine* de Chen Kaige (155). Le détail sur le vertige dont souffre la narratrice dans la voiture de mariage qui la mène au palais semble rendre hommage à une scène similaire dans le film *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou.

[...] en quittant la scène [...] J'étais devenue incomplète. Je vivais à peine. J'étouffais. Je désirais une scène, un décor, un partenaire. J'avais 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. (46-7)

Elle envie même l'exécution de son amant S., un « spectacle » qui le met au « centre de l'attention » (136). Cette nécessité du jeu de rôles, tout en révélant la dépendance de la conscience du Soi du regard des autres, met en lumière les leurres de l'individualité. Le mot « individu », comme son étymologie l'indique – « corps indivisible » – suppose l'existence d'un certain noyau inaltérable propre à soi. Mais l'importance que la narratrice accorde au jeu de rôles pour assurer son existence propose une conception du Soi basée sur l'étymologie du mot « personne », soit *persona* qui signifie en latin « masque de théâtre ». Dépourvu de nature propre et irréductible à l'Un cohérent et durable, le Soi se présente comme le support de nombreux rôles à jouer et se rapproche à « un phénomène transitoire et inconsistant » au sens bouddhiste (Ghiglione 129).

Ayant montré l'impermanence de l'identité, la narratrice va jusqu'à mettre en doute l'existence d'un sujet unitaire derrière les actions et les pensées. En effet, elle souligne à plusieurs reprises la ressemblance entre A. son mari du présent, et le général, le prince ainsi que S. dans sa vie antérieure, qu'il s'agisse des traits physiques, du tempérament, de la mentalité ou des actions. Par exemple, elle prétend que « [c]e que le général avait autrefois réussi avec son épée, A... peut l'obtenir aujourd'hui grâce à sa langue. La nature de l'exploit est la même » (35). En plus, sa vie conjugale avec A., comme sa liaison d'autrefois avec S., est marquée par la tension d'apprivoisement. En un mot, pour la narratrice, « A... tour à tour devient le prince, le général, et quelquefois S... Il peut aussi être les trois en même temps. [...] Quoi qu'il fasse, il ressemble toujours à quelqu'un. » (40) Le corps, les gestes, les actions et même les pensées passent pour détachables par rapport à l'individu qui, à son tour, est dépourvu de toute nature propre distincte. Ceci rejoint le postulat bouddhiste de l'absence du moi, postulat selon lequel l'appartenance des « agrégats » à quiconque n'est qu'une illusion :

Il y a de la pensée, mais pas de penseur. La notion d'agent, d'une présence à l'œuvre derrière les actes, n'est qu'une erreur produite par le langage. [...] Il n'y a rien ni personne derrière : ni sujet ni sens subjectif. (Cheng 352)

Voilà l'interrogation qui hante tout le récit : si ce qui constitue l'identité du sujet n'est qu'un « masque de théâtre » qui relève de l'ordre phénoménal décomposable, existe-il un soi-disant moi non-divisé?

#### 6.2.4 *Le champ dans la mer* : le jeu et l'écriture

Si le jeu de rôles caractérise la représentation identitaire dans *Immobile*, c'est le jeu pur et simple qui occupe la place centrale du *Champ dans la mer* où la même narratrice reprend ses souvenirs d'une autre vie antérieure : la question du jeu accompagne ses souvenirs de cette enfance courte en milieu villageois, de son premier amour, de la mort et des pertes (perte du père, perte de l'amour causée par sa mort précoce et finalement perte d'une civilisation qu'elle qualifie de civilisation de maïs remplacée par une civilisation citadine).

Le présent où la narratrice vit avec son mari A. lui paraît « une époque de loisirs » dans laquelle elle est venue « uniquement pour [s]e divertir » (32). Dans ce monde de « la profusion des objets », tout besoin de ludisme est « aussitôt comblé » (93) ; et les jeux doivent se jouer, selon la logique de A., « intelligemment », pour « former [l']intelligence, pour renforcer [l']orgueil » (105). Cependant dans l'autre vie, pour la narratrice adolescente, le jeu devient interchangeable avec la vie comme le jeu de rôles dans *Immobile*. Elle crée son univers, « bâtit châteaux, temples et ponts » à partir des boîtes d'allumettes et de dentifrice ou avec du papier plié afin de « meubler [s]on néant » (93). La création se vit à travers les jeux en tant que lutte contre le vide<sup>13</sup>. Il en est de même pour l'aventure amoureuse : c'est en assistant au saut insouciant, geste de jeu de son copain V. qu'elle découvre l'intensité de son amour pour lui tout en prévoyant la douleur et la mort qui s'y rattachent :

Grâce au mouvement du corps de V... que je chérissais tant, j'ai senti mon propre poids et le vertige de l'envol, un avant-goût de l'étourdissement ultime couvrant toute douleur. (50)

En effet, les jeux de V., tels que la collection des papillons, le saut à la hauteur et les cerfs-volants sont associés au mouvement vers le haut (Est-ce une coïncidence que l'image du Ciel évoque justement le souffle de Yang qui, dans la dualité Yin/Yang symbolise le masculin?)

---

<sup>13</sup> Forme de création, le jeu se rapproche donc de l'acte d'écrire qui, non sans aspect ludique, consiste également à lutter contre l'impermanence et l'inconsistance de la vie. Et les récits de vie que la narratrice s'invente dans ce cycle de romans ressemblent aussi à un jeu qui vise à combler son vide identitaire.

Par contre, la passion pour l'acte de bâtir dirige la jeune narratrice vers la terre<sup>14</sup>, vers le bas, comme en témoigne son vertige en air, sa glissade du toit lors du jeu en compagnie de V., glissade qui se superpose à la chute fatale de son père. L'écart qui sépare la narratrice de son camarade de jeu dans les jeux la prépare à sa propre mort précoce et au non-aboutissement de son amour : en attendant de jouer avec V., elle est tuée par une tuile tombée (La gravité fatale !) du toit de la maison de V. où son père a perdu pied. À cette fin de sa vie et de son amour, elle perçoit la contingence de toute chose dont l'existence est dictée par une logique aléatoire, comme dans un jeu dont on ignore les règles :

Notre histoire n'était qu'un épisode sans importance dans le feuilleton sans fin, inventé pour distraire une vie à la fois trop courte et trop longue. (74-5)

Même la civilisation n'échappe pas à cette impermanence : la civilisation de maïs est « un monde évanescent » (108), les villageois y vivent comme des « enfants de fantômes, [des] citoyens des ruines » (109). L'épithète que la narratrice d'outre-tombe se choisit témoin de la précarité qui rapproche sa vie au jeu : « Au moins cette fille a joué, si elle n'a pas pu vivre » (109).

La narratrice affirme son désir d'échapper à l'incohérence identitaire et à l'impermanence de la réalité à travers la narration :

Je désirais tant acquérir une histoire cohérente, rester fidèlement auprès des êtres, saisissant les choses à ma portée, les retenant à tout prix, quitte à me trahir, à me vendre. J'aurais pu alors à mon tour résumer ma vie, comme si je n'en avais eu qu'une à vivre. (108)

L'acte de créer se présente ainsi comme une façon pour l'individu de s'éloigner de l'impermanence et de s'approcher de l'éternité à la manière des papillons conservés de V. Il est question de créer une mémoire, une histoire, un récit de vie à raconter. La magie du discours, parlé ou écrit, est omniprésente dans ce roman : le père de la narratrice a l'habitude de charmer sa fille avec d'« interminables aventures des héros et des héroïnes » (106) et il est en plein milieu d'une histoire quand il est appelé par son voisin pour des travaux qui lui coûteront la vie. La mère tricote pour sa fille un chandail à moitié achevé « jamais terminé,

---

<sup>14</sup> Notons le rôle de la terre, figure du souffle Yin et donc du féminin, dans l'action de la mère de V. après avoir assisté à l'accident fatal que la narratrice subit : « Elle s'est précipitée vers les pots de fleurs et y a enfoncé les doigts. Les fleurs ont été meurtries sur-le-champ. Elle a pris de la terre pour essayer d'en boucher le trou dans mon crâne. » (80)

tel un enfant bloqué à mi-chemin de son existence » (102). Si nous pensons à l'étymologie du mot chinois *Jing* (经) qui s'emploie pour désigner les textes et surtout les textes canoniques, nous comprendrons le lien entre l'acte de tricoter et celui d'écrire. En effet, comme le mot *texte* dont l'origine étymologique remonte aux mots latins *textus* (tissu) et *texere* (tisser), *Jing* veut dire « la chaîne d'un tissu ». Selon Anna Cheng, le texte dans la pensée chinoise, « comme texture, [...] fai[t] apparaître les motifs fondamentaux de l'univers » (88). Compte tenu du rôle sacré que la culture chinoise accorde aux signes écrits « investis d'un pouvoir magique, incantatoire » (87), il va de soi que la narratrice tient ce chandail pour la cause de son trépas. Ce chandail jamais achevé, « créature avortée, dotée d'une forme vague et de signification inconnue » (102), préfigure la mort précoce de la narratrice et l'inachèvement de son récit de vie.

Si la narratrice ne cesse de travailler sur sa mémoire pour raconter divers récits de vie dont l'histoire avec V. n'est qu'un échantillon, c'est parce qu'elle cherche à remédier à « son absence d'origines » par « une prolifération d'origines » selon Anne Martine Parent (289). Cette figure de l'orpheline s'inventant des récits de filiation, entre la figure de l'Enfant trouvé et celle du Bâtard proposées par Marthe Robert<sup>15</sup>, constitue, comme Silvie Bernier le signale, une « métaphore de l'artiste qui invente à partir de rien dans un état de totale liberté » (123). En effet, la narratrice montre qu'éventuellement, l'impermanence de l'existence finit par rapprocher les souvenirs à la fiction, à une œuvre d'art. C'est pourquoi dans sa mémoire, V. ainsi que ses autres compagnons dans d'autres vies, son père et même elle-même se figent parfois comme « un élément dans un vaste tableau » (75). De même, elle traite des souvenirs de son enfance avec V. comme s'il s'agissait d'une fiction :

Plus tard, en des temps et en des lieux différents, nous aurions de la difficulté à nous représenter avec certitude cette amitié enfantine. Nous serions obligés d'attribuer à cette histoire, comme le feraient les adultes, les couleurs de l'invraisemblance, du romanesque, voire du fantastique. (81)

Elle envisage de percevoir dans un futur imminent sa vie avec A. d'une manière fictionnelle :

---

<sup>15</sup> Dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert distingue deux modalités de la fiction : celle de l'Enfant trouvé et celle du Bâtard, correspondant respectivement à deux phases psychiques. La première « crée à l'écart du monde et contre le monde un peuple de chimères sans proportion avec l'expérience », alors que la seconde « reconnaît le monde comme extérieur à sa propre personne » et « s'engage à restituer à ses simulacres des proportions justes et des traits ressemblants » (73).

Là-bas, avec une douce peine mais sans véritable regret, je parlerais de A... comme d'un personnage fictif, grâce au délicieux recul, de la même manière dont je pense maintenant à V... (99)

Puisque tout est impermanent comme « sur une place propre, les traces de toutes sortes seraient vite effacées » (99), l'acte d'écrire et la création discursive, malgré son but de s'affirmer, de s'énoncer, ne relèvent-ils pas du jeu, cet acte étant inutile mais ludique? En dévoilant l'illusion du pouvoir discursif, Chen se rapproche du taoïste qui met en question le langage comme moyen d'accéder à la Vérité et qui favorise au contraire un certain « oubli de soi », ce dont nous traiterons plus tard.

#### 6.2.5 Querelle d'un squelette avec son double : la non-dualité et le langage discrédité

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la mise en cause de l'unité, de la permanence et de la cohérence identitaires se manifeste le plus dans ce roman. Il est question d'un dialogue télépathique entre deux voix narratives, l'une de la femme de A. qui se nomme « squelette » à cause de sa maigreur corporelle et l'autre d'une femme qui, malgré sa rondeur corporelle, affiche une si grande ressemblance, sinon une identité par rapport à la femme de A. qu'elle se croit son double. Cette femme-double, coincée sous les débris de sa maison après un séisme, appelle à son secours la femme de A.. Mais cette dernière, habitant de l'autre côté de la rivière, montre une léthargie tellement pesante qu'elle n'arrive ni à accomplir ses tâches ménagères pour la réception du soir ni à répondre à la demande d'aide de son double. Le discours du « squelette » et celui de son double sont distincts l'un de l'autre dans la mesure où le second est en italique tandis que le premier ne l'est pas. Cependant, la frontière entre ces deux consciences n'est pas aussi claire, à tel point que tour à tour le double se présente comme l'alter ego, le *doppelgänger*, la sœur, la jumelle ou simplement l'invention imaginaire de la femme de A., d'où l'ambivalence identitaire de ces deux voix narratives.

Comme Émile J. Talbot le remarque, comparée à la représentation des « incarnations successives » dans les deux premiers romans de Chen, celle d'un être synchroniquement divisé sonde davantage « les paramètres mêmes de l'identité » (« Conscience et mémoire » 159). La voix du double met en lumière à maintes reprises la force déstabilisante du dédoublement du soi :

Les apparitions venant d'un autre temps ou d'un autre lieu sont déstabilisantes pour les autres, elles le sont moins pour vous. Il y a pire encore. Ce que vous redoutez le plus dans votre condition, dans votre fausse existence, c'est de vous voir doublée dans le temps présent, de faire face à votre propre incarnation avant même la mort. (22)

Ainsi, l'existence du double menace celle de « l'original » :

Ma présence sème le doute sur l'unicité de votre personne. Tout à coup vous devenez copiable. Votre histoire n'est que répétition en série, dont les nuances sont superficielles, même négligeables [...] (47)

L'existence de cette voix, « engendrée »<sup>16</sup> par la narratrice tout en gardant une certaine indépendance, révèle l'illusion de l'unicité de l'identité et celle de l'opposition entre le Soi et l'Autre, ce qui correspond au principe bouddhiste de la non-dualité. L'existence de deux corps différents situés à deux endroits semble affirmer l'autonomie des deux individus qui professent deux voix distinctes. Ceci dit, une certaine interchangeabilité entre ces deux consciences brouille leurs contours individuels. En effet, la femme de A. prétend être en proie aux sensations et aux sentiments télépathiques tels que la vue apocalyptique du séisme (33) et la sensation de l'immobilité (84). Et le double se prend pour le « vicaire de souffrance »<sup>17</sup> de sa « sœur jumelle » et se croit « enfoncé dans ce trou à [sa] place » (46); c'est pourquoi la femme de A. « [sent] chacune de [s]es douleurs en mordant dans [son] gâteau » (87). La substantialité de l'être, illusoire selon le bouddhisme, est alors mise en doute par le double :

[...] vous et moi nous sommes absolument sans essence ni constitution, notre individualité est une extravagante illusion. (24)

---

<sup>16</sup> Ce lien mystérieux entre la femme de A. et son double se traduit souvent en termes d'« engendrement » : le double explique que la personne de la femme de A. peut « se reproduire et se multiplier » (24); il est « persuadé [...] qu'elle l'a] enfant[é] à [sa] façon, sans trace de labeur ni perte de sang [...] [et que] cela se passe dans l'air [...] » (35-6). Par ailleurs, selon la femme de A., cet « enfantement » a lieu lors de son passage de la rivière en bateau par un temps tempétueux : « [...] je m'étais [...] doublée ou triplée, je ne savais quand ni où, par on ne sait quelle voie » (40). Cet engendrement « en air » s'apparente à plusieurs égards à l'engendrement cosmologique dans la pensée chinoise. Selon le taoïsme, le Dao, « Origine absolue » (Cheng 204), grâce au « dynamisme du souffle », fait l'Un « se diversifier dans la dualité des souffles du Yin/Yang » qui, à son tour, animée par le vide (souffle médian), donne naissance aux dix mille êtres (Cheng 206). L'opposition entre l'Un et le Multiple est ainsi abolie dans ce processus d'engendrement par le Dao.

<sup>17</sup> Dans le bouddhisme, il existe une « doctrine de la 'souffrance vicaire' », doctrine selon laquelle les bodhisattva « assument sur eux la douleur d'autrui » (Ghiglione 73). Cette doctrine repose sur l'abolition de la distinction entre le Soi et l'Autre.

La substantialité de l'être annulée, il n'existe donc plus de frontière entre les différentes vies que la femme de A. croit avoir vécues, le commencement et la fin de la vie se rejoignent et s'annulent :

Le monde que vous reflétez est bien sûr un mirage comme vous. Vous faites semblant de vous décomposer, de vous disperser dans des vies différentes, comme si vous étiez encore une matière, encore divisible ou assemblable. (142-3)

Dans ses propositions, le double incite sa « sœur jumelle » à reconnaître le caractère illusoire du sentiment de posséder une individualité substantielle et permanente. Ceci relève du principe de la double vacuité du bouddhisme, principe selon lequel la vacuité du moi et des phénomènes (le moi est en fait constitué des agrégats phénoménaux) tient à « l'absence d'identité, de substantialité, d'essence, de permanence ainsi qu'à la nature composée et confectionnée de toute entité » (Ghiglione 142). Cette compréhension, selon le bouddhisme, mène le sujet à dépasser l'opposition entre le Soi et l'Autre qui incite le désir d'appropriation, origine de toute douleur. De même, au fur et à mesure du récit, le lecteur n'est plus sûr laquelle des deux voix « engendre » l'autre, l'original et la copie devenus interchangeables. D'où une (con)fusion anticipée par le double :

Appelez-les et sauvez-moi.

Appelez et sauvez-vous vous-même. Car, je vous le répète, nous ne sommes pas sûres de savoir, n'est-ce pas, laquelle de nous est l'ombre, laquelle est l'objet. (117)

Selon le double, l'attrait de cette (con)fusion est lié à la pulsion de retrouver l'Origine perdue :

Un jour viendra où nous redeviendrons notre forme première, où vous aurez ma chair et j'aurai vos os, [...] Un jour nous serons sœurs enfin, reprenant ensemble notre chemin vers le temps de l'union, le temps d'avant-naissance et d'après-vie. (61)

Cependant, à cette demande de la solidarité qui pourrait éventuellement mener à la Délivrance, la femme de A. répond par une inertie, sinon une indifférence égoïste : elle met en cause la rentabilité du secours apporté aux « corps perdus » (65), loue l'individualisme (66) et nie sa responsabilité envers les sinistrés (83) bien qu'au fond elle souffre de cette « impassibilité moderne » (140). Comme Christine Lorre l'indique dans son article et Ying Chen l'affirme dans un entretien par courriel, l'affrontement de ces deux femmes, l'une sinistrée et à moitié enterrée et l'autre enfoncée dans le confort bourgeois, prêterait à plusieurs interprétations allégoriques du rapport entre le Soi et l'Autre : qu'il s'agisse de

« East and West in their cultural relation », ou de « North and South in their economic relation » (Lorre 284), ou de « the privileged writer in relation to the working class » (Lorre 285). Pourtant, l'argumentation féroce de la femme de A. contre le collectivisme qu'incarne le pronom « nous » semble rendre douteuse toute généralisation interprétative :

Pourquoi encore du patriotisme? De l'union? De la parenté? Parce que le désir de s'assembler est trop fort? Parce que les corps n'ont pas de substance réelle ni de qualité individuelle et qu'ils ne peuvent se tenir debout qu'en bloc sous un même nom? [...] Non merci, pas de « nous ». L'invention de ce pronom est une erreur ou une ruse. Il n'y a que « je » et les autres. (56)

Elle va jusqu'à affirmer le vide référentiel de ce pronom trompeur :

Le pronom « nous » est la chose la plus circonstancielle, la plus suspecte qui soit, je l'ai dit. Le plus grand mensonge, la plus idiote illusion. Et dans une situation extrême, le pronom « nous » subit la plus dure épreuve. Derrière le « nous », c'est toujours le « je » qui parle. Alors, de grâce, qu'il sorte du rang, ce « je », qu'il cesse de se cacher et d'utiliser d'autre voix pour faire gonfler le volume de la sienne, qu'il parle tout haut au nom du « je » seulement. (67)

En vertu de l'opposition entre le Soi et l'Autre, toute solidarité communautaire restera à jamais une utopie à moins qu'une véritable fusion entre les individus ne soit atteinte. Si Rey Chow, en rejoignant Gayatri Chakravorty Spivak qui pose la question « Can the Subaltern Speak? », s'interroge sur la légitimité de la représentation par les intellectuels diasporiques de leur pays d'origine avec la question « Qui peut représenter qui? » (*The Rey Chow Reader* 25), la réplique de Ying Chen est assez pessimiste: personne ne peut représenter personne. Une écrivaine comme Chen ne peut représenter ni son pays natal ni ses concitoyens, comme son pays natal ne peut représenter ni l'Asie ni les pays du Sud. Même le langage est à discréditer dans sa représentation de la réalité, comme l'atteste le piège que tend le pronom « nous ». Cette mise en doute de la fiabilité du langage est effectivement récurrente dans ce récit : le double prétend ne pas savoir « décrire sa condition » dans l'absence d'« une langue comme il faut » (44). La femme de A. se plaint de l'absence d'interlocuteur (155) et de la surabondance « de paroles » qui équivaut à un « concert infernal » et à un « vrai naufrage » (50). Cette destruction du langage fait écho à la pensée taoïste qui considère le langage comme « l'obstacle majeur dans la marche du Dao pour la simple raison qu'il n'est pas naturel » (Cheng 116). Elle correspond également à la pratique de l'anti-discours du *Chan* qui consiste à « n'utilis[er] les mots que pour les réduire au néant de l'absurde » (Cheng 412).

Nous développerons une réflexion plus détaillée à ce sujet vers la fin de cette section. Pour le moment, signalons qu'une ambivalence de l'acte d'écrire résulte de ce discrédit accordé au langage. Si on ne parvient jamais à la Vérité par voie discursive, l'acte d'écrire ne se réduit-il pas à un divertissement (comme dans *Le champ dans la mer*)? Ce divertissement, dans *Querelle d'un squelette avec son double*, vise soit à s'évader de la souffrance physique pour la femme sinistrée, soit à éviter les tâches ménagères pour la femme qui s'ennuie. Ce divertissement s'oppose à la plus grande impermanence de l'existence, celle de la mort et de la nullité.

#### 6.2.6 *Le mangeur* et *Un enfant à ma porte* : la fusion et l'origine perdue

Si nous traitons ici en parallèle ces deux récits, c'est qu'ils abordent une même problématique – la filiation en tant que fondement de toute relation interpersonnelle – mais selon deux perspectives différentes : *Le mangeur* met en scène un huis clos paternel du point de vue de la fille, tandis qu'*Un enfant à ma porte* raconte la maternité frustrante que vit la narratrice après avoir accueilli chez elle un garçon abandonné.

Avec *L'ingratitude*, Chen a déjà montré la relation tendue de mère-fille, contrôlée par le désir d'appropriation d'une part et le désir d'émancipation de l'autre. Si au bout de 8 ans, elle explore de nouveau deux variantes du rapport filial, soit les rapports père-fille et mère-fils – deux rapports qui promettent plutôt une alliance qu'une rivalité selon Freud mais dont les récits nous montrent une image moins heureuse –, c'est sans doute un moyen pour elle d'examiner en détail le fondement des relations interpersonnelles. Car chez Chen, aucune relation interpersonnelle, y compris celle du couple, n'est aussi forte que celle de la filiation et de la consanguinité<sup>18</sup>. La narratrice résume ainsi la situation dans *Le mangeur* :

Il existe une distance infranchissable entre les êtres, nous sommes à jamais séparés par nos parents, à jamais perdus le long d'une chaîne de sang. Notre relation basée sur le désir est alors impulsive et temporaire, utilitaire dans le sens où elle vise, sans que nous en soyons conscients, à former une nouvelle chaîne de sang qui ne peut pas vraiment renforcer le nœud du couple. Tôt ou tard, cette relation cédera la place à une

---

<sup>18</sup> La consanguinité ne s'implique que de façon ambivalente dans la relation mère-fils dans *Un enfant à ma porte*, puisque l'origine de l'enfant n'est pas explicitée. Mais la ressemblance physique entre l'enfant et la mère adoptive ainsi que la naissance de l'enfant que la narratrice attribue à son double (son alter ego dans *Querelle d'un squelette avec son double*) suggèrent au moins une consanguinité symbolique.

union plus profonde, elle répondra à un appel impérieux, naturel et davantage légitime. (22)

Cette survalorisation de la relation filiale reflète l'importance que la pensée confucéenne accorde à la piété filiale dans toute la structure sociale. La piété filiale, qui implique nécessairement la réciprocité dans la mesure où « le fils répond à la bonté de son père par sa piété » (Cheng 72), « fonde en nature l'appartenance de tout individu au monde comme à la communauté humaine » (Cheng 71). Il s'agit d'une exigence envers soi qui régit la structure politique féodale d'autrefois et les relations sociales d'aujourd'hui. C'est dans ce sens-là que la famille est « perçue comme une extension de l'individu et l'État comme une extension de la famille » (Cheng 79).

Nous assistons dans *Le mangeur* à une concurrence entre la relation filiale et une probable relation amoureuse, une concurrence dont le résultat, à croire la narratrice, l'a transmigree auprès de A. pour former avec lui un couple. Dans cette vie antérieure, la narratrice se croit être une jeune fille proche de 19 ans qui, depuis le départ de sa mère, habite seule avec son père peintre dans une maison isolée. Le père et la fille partagent un amour inconditionnel et presque incestueux, et héritent tous les deux d'une maladie rarissime, séquelle d'une amitié mystérieuse entre une de leurs aïeules et un poisson. Conséquence de cette maladie, ils sont affectés par une boulimie sauvage et un attrait irrésistible pour l'eau, ce qui les rapproche de l'être aquatique, ancêtre de l'Homme selon la théorie darwinienne.

La narratrice se souvient d'un après-midi en plein été, où elle attend tranquillement l'arrivée de son copain censé la ramener à leur premier rendez-vous romantique tout en sachant qu'au lieu de commencer une relation hors du territoire paternel, elle sera avalée par son géniteur pathologique. Si elle ne repousse pas cette idée d'être avalée, si elle n'effectue aucune tentative de fuite ni aucun appel du secours, si elle ne se permet aucun espoir d'être sauvée par son ami et va jusqu'à douter du bien-fondé de leur rendez-vous et de leur amitié, c'est parce que l'amour qui l'unit à son père est « un amour absolu qui [rend] ternes toutes les autres amours à [s]es yeux indignes du nom » (7). Par rapport à cette « relation la plus fiable, la plus durable » (7), relation qui exige d'une part « l'affection paternelle s'inscriv[ant] dans le désir de vivre et de continuer » et d'autre part « la fidélité filiale ét[ant] une fidélité envers

soi », toute autre relation interpersonnelle paraît suspecte et impermanente : la narratrice n'affirme-t-elle pas que « aimer son père c'[est] [s']aimer [soi]-même, tandis qu'aimer un étranger c'est aimer, se donner et se perdre » (41)? Ne prétend-elle pas qu'A. et elle, malgré leur vie commune, finissent par « courir chacun de son côté rejoindre ses parents, et ses enfants s'il y en a, dans une échelle de temps qui [leur] est propre, et dans un espace intérieur qui ne coïncide pas avec celui du couple » (22)? Finalement, elle décrit, en imaginant la parole paternelle, le monde extérieur comme « privé de [...] tout ce qui fait [son père et elle] ce qu'[ils sont] » et dominé par « un vent stérile et changeant, profondément indifférent, pire que le néant, qui n'est jamais mieux que l'air qui circule dans un ventre chaud. Le ventre d'où l'on vient. » (68) Si l'image du vent évoque en quelque sorte l'impermanence et la fluctuation douloureuses du monde en tant que « monde flottant », expression bouddhique d'origine japonaise (*Ukiyo*), « l'air qui circule dans un ventre chaud » renvoie sans doute à une forme de « souffle primordial » (*Yuanqi*) à la taoïste, énergie originelle dont la diversification et la transformation donne naissance à « tous les êtres dans leur variété et leur exubérance » (Ghiglione 44). Dans ce sens, l'ingestion de la fille par le père constitue un acte du retour à l'origine, qui est « 'le mouvement même du Dao', c'est-à-dire de la vie » (Cheng 40) selon Laozi. Rappelons que selon ce dernier, rejoindre ce souffle primordial et retourner au Vide originel n'est pas mettre fin à son existence, mais déclencher un état d'être vivant et constant en participant à ce qui ne change pas là où toute vie prend racine. Comme la narratrice l'indique à propos de sa « mort » : « Comme le corps de mon père [va] absorber toutes mes substances utiles, je continuer[ai] à vivre, pour ainsi dire, en lui. » (85) Par ailleurs, l'hypothèse que son passage provisoire dans le monde de ce père peintre ne sert que de prétexte à sa migration dans le monde de A., à sa « renaissance » en tant qu'épouse de A. n'en est-elle pas un témoignage?

Ce retour à l'origine est perçu par la narratrice comme une entrée dans « un ordre nouveau non moins naturel » (7), comme une fusion poussée par « une nécessité d'être » (13) et comme « un trou sur [s]on chemin dans lequel [elle] ne manquer[a] pas de tomber » (111). Ce processus à la fois inévitable et nécessaire s'inscrit alors dans l'ordre de la Voie (*Dao*) et de la Nature (qui se traduit en chinois par *Ziran* qui veut dire littéralement « être ainsi par soi-même » et qui renvoie au cheminement spontané et inévitable du *Dao*), l'ordre dans

lequel « il n'y a pas de place pour le moi » selon Zhuangzi (Cheng 130). Parce qu'un acte n'est « ainsi par soi-même » et ne suit le Dao qu'« à condition de 'n'ajouter rien à la vie' » (Cheng 130) et de représenter la situation telle quelle. De même, il n'est possible de participer à l'ordre inhérent aux êtres et faits cosmiques qu'à condition de « transcender et d'évacuer [les] concepts et noms habituels afin de laisser se faire le vide dans [l']esprit » (Cheng 130). Dans ce sens, le retour à l'origine ne consiste pas seulement à échapper à l'impermanence du monde phénoménal, mais aussi à abandonner et à « désapprendre » les distinctions et les catégories que le langage met en jeu. D'où « la voie négative » (Cheng 207) et la démarche d'« apprendre à désapprendre » (Cheng 208) que Laozi propose pour l'appréhension du *Dao*. Parmi ces distinctions qui « faussent et limitent nos fonctions sensorielles » (Cheng 205) dans un sens taoïste, l'opposition entre le Soi et l'Autre qui suscite le désir de préservation du Soi et d'appropriation de l'Autre constitue un principe que la narratrice du *Mangeur* cherche à dépasser par son acte de se fusionner avec son père, son créateur et son origine.

À plusieurs reprises, la narratrice décrit l'amour envers le père comme un amour où le Soi et l'Autre, le sujet et l'objet s'interposent, « car le véritable objet de cet amour n'[est] en fait que soi-même » (44). Suivant le précepte du père « [n]ous sommes ce que nous mangeons, [...] nous mangeons ce que nous sommes » (17), la descente de la fille dans la profondeur du ventre paternel permet à la fille de s'identifier matériellement à son origine dans une fusion du Soi et de l'Autre. Si la naissance, avec la division entre le corps maternel et celui de l'enfant, est « la grande séparation » (30) que le grandissement ne cesse d'approfondir comme l'illustre la distanciation du père par rapport à la fille au fur et à mesure du grandissement de cette dernière (45, 75), l'engloutissement de la fille par le père incarne l'inversion de ce processus et s'apparente à une sorte de *dénaissance* et de *désapprentissage* pour que la fille revienne à l'état primitif où le Soi et l'Autre ne sont pas distingués:

[Mon père] désirait m'avalier et me contenir dans son propre corps, pour que je redevienne son enfant avant la naissance, avant même la conception, éternel et parfait.  
(127)

Cet acte d'infanticide, malgré sa violence destructrice, est perçu par la narratrice comme une source de paix et de bonheur, ce qui la rapproche des « illuminés » face à la mort :

Et dedans je me souviens d'avoir atteint une sorte d'extase, en cet après-midi lointain, en franchissant la gorge de mon père, avec autant de difficulté que lors d'une naissance, au prix de déchirements et de douleurs. [...] Je n'aurais plus à souffrir du froid ni de la faim, comme je souffre maintenant [...] (136)

Cette fusion matérielle des êtres qui, en abolissant la distinction entre le Soi et l'Autre, anéantit le désir d'appropriation, devient même le dernier ressort pour la narratrice pour sauver son mariage avec A. En effet, la boulimie dont elle souffre lui donne le désir de dévorer son mari lors de leurs retrouvailles pour rendre obsolètes toute barrière interpersonnelle et toute possibilité de trahison, pour réaliser « une union parfaite, indestructible, absolue » (131). Vers la fin du récit, l'acte cannibale dévié vers la sexualité<sup>19</sup> pour ne pas dire l'inceste compte tenu de la fusion de l'image de A. et celle du père, la narratrice, guérie de sa maladie génétique, semble s'acquitter de son passé avec son « père-ogre »<sup>20</sup> pour poursuivre son trajet avec A.

Si la quête du permanent et le désir de fusion caractérisent le rapport père-fille dans *Le mangeur*, ils marquent également le rapport mère-fils dans *Un enfant à ma porte*. Mais contrairement à la vraisemblable réussite de la fusion par voie alimentaire/sexuelle dans le premier, ce dernier récit témoigne d'une tentative échouée d'une mère frustrée et frustrante.

Une certaine pérennité, issue d'une ambivalence corporelle, semble hanter la narratrice sur le plan physique : les caractéristiques de la jeunesse et celles de la vieillesse sont complémentaires plutôt que contradictoires chez elle. D'une part, son corps, « [ayant] atteint la ménopause » (19), est génétiquement stérile :

Devenir mère ne fait pas partie de mon destin. Car même si la science peut nous donner autant d'enfants qu'on le veut, il faut encore beaucoup de sang et de souffle, il faut encore des nerfs et des muscles forts pour assumer la tâche d'élever un enfant. Et je n'ai rien de cela en moi. (15)

---

<sup>19</sup> L'acte sexuel entre la narratrice et son mari n'est évoqué qu'implicitement à travers une description rêveuse de la narratrice. Mais « l'étroite corrélation entre l'acte de manger et la copulation » (Chatelet 159) évoquée par Lévi-Strauss semble confirmer cette interchangeabilité entre le plaisir alimentaire et celui d'amour, tous les deux marqués par un désir d'appropriation.

<sup>20</sup> Nous proposons ce terme équivalent à celui de « mère-ogresse » que Geneviève Calam-Griaule emploie pour désigner une « mère abusive, soit qu'elle mange sexuellement son fils, et c'est alors une figuration imaginaire de l'inceste, soit qu'elle le mange au sens affectif en l'aimant trop et en le réintégrant dans son sein, ce qui est la plus sûre façon de l'empêcher de lui échapper en devenant adulte et en se mariant » (Calam-Griaule cité par Chatelet, 164).

[...] mon corps n'est sans doute pas assez humain, pas assez animal, en tout cas pas assez vivant pour concevoir. (16)

Mais d'autre part, son corps fait preuve d'une jeunesse éternelle sans aucune « ride sur le front » ni aucun « cheveu blanc », avec « le rythme du cœur [...] tout à fait normal », « [les] dents [...] parfaites » et « [une] longévité [...] presque garantie » (19). En fait, sa jeunesse pérenne, n'est-elle pas le résultat de sa stérilité, puisque le refus biologique de la maternité équivaut à la négation de la mort, corollaire inévitable de l'accouchement? En effet, cette pérennité physique est plus tard ébranlée par la réconciliation avec la maternité qu'effectue la narratrice en adoptant le garçon, car les premiers symptômes de la dégradation corporelle (sécheresse des cheveux, approfondissement des rides) apparaissent chez elle justement après cette adoption. Et même les incessants souvenirs des vies passées qui ont autrefois instauré une certaine immortalité de la narratrice sont anéantis; la narratrice, finalement mortelle, se retrouve dans un espace-temps fixe, le *samsâra* terminé :

Depuis que j'avais cet enfant, en effet, j'avais oublié mes existences dans d'autres temps, et il n'était plus du tout question de mes vies futures. Je ne prenais plus de recul, je me comportais comme une mortelle niant la mort, je me suis engagée dans une durée fixe des choses qui n'existait pas, qui ne pouvait exister. C'est de cette façon que j'ai vieilli. C'est pour cette raison que j'allais mourir dans ce monde et dans ce temps. Ma mort a commencé avec l'arrivée de mon enfant, elle allait s'accomplir en son absence. (115)

Si *Le mangeur* met en jeu la figure de la *dénaissance* à travers l'infanticide et une démarche à reculons vers l'origine, *Un enfant à ma porte* explore plutôt son contraire : l'accélération de la vie, et donc de la mort à cause de l'enfantement. Quant à la dualité du Soi et de l'Autre, le rapport mère-fils dans *Un enfant à ma porte* fait preuve du même désir non satisfait de fusion, maintenant ainsi une tension et un dynamisme constant entre les deux sujets<sup>21</sup>.

L'intimité physique entre la mère et le fils crée une illusion de fusion : « Il était si souvent dans mes bras ou sur mon dos qu'on aurait dit que nous formions un seul corps » (53).

---

<sup>21</sup> Notons qu'une tension similaire existe aussi dans *Le mangeur*, malgré la réalisation de la fusion matérielle avec l'avalement de la fille par le père. En fait, les souvenirs de la narratrice au sujet de sa vie antérieure portent sur son attente de l'arrivée de son ami et de l'acte cannibale de son père. Ils s'achèvent avec sa plongée dans le ventre paternel pour recommencer avec sa transmigration dans le train de A., d'où son nouveau trajet en tant que « femme de A. ». Il en résulte un élan constant qui pousse le sujet vers la fusion entre lui et son Autre.

« Désormais, de l'enfant et moi se dégageait presque la même odeur » (56). La fonction de la mère que soutient l'opinion publique semble renforcer cette illusion de fusion :

Mais quand une femme devient mère, son individualité à elle est à moitié compromise. Quand elle s'occupe de son enfant, cela veut dire qu'elle s'occupe d'elle-même, de ses affaires. Car n'est-ce pas elle qui est responsable de son enfant au même titre que d'elle-même, même si en réalité l'enfant appartient à l'État, à la région, à tout le monde... (59)

La maternité, malgré le travail fatigant et frustrant qui y est lié, devient une composante si importante de l'identité du sujet que la narratrice ne peut plus s'en passer : « Il me semblait que je ne pouvais plus vivre sans lui, sans cette lutte, sans cette peine » (77). La dépendance qui lie l'enfant à la mère devient mutuelle : la mère, grâce à l'enfant, obtient « [son] droit de cité dans cette maison, dans cette rue, dans cette ville de vieillards qui chass[e] les nouveaux venus en retenant seulement les enfants et les fertiles » (129).

Cependant, l'égarement à deux reprises de l'enfant (au marché et chez la baby-sitter) montre à la mère la fragilité du lien qui la lie à son enfant et lui fait prévoir leur éventuelle séparation inévitable prédestinée par leur rencontre contingente et par la loi de la Nature (le *Dao* peut-être?) – toute vie mène l'être vers la mort. Elle entrevoit l'illusion de la constance et de la permanence de tout rapport interpersonnel :

En présence de l'enfant, j'oubliais facilement cette éventualité de la perte, cette inconstance des rapports. C'était un peu comme dans un rapport amoureux : la présence quotidienne de l'être aimé me rendait aveugle, me voilait mon propre sentiment, m'amenait à me détacher, me rendait exigeante, et me cachait la précarité de relation comme celle de toutes choses de ce monde. (113-4)

Cette impermanence du rapport avec l'enfant et par conséquent l'insaisissabilité du soi (la narratrice ne mentionne-t-elle pas l'impression changeante des traits physiques de l'enfant, phénomène qui reflète sa propre image inconstante?) torturent la mère si bien qu'elle va jusqu'à enfermer l'enfant dans sa chambre. Et ce quasi-emprisonnement dont le but est la fusion conduit ironiquement à la séparation totale : la fuite définitive de l'enfant assisté sans doute par la baby-sitter anxieuse. Toutefois, la narratrice avoue que cette maternité brève lui accorde une identité nouvelle, indivisible et irréversible, marquée par la non-dualité entre le Sujet et l'Autre :

[...] je ne serais plus jamais seule, [...] cette indicible intimité entre l'enfant et moi ne serait jamais remplaçable, ne serait jamais perdue ni oubliée, [...] L'un à l'autre nous sommes liés pour toujours, au-delà même de notre existence, par cette intimité. (155)

Cette trace de la fusion qui persiste dans l'identité du sujet fait écho à l'épigraphe du roman : « Nous existons à la fois comme une réalité et comme sa négation, en tant que trace, en tant que rêve, en tant que souvenir » (7). Justement, l'existence éphémère de l'enfant chez la narratrice est comparée à une sorte de « cauchemar » (72), de « rêve » (73). C'est le roman *Espèces* qui illustre le mieux cette tendance à brouiller la barrière entre le rêve et la réalité, entre l'état d'éveil et celui de sommeil.

#### 6.2.7 *Espèces* : l'ambivalence entre rêve et réalité

Comme nous l'avons dit plus haut, ce récit qui porte sur la métamorphose étrange de la narratrice évoque le fameux récit de Zhuangzi de son songe dans lequel il se transforme en papillon. Transformée en chatte, la narratrice réexamine le monde où elle vit du point de vue d'un animal domestique, sur le même ton sarcastique qui marque ses récits antérieurs. Grâce à cette distanciation par rapport à l'espèce humaine, elle révèle des absurdités en tout genre de la société moderne, allant de l'impossibilité de la communication et de la compréhension interpersonnelle au dilemme du féminisme, de la tension entre le collectif et l'individuel à celle entre le majoritaire et le minoritaire. La clairvoyance de cette réincarnation féline montre la relativité de la distinction entre le rêve et l'éveil, celle entre la connaissance et l'ignorance ainsi que celle entre l'ordre de l'Homme et celui du non-humain. D'une manière antirationaliste proche de celle de Zhuangzi, Chen met en scène « une vie somnambulique, fantomatique où les personnages, à peine réveillés, figés sur place, retenus par une force invisible, et ne pouvant s'approcher l'un de l'autre malgré leurs efforts, écarquillent les yeux et tentent de mieux saisir, à distance, la réalité de l'autre » (211). Les limites auxquelles fait face l'homme dans son appréhension de la réalité et de la Vérité relèvent, d'une part, de l'éphémère et de l'impermanence du monde phénoménal, d'autre part, de la relativité du langage qui impose des distinctions et des catégories à l'encontre de la Voie de la Nature. Tous ces thèmes seront traités de nouveau dans le roman suivant qui clôt la série.

### 6.2.8 La rive est loin : une incertitude totale

Ce roman à deux voix, en juxtaposant le récit de la narratrice et celui de son mari, fait écho aux drames principaux des romans précédents de cette série et en recouvre les sujets majeurs. A., qui dans les récits précédents paraît être l'opposé de la narratrice par sa scientificité et son pragmatisme, s'avère selon son monologue être tourmenté par des crises identitaires similaires (S'agit-il de l'influence de la « folie » féminine ou de l'affaiblissement de la raison à l'approche de la Mort?). Par exemple, il ressent, comme la narratrice dans *Immobile*, la menace de l'unité du soi par le jeu de rôles :

J'ai fini par croire [à ma femme]. J'étais devenu une partie de ses histoires. Je jouais le rôle que je voulais jouer ou qu'elle voulait que je joue. (26)

Il va jusqu'à ne plus se distinguer des personnages des histoires de sa femme et se croit être V. dans *Le champ dans la mer* que la narratrice rejoint « en enjambant les temps différents » (28). L'ordre du réel et celui du fictionnel se mélangeant, A., autrefois accroché au matériel, met en question la substance de son identité ainsi que celle de sa femme :

Je me demande [...] si [ma femme] était vraiment celle qui rêvait, si ce n'était pas plutôt moi qui rêvait les rêves de cette femme à peine vivante, [...] Je me demande si ce n'était pas moi qui l'avais inventée, moi qui étais cette femme. (51)

La perplexité de A. témoigne d'une part, comme dans le débat entre le squelette et son double, de l'illusion de l'individualité permanente et substantielle par l'interchangeabilité de l'original et de la copie. D'autre part, est brouillée comme dans *Espèces* la frontière entre le rêve et l'éveil. En outre, cette question de A. illustre le pouvoir du langage : la création discursive, acte ludique pour combler le vide identitaire dans *Le champ dans la mer*, a pour l'effet d'« orienter le cours des choses dans une direction des plus étonnantes et des moins désirables » (15) pour A., lecteur figuré.

Pour décrire l'incommunicabilité entre lui et sa femme, A. évoque une locution chinoise : « Même en dormant dans un même lit, nous ne rêvons pas la même chose » (51). Cette locution, avec une tournure différente, est par ailleurs celle qu'adore la mère dans *L'ingratitude* : « Deux êtres unis dans un même lit ne se disent pas leurs rêves » (50). Mais en même temps, ne rêve-t-il pas secrètement, comme la narratrice dans *Le mangeur et Un enfant à ma porte*, d'une fusion symbolique entre le Soi et l'Autre quand il prétend être

« avalé par [s]a femme [dès qu'il dort] » (26-7) ou quand il compare sa femme ainsi que son enfant perdu à « une tumeur née de [s]on corps » (51), tumeur fatale qui risque de lui enlever la vie à tout moment?

Face à la mort imminente de cet homme dont l'identité subit la même fragmentation, la narratrice réalise la nécessité de l'existence de A. pour sauvegarder son identité à elle et elle ressent finalement une tendresse, même une sorte d'amour, envers ce dernier :

À vrai dire, sans lui, sans attachement à notre foyer ayant une adresse précise, le genre d'attachement qu'il avait toujours exigé de moi, sans cet amour en quelque sorte, sans l'encadrement que cet homme me fournissait, je ne serais rien. (58)

L'existence sans appartenance, sort partagé par la narratrice et son mari, est évoquée, non sans ambiguïté, par les deux voix avec la même métaphore: le flottement dans une mer sans rive. A. se souvient d'une parole étrange de sa femme : « Quand la mer est sans borne, la rive est proche, il suffit de tourner la tête » (27). Et il se demande : « Serions-nous déjà sur une sorte de rive? Ou la mer qu'elle semblait porter en elle serait-elle trop grande pour qu'elle puisse garder ses pieds définitivement sur la terre? » (27-8) Et sa femme emploie plus loin la même métaphore :

J'ai nagé avec A. dans une mer où je ne voyais pas de rive, et j'ai bien dû revenir en arrière, remonter sur la rive délaissée qui était tout de même une rive, qui était l'une parmi d'autres, où c'était bon de poser les pieds. (131)

Comme nous l'avons signalé plus haut, cette métaphore fait appel à une locution chinoise courante ayant une connotation bouddhiste : *Ku Hai Wu Bian, Hui Tou Shi An* (苦海无边, 回头是岸<sup>22</sup>). Sans s'intéresser au Salut bouddhiste, Chen met en relief une dialectique de l'attachement et du détachement qui régit l'identitaire de la narratrice : en effet, la rive est là où on « tourne la tête » et « revient en arrière »; mais nous ne savons jamais si la narratrice finit par y « garder ses pieds définitivement » au lieu d'y « poser les pieds » temporairement. Le titre du roman « La rive est loin » semble confirmer cette incertitude totale de l'existence à laquelle fait face la narratrice, incarnation de l'« écrivain en exil », condamné à l'entre-deux du réel et du probable.

---

<sup>22</sup> Littéralement, cette locution se traduit : la mer de souffrances est sans borne, mais il suffit de tourner la tête pour retrouver la rive. Elle s'emploie le plus souvent pour encourager les gens à se repentir et à retrouver la bonne voie qui consiste à percevoir les Vérités bouddhistes pour accéder à l'état d'éveil et à la Délivrance.

### 6.2.9 Un langage ambigu et le langage discrédité

Au cours de cette analyse cas par cas de 7 romans de Chen, nous avons mentionné maintes fois la tendance à explorer la nature ambivalente du langage et même à discréditer sa fonction dans l'appréhension de la Vérité. Chen avoue à propos du *Champ dans la mer* : « Je voudrais que chaque phrase, sinon chaque mot, ait un sens double ou ambigu, tout en étant clair et direct. Car c'est ainsi que je perçois la réalité » (QMM 116). Cette ambivalence marque en effet tous ces 7 romans dans lesquels le rapport entre le langage et la réalité est problématisé.

Dans la section consacrée à l'analyse des différences culturo-linguistiques, nous basons notre étude sur l'idée d'une adéquation entre le langage et la réalité. Cette conception rappelle l'idée confucéenne sur le rapport d'équivalence entre le nom (*Ming*, 名) et la réalité (*Shi*, 实), idée selon laquelle « il existe une force inhérente au langage qui ne fait qu'exprimer la dynamique des relations humaines ritualisées et qui n'a donc pas besoin d'émaner d'une instance transcendante » (Cheng 83). La sacralisation de l'écriture, par ailleurs, en tire son origine. En effet, le signe écrit chinois, « pur emblème graphique détaché de tout rapport au son » (Levi 39), est lié à la divination primitive comme « la marque de la raison céleste » (Levi 59) traduite en tant que Rites dans la société humaine. L'écriture est, par conséquent, « une trace naturelle, dont le contour, à la façon des astres ou des accidents du relief, exprime les lois de l'univers » (Levi 60-1). Or, à cause de l'aspect artificiel du discours, le langage se présente souvent aux philosophes comme un obstacle à l'adéquation originelle de l'activité humaine avec le Dao, cours naturel cosmique. Ainsi, Confucius se lamente : « J'aimerais tant me passer de la parole. [...] Le Ciel lui-même parle-t-il jamais? Les quatre saisons se succèdent, les cents créatures prolifèrent : qu'est-il besoin au Ciel de parler? » (Confucius cité par Cheng, 83) Zhuangzi dénonce la vanité de la raison discursive qui, plutôt que de rapprocher l'Homme à « la réalité originelle et totalisante qu'est le Dao » (Cheng 116), l'éloigne du fait que le langage « n'est en fait qu'un découpage artificiel et arbitraire de la réalité » (Cheng 120). C'est pourquoi les taoïstes, pour dépasser les limites du discours, privilégient l'emploi de l'humour sous forme d'« une touche de non-sens destinée à provoquer un sursaut, voire un bond dans une vérité autre que celle de la logique ordinaire » (Cheng 116-7). C'est pour la même raison qu'ils préconisent un certain « oubli du langage »,

visant la destruction de la raison discursive afin d'inventer « un langage nouveau » au-delà du principe dualiste (Cheng 124). Cette tentation est plus tard renforcée par le bouddhisme qui met en relief la vacuité de la réalité et le principe de la non-dualité. Selon ce principe, toute pensée est soumise à « un processus dialectique en quatre temps (ou tétralemme) qui tend à réfuter une idée comme étant, comme non-étant, comme étant à la fois étant et non-étant, comme n'étant ni étant ni non-étant » (Cheng 374-5); alors, les deux termes de la dualité se confondent dans la vacuité. Les bouddhistes cherchent donc un désapprentissage des concepts et des distinctions par un jeu langagier « qui consiste à affirmer tout et son contraire » (Cheng 375). L'exemple le plus typique de cette pratique est sans doute les *Gong'an* du *Chan* (*Zen* en japonais). Anna Cheng les définit comme des « anti-discours qui n'utilisent les mots que pour les réduire au néant de l'absurde, sortes d'énigmes que l'adepte doit résoudre (ou plutôt dissoudre) de manière non intellectuelle pour atteindre l'éveil »<sup>23</sup> (412-3).

Le langage de Ying Chen est marqué par des paradoxes qui déconstruisent la rationalité et les valeurs du langage ordinaire. Par exemple, la phrase pleine d'ambiguïté « Le mort n'est jamais mort » (IM 115) résume la situation ambivalente de la narratrice déchirée entre ses vies antérieures et son présent, entre son expérience courante et les traces mémorielles. Le jeu avec l'opposition de la Vie et de la Mort se retrouve également dans l'explication de la narratrice au sujet de la mise à mort de son amant S. : « afin de lui épargner la peine de vivre dans la mort », elle choisit de « le faire mourir dans la vie » (IM 82). Ce jeu dialectique caractérise en fait les va-et-vient de la narratrice entre ses multiples existences. Selon elle, « [n]e plus vivre c'est comme ne plus mourir. Cela revient au même » (M 133). Et « [a]u bout du monde, [elle a] été princesse et esclave, [...] ancienne et moderne, morte et vivante, et [elle a] été toujours la même » (RL 131). Elle partage la sagesse de son mari croyant que « tout s'en va, et que pourtant rien ne se perd » (RL 139). Ce procédé d'affirmer à la fois une idée et son contraire permet également de dévoiler des absurdités de la société postmoderne :

---

<sup>23</sup> Le *Gong'an* le plus connu décrit la transmission du Dharma (la loi bouddhique) du Bouddha Gautama à son disciple Mahākāśyapa. Pour expliquer son enseignement, le Bouddha se contente de cueillir une fleur et de la contempler silencieusement. Parmi tous ses disciples, il n'y a que Mahākāśyapa qui, ayant compris le message, lui sourit. Alors Bouddha déclare que ce dernier a saisi l'essentiel du Dharma et sera son successeur. Cette transmission de l'enseignement sans passer par les mots illustre bien la qualité indicible de la Vérité et la vanité du discours.

qu'il s'agisse de la famille dysfonctionnelle où le mari trouve sa femme « presque familière mais profondément inconnue » (« Paysages » 54), ou du « confort inconfortable » qui fatigue les gens dans leur paresse (QSD 32), ou de la condition problématique de la mère qui est liée à leur enfant par « une patiente impatience » (EP 82), ou de la tendance dangereuse de la science à créer des êtres « unisexes », d'un « uniâge », « à la fois jeune[s] et vieux, vivant[s] et mort[s] » (EP 32). En brouillant la frontière entre l'affirmation et la négation, l'auteure insiste sur l'évidence de la non-dualité et met en question les distinctions conceptuelles créées par le langage. Son langage, en joignant deux termes contradictoires de la dualité, évoque une réalité ineffable au-delà de l'artifice humain.

Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, la narratrice vide le sens du pronom « nous » derrière lequel « c'est toujours le 'je' qui parle » (67). Dans *Un enfant à ma porte*, la narratrice remarque que pour assumer la maternité à l'époque moderne, pour devenir une « vraie mère » et une « vraie femme », au lieu d'« être 'féminin' au sens ordinaire du mot », il faut « un homme dans le corps d'une femme » (93). Le singulier pourrait aussi être pluriel; la féminité n'exclut plus la masculinité. La loi de la non-contradiction et celle du tiers-exclu enfreintes, ces énoncés marquent délibérément une rupture avec la rationalité ordinaire tout en offrant une vision nouvelle de la réalité que la raison habituelle a du mal à saisir.

Puisque toute distinction langagière est illusoire et que le langage n'a que lui-même comme référence (en d'autres termes, il invente à la fois le nom [*Ming*] et la réalité [*Shi*]), il va de soi que la narratrice d'*Immobile* « support[e] mal les paroles » et « compt[e] sur sa voix » pour chanter (64) et que la narratrice du *Mangeur* réclame son héritage d'un père dans l'autre vie à travers les peintures de ce dernier. Les dialogues de vive voix sont très rares chez Chen (même les deux voix dans *Querelle d'un squelette avec son double* et *La rive est loin* ressemblent plutôt à deux monologues); n'est-ce pas la conséquence du discrédit accordé au Verbe? Ce n'est que sous la forme féline, dans *Espèces* que la narratrice s'exclame avec joie :

Je n'ai plus aucune langue. N'est-ce pas ce dont j'ai toujours rêvé, volant par-dessus des endroits dans l'intervalle entre mes vies et mes morts, étendue dans un désert, cachée dans la cave de A., de pouvoir parler sans langue? (138-9)

Pour conclure, Ying Chen se distingue des trois autres écrivains dont l'œuvre fait l'objet de notre étude par son unique itinéraire d'une écriture centrée sur l'ethnicité à celle de son rejet. Cette transition se révèle le mieux dans la réécriture des *Lettres chinoises* par l'auteure en 1999. Une comparaison entre les trois versions nous fait constater dans la version la plus récente la disparition des personnages qui risquent d'être des stéréotypes ethniques ainsi que la simplification des paragraphes qui semblent culturellement essentialistes. Ces changements majeurs relèvent sans doute de l'effort de l'auteure d'éviter la représentation culturelle d'un discours figé et simpliste, car comme Homi Bhabha l'indique, la culture n'est jamais unitaire ni dualiste, mais est plutôt en mouvement et en construction. Pourtant, la série romanesque d'*Immobile* à *La rive est loin* témoigne d'une tendance plus radicale à s'éloigner de l'ethnicité : l'auteure y efface tout repère spatio-temporel qui puisse associer son œuvre à son ethnicité tout en laissant la figure de la réincarnation comme la seule référence culturelle constamment discernable. La figure de la réincarnation, qui offre une explication plausible des troubles mentaux de la narratrice entre ses vies antérieures et son présent, reste le seul élément ethnique constamment discernable. Mais au lieu de développer une réflexion sur la Délivrance proposée par cette sagesse orientale, Chen se sert de cette figure pour examiner l'identitaire dans une grande intimité. En mettant en scène une protagoniste qui transgresse la barrière de la Mort mais qui se désoriente entre ses multiples passés et son présent, l'auteure met en cause la permanence et l'unité de l'individualité et de toute réalité. La représentation d'une identité toujours en devenir jamais fixée fait écho à la pensée bouddhiste de l'impermanence de toute réalité, à la conception taoïste du changement et à la tension du Juste Milieu confucéen. La mise en question de l'opposition entre le Soi et l'Autre en tant qu'axe majeur de l'identité répond d'une part au principe de la non-dualité bouddhiste, d'autre part au retour à l'origine taoïste. L'identité fragmentée, l'acte d'écrire s'avère une voie pour l'individu de créer une cohérence identitaire et de combler son vide identitaire, d'où la surabondance des récits de vie de la protagoniste. Mais le langage est un couteau à double tranchant : tout en ayant pour effet d'orienter les cours des choses dans la réalité, il s'éloigne de la réalité en y imposant ses propres classements et règlements. C'est pourquoi le langage littéraire de Chen fait appel à un certain anti-discours à la manière taoïste ou du *Chan* : en déconstruisant la rationalité et les valeurs du langage ordinaire, son langage marqué par l'ambiguïté et le paradoxe met en lumière une réalité indicible. Sa manière

discrète, pleine d'ambivalence, d'aborder les références culturelles, marque ses efforts de déplacer la forme de savoir « en place » pour jeter un pont entre le conventionnel et le créatif, d'où sa résistance au discours qui cherche à fixer, à catégoriser et à s'emparer de la culture minoritaire.

## Chapitre 7 Aki Shimazaki : la japonité polarisée

Lors de la parution de son premier roman *Tsubaki*, Aki Shimazaki déclare dans un entretien qu'elle n'a pas voulu y « brosser le portrait de l'homme japonais, mais montrer un caractère universel » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1). Plus tard, elle réaffirme son goût pour « l'universel » en signalant que dans l'écriture, « c'est le drame ou la tragédie d'individus qui m'importe. C'est la vie, ce qui est universel » (Lessard, « Aki Shimazaki, écrivaine de l'identité japonaise » A13). En effet, bien que tous les écrits de Shimazaki aient pour cadre son pays natal, le Japon, l'ethnicité comme affiliation de sang et de terre est le plus souvent mise en question et les stéréotypes qui y sont liés sont transformés pour éviter un discours d'exotisme. Bien que les textes soient parsemés de transcriptions phonétiques de mots japonais en italique, la japonité est distanciée par la mise en relief de la « non-appartenance » ou de l'« appartenance cosmopolite », par une éthique « transpositionnelle » dans les circonstances transnationales ainsi que par un langage composite ou une « hétéroglossie » en termes bakhtiniens.

Dans leurs articles, Yuko Yamade et Joëlle Cauville constatent toutes les deux les efforts de Shimazaki visant à « désorienter » son œuvre : selon Yamade, au lieu de flatter le goût pour l'exotisme de la part du lecteur francophone, Shimazaki centre son écriture sur les aspects de la société japonaise souvent oubliés par « la littérature japonaise 'authentique' », par exemple, « l'effondrement de la famille traditionnelle et la tendance à dissimuler dans la société japonaise » (Yamade 166-7), auxquels nous pourrions ajouter le groupisme, les « maladies de civilisation » dont le « syndrome du refus de l'école » et le « syndrome de frustration des adolescents<sup>1</sup> ». Cauville, quant à elle, souligne l'intertextualité entre l'écriture shimazakienne et l'héritage culturel occidental : cette intertextualité s'explique par l'omniprésence de

---

<sup>1</sup> Dans le roman *Tonbo*, les brimades dont souffre le jeune Jirô auprès de Kazuo illustrent la révolte des adolescents au Japon, un des phénomènes qualifiés de « maladies de la civilisation » (bunmeibyô) car ils sont le produit non pas de la culture traditionnelle japonaise mais « d'une culture nouvellement occidentalisée, à haute technologie, où la prospérité et le confort matériel sont les valeurs suprêmes, et où l'on dit que les valeurs traditionnelles ont été remplacées par l'individualisme et les aspirations égoïstes » (Lock 81). Le refus scolaire et les comportements agressifs et même violents des adolescents, symptômes évidents dans le cas de Kazuo, en sont deux exemples.

l'archétype de la mère avec ses caractères universels ainsi que le parallélisme thématique et narratif entre l'œuvre shimazakienne et celle de grands auteurs français tels que Flaubert et Racine. L'écriture shimazakienne présente donc un espace interstitiel où les imaginaires de différentes origines se confrontent et se négocient. Contrairement à Ying Chen qui cherche à pulvériser la sinité dans ses écrits, Shimazaki centre ses écrits sur la japonité et la fait valoir dans une hybridité culturelle et textuelle. Mais cette ethnicité mise en relief n'est pas toujours complaisante; au contraire, en tant qu'affiliation de sang et de terre, elle reste d'un récit à l'autre l'objet d'interrogation. D'une part, la prédominance des personnages orphelins ou enfants monoparentaux (surtout dépaternisés), par leur quête et leur invention du soi malgré la fissure identitaire, semble mettre en question le mythe de consanguinité dans la société japonaise largement patriarcale. Leur statut de non-appartenance incarne la liberté et permet la possibilité de retrouver une appartenance cosmopolite. D'autre part, la quête de la non-appartenance est souvent associée à un lieu cosmopolite. Ces paramètres topographiques se situent dans l'intersection du local et du global et symbolisent l'appartenance au territoire indéfini et l'esprit cosmopolite. Les recherches sur le lieu effectuées par Michel de Certeau nous aideront à réfléchir sur le rôle des lieux cosmopolites dans la représentation identitaire chez Shimazaki. La première section sera donc consacrée à une étude développée sur deux axes : le lien de sang et le lien de terre.

Plusieurs critiques apprécient la façon dont Shimazaki lie ses romans entre eux pour former une série dans laquelle les mêmes personnages apparaissent sous différents angles narratifs. Selon Lucie Lequin, cette mise en parallèle des voix narratives montre la relativité de la Vérité et de l'Histoire dans la mesure où « les narrations, tout en faisant place à la vérité, laissent une place tout aussi grande au secret » (« Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité » 44). Cette diversité des voix, ou cette « hétérophonie » pour emprunter un terme bakhtinien, corrige l'hégémonie discursive du narrateur, ce qui fait écho à une certaine éthique « transpositionnelle » dont témoigne l'œuvre shimazakienne. Cette éthique proposée par Shu-mei Shih vise à se situer dans la position de l'autre et de soi-même. Ainsi, l'autre n'est plus une commodité à consommer ou un objet à étudier, mais une ouverture sur la saisie du soi par l'altérité. Cette éthique est surtout pertinente pour examiner l'intervention discursive de Shimazaki sur l'histoire à partir de la Seconde Guerre mondiale, sur la relation complexe

entre le Japon et d'autres pays asiatiques, ainsi que sur celle entre le Japon et l'Occident. Nous traiterons dans la deuxième section de cette « tactique d'intervention » de Shimazaki pour aborder la question de représentabilité et de positionnement par rapport à son ethnicité dans les circonstances transnationales.

Finalement, le langage particulier de Shimazaki attire l'attention de beaucoup de critiques : ils y trouvent un « style minimaliste » (Hince D6), un « style dépouillé, essentiellement japonais » (Jarry F3), un « sens – [...] bien nippon – de l'économie » (Charest D14), « une écriture remarquablement sobre, compacte, contrôlée » (Laurin F3) et une « prose lyrique, presque pudique » (Lessard, « Les ailes d'une libellule » A12). L'ethnicité de l'auteure permet toute interprétation « ethnographique » et toute lecture d'une « anté-langue<sup>2</sup> » des étrangetés textuelles chez Shimazaki, bien que cette dernière prétende bénéficier de « la clarté et la précision » (Laurin F3) de la langue française et s'inspirer de la narration d'Agota Kristof, une autre écrivaine diglotte pour qui la langue française constitue d'abord une langue à acquérir et incarne donc la « Sprachgewalt<sup>3</sup> » (violence de la langue) (Erdmann 104). Tout en problématisant l'approche ethnographique, nous essayerons dans la troisième section d'analyser les techniques dont se sert Shimazaki pour reterritorialiser son « anté-langue » dans l'espace littéraire d'accueil en nous inspirant des réflexions de Véronique Porra.

## **7.1 Le lien de sang et le lien de terre**

### **7.1.1 Le lien de sang et l'enfant dépaternisé**

Dans son article intitulé « Espaces mythiques et territoire national », Laurence Caillet, après avoir analysé l'histoire mythique du Japon, conclut qu'il existe une consubstantialité entre les entités sacrées et les événements profanes du territoire japonais, une consubstantialité sur laquelle repose l'identité de la nation japonaise. En effet, le lien de sang entre les dieux et la

---

<sup>2</sup> Selon Michel Beniamino, l'écriture diglotte que nous trouvons dans l'œuvre shimazakienne renvoie souvent à la pratique d'« écrire pour l'un (le public occidental ou francophone) tout en réservant à l'autre (au lecteur natif ou national) une connivence linguistico-culturelle par le biais d'une sorte d'anté-langue à vocation quasiment cryptique » (319). Le texte français reste alors une « traduction plus ou moins adroite » (319) d'un « anté-texte » en langue maternelle de l'auteur (en langue japonaise dans le cas de Shimazaki).

<sup>3</sup> Il s'agit de la violence de la langue dans la mesure où la langue impose aux parlants des règles et des lois à suivre.

famille impériale ainsi que d'autres grandes familles japonaises<sup>4</sup> octroie à ces dernières la capacité de « préserver la pérennité du Japon » et « de gouverner » (15). C'est pourquoi ces grandes familles valorisent tellement l'ancienneté des origines. Malgré des cas de filiation utérine et des pratiques de l'exogamie dans l'histoire dynastique, la règle prédominante reste toujours la patrilinéarité et l'endogamie chez les empereurs japonais, d'où « la primauté de la consanguinité sur l'alliance » (27) matrimoniale dans l'idéologie japonaise, base idéologique de l'identité nationale du Japon.

Cependant, le *lien de sang*, malgré la rigidité préconisée par la règle de la consanguinité, recèle une autre connotation bouddhiste, plus souple, qui met l'accent sur le lien et l'origine : en chinois, le *lien de sang* se traduit comme *Xue Yuan* (血缘), avec *Xue* 血 qui renvoie au sang et *Yuan* 缘 qui est l'équivalent chinois du terme sanskrit *pratyaya*, signifiant « cause extrinsèque et auxiliaire<sup>5</sup> ». *Yuan*, en dévoilant le lien cause-effet omniprésent mais pas nécessairement explicite entre les êtres et les événements, renvoie dans la mentalité populaire au concept de « lien », « mystérieux mais réel » (Kyburz 97). Introduit au Japon, ce même caractère 缘 (ou *EN* en japonais) est marqué par une idée de « circonstances [...] de nature karmique » (Kyburz 101) qui mettent en relation certains faits, lieux ou personnes. Dans le sens religieux, *EN* est employé pour indiquer l'origine, surtout l'origine d'un établissement religieux, ce qui, selon Kyburz, est spécifique au vocabulaire japonais (101). Dans le sens profane, *EN* désigne le lien profond et prédestiné entre parents et enfants ainsi qu'entre conjoints, mais avec l'accent mis sur la relation d'alliance à l'opposé de la consanguinité. C'est pourquoi ce terme apparaît dans les expressions telles que *enja* (quelqu'un avec qui on est « apparenté par mariage ») et *enrui* (« parenté par alliance »), mais non dans les expressions comme *shinseki* (« parenté patrilinéaire ») ou *ketsuzoku* (« consanguins »). Notons que la relation tissée par l'adoption est aussi considérée comme

---

<sup>4</sup> Selon la mythologie japonaise, les deux dieux créateurs Izanami et Izanaki (couple et aussi frère et sœur) donnent naissance à l'archipel japonais ainsi qu'aux deux dieux (frère et sœur) qui sont les ancêtres impériaux : Ama-rerasu et Susano-o.

<sup>5</sup> Dans la littérature bouddhiste, comme nous l'avons examiné plus haut au sujet du *karma*, toute chose se produit pour une cause (le karma en tant qu'actions passées par exemple). Et la cause est « bipartite, comprise comme l'interaction d'une cause intrinsèque ou directe (skr. : hetu) et d'une cause extrinsèque ou auxiliaire (skr. *pratyaya*). » (Kyburz 97) La première est traduite en chinois comme *Yin* (因) alors que la dernière comme *Yuan* (缘). Ainsi les canons bouddhiques sont-ils transmis de l'Inde au Japon en version chinoise.

une sorte de *EN* : *en o musubu*, *en o kumu*, *enzuku* ou *en ni tsuku* (« nouer un lien ») peut signifier « adopter » ou « marier » (Kyburz 105). Somme toute, *EN* souligne la relation profonde et fatale entre les individus sans lien de sang. Cette opposition entre *EN* comme lien non-consanguin et la consanguinité censée garantir la pérennité des institutions familiales se reflète dans l'œuvre de Shimazaki.

Le récit de Kenji Takahashi de la première pentalogie, *Wasurenagusa*, problématise cette idéologie patriarcale marquée par la primauté de la consanguinité. Le narrateur Kenji se présente comme héritier d'une famille qui descend « de nobles de la cour impériale » (14), « qui a vu plus de quinze générations » (47) et « qui a plus de trois siècles de tradition » (89). L'ancienneté généalogique et la parenté avec la cour impériale rapprochent la famille Takahashi à la famille impériale qui, comme nous l'avons mentionné, reçoit leur légitimité sacrée de gouverner de leurs ancêtres célestes, les dieux créateurs. En effet, la conversation entre Kenji et M. Nakamura sur la généalogie impériale dont la récitation fait partie obligatoire de la scolarité (102) montre que cette famille impériale « la plus vieille du monde » (103) constitue le modèle à l'instar duquel s'inventent toutes les familles « illustres » comme celle de Takahashi et que ces familles, contrôlées par la même idéologie patriarcale, font face aux mêmes paradoxes.

L'aspect presque sacré de l'origine familiale pousse les parents de Kenji à chasser de leur famille distinguée tout individu ayant « une origine douteuse » pour garder la pureté de la lignée. Et pour eux, avoir « une origine douteuse » peut tout simplement signifier le fait d'avoir perdu les parents et de ne connaître personne de la famille comme Sono, nurse de Kenji, ou d'avoir un *koseki* (livret de famille) où les noms des parents sont absents comme Mariko<sup>6</sup>, fiancée et plus tard épouse de Kenji, ou d'être enfant naturel comme Yukio, fils adopté par Kenji. Ils cherchent donc à écarter de Kenji ces personnes pour qui ce dernier fait preuve d'un attachement profond. En plus, la primauté accordée à la filiation agnate, la stérilité masculine devient un tabou et une honte ultime à cacher pour sauvegarder la continuation de la lignée. C'est pourquoi suivant l'exemple impérial et pour éviter

---

<sup>6</sup> Notons que l'entreprise japonaise est basée sur la structure familiale, ce qui explique la réaction du supérieur de Mariko au sujet de son embauchage, réaction similaire à celle des parents de Kenji envers son mariage avec elle : « - Nous ne choisissons que les gens de famille sûre. Ton cas est une exception » (HR 51).

l'interruption de la lignée paternelle, les parents de Kenji, pour cacher la stérilité du père, ont recours aux maîtresses. Et ce qui est ironique, c'est que sans succès, ils finissent par adopter Kenji, enfant naturel ayant « l'origine douteuse » en le déclarant comme leur propre enfant. Pour sauvegarder le mythe du « sang pur », ils introduisent du « sang impur » dans leur lignée. De même, face à l'absence de descendance après le mariage de Kenji, c'est la femme innocente qui devient le bouc-émissaire; même après avoir confirmé la stérilité de son fils, la mère de Kenji demande à ce dernier d'être « discret à ce sujet » pour l'intérêt de la famille (47). Ces « remaniements généalogiques » s'apparentent aux « affabulations généalogiques » qu'effectuaient autrefois les familles nobles pour que leur statut changeant corresponde toujours à celui que leurs ancêtres reçoivent des fils des dieux célestes à l'origine. Ces pratiques visent à maintenir « une perpétuation apparente d'un ordre supramondain » (Caillet 27), qui repose sur la primauté de la consanguinité.

L'itinéraire de Kenji semble démythifier ce qui semble sacré et inébranlable de la consanguinité pour privilégier l'aspect de *EN* du lien interpersonnel. Avant de connaître son origine véritable, il souffre du fardeau des obligations en tant qu'héritier de la famille Takahashi<sup>7</sup>. Il avoue qu'il veut « être seul comme Sono, comme un orphelin » (15), dépourvu de tout lien de sang. Sa rencontre et son mariage avec Mariko ainsi que son adoption de Yukio lui permettent enfin de retrouver sa liberté, de rompre le lien de sang fossilisant et de se réinventer. Le mariage et l'adoption, deux formes de *EN*, bien que moins prisées que le lien consanguin, marquent la transition de Kenji de l'enfant sage à l'adulte indépendant et autonome. Pour expliquer ce lien profond et cette causalité prédestinée, Kenji affirme :

Mariko et Yukio sont arrivés dans ma vie pour me sauver de la dépression et de la solitude. J'avais besoin d'une motivation déterminante pour quitter l'endroit où je ne me sentais jamais à l'aise<sup>8</sup>. (88-9)

Dans *Hamaguri*, les paroles de Yukio ajoutent à ce lien la dimension réciproque : « J'avais dit à mon père : 'Peut-être ma mère avait-elle aussi besoin de toi. Tout est complémentaire' »

---

<sup>7</sup> Ces obligations préconisées par le lien de sang consistent en « le culte des ancêtres et la vertu confucéenne de la piété filiale », tandis que celles liées à la relation d'alliance se regroupent sous l'ordre social du *giri* (Kyburz 105).

<sup>8</sup> Dans *Hamaguri*, Yukio se souvient des mêmes mots que Kenji prononce : « Yukio, ne crois pas que j'ai sacrifié mes parents et l'héritage pour ma vie avec toi et ta mère. Au contraire, c'est vous qui m'avez sauvé de l'existence étroite que je vivais avec mes parents depuis mon enfance. J'étais trop obéissant pour leur faire plaisir. J'avais besoin d'une motivation déterminante pour leur échapper. » (90)

(90). La relation d'alliance (la relation matrimoniale et l'adoption) qui consiste à nouer un lien entre ceux sans lien de sang, recèle donc un aspect karmique, métaphysique et mystérieux.

Même entre Kenji et Sono, sa mère biologique, il semble y avoir plus de *EN* que lien de sang. Ignorant sa filiation véritable jusqu'à la mort de Sono, Kenji revient au temple S. où il est né pour trouver la tombe de Sono. Il apprend auprès de son ami d'enfance Kensaku son origine véritable : il est fils naturel de Sono, et est très probable métis (comme Mariko) compte tenu de la liaison entre Sono et un violoncelliste russe. Kensaku, bonze bouddhique, qualifie ce retour à l'origine de *Innen*, soit 因縁 en kanji. Ces deux caractères renvoyant respectivement à la cause intrinsèque et à la cause extrinsèque, ensemble, ils signifient le *karma*, la fatalité. Ce qui lie Kenji à Sono dépasse donc l'institution sociale incarnée par le lien de sang pour rejoindre l'ordre métaphysique. En effet, Kenji résume ainsi cette affinité entre eux : « Sono, qui que tu sois, ma nurse, ma mère ou bien mon amie, tu étais quelqu'un de merveilleux. Je suis heureux de t'avoir rencontrée en ce monde » (117). Pour Kenji, l'existence du lien de sang n'est plus importante; ce qui compte, c'est le *EN* qui le dépasse et qui noue un lien profond entre les êtres.

C'est également à travers ce lien profond et métaphysique du *EN* que le couple Toda, dans *Yamabuki*, dernier volet de la deuxième pentalogie, explique son mariage harmonieux qui dure depuis plus de 50 ans. Interrogée par sa petite-nièce sur le secret de cet amour résistant à toute usure du temps, Aïko, tout comme Kenji, évoque le *shukumei*, la fatalité : « C'est le sort qui nous a unis. De même que je t'ai rencontrée dans ce monde » (17). De même, son époux, Tsuyoshi Toda, explique la première rencontre avec Aïko par cette force mystérieuse du destin : « Je croyais à notre destin. Si nous ne nous étions pas croisés dans le train, nous l'aurions fait quelque part ailleurs » (131).

En outre, l'itinéraire d'apprentissage de Kenji, marqué par la mise en cause du lien de sang, trouve également des échos chez d'autres personnages shimazakiens : si pour Kenji, le lien de sang, bien qu'affabulé, lui impose des obligations à l'encontre de l'indépendance et est à dépasser, pour la plupart des autres narrateurs dépaternisés, l'absence du père n'est pas une

situation choisie mais constitue néanmoins un facteur accélérateur de leur développement. Yukio, par exemple, en suivant après l'université le conseil de son père adoptif, choisit de « vivre loin de sa mère » qui est « son seul lien de sang » pour « être indépendant » (HG 90). Quant à la deuxième série romanesque, les narrateurs des trois premiers récits, Takashi Aoki de *Mitsuba*, Tsuyoshi Toda de *Zakuro*, Nobu Tsunoda de *Tonbo* ont tous perdu leur père aux environs de la vingtaine. Le père de Takashi meurt du surmenage quand ce dernier est en dernière année du lycée. Takashi travaille fort pour lui succéder dans la même compagnie tout en s'occupant de sa famille. Le père de Tsuyoshi est déporté en Sibérie pour y disparaître quand Tsuyoshi a 23 ans. Ce fils aîné se sent responsable de « rempli[r] le rôle de [s]on père à sa place » (ZR 37) et il assure effectivement ce rôle avec succès. Pour Nobu, le suicide de son père le force à abandonner son rêve de devenir professeur une fois les études universitaires terminées pour financer sa famille. Quant à Jirô, narrateur du deuxième niveau de *Tonbo*, le double suicide<sup>9</sup> scandaleux de son père et de son amante le hante constamment et le pousse à se déplacer sans cesse pour fuir la découverte de ce secret par son entourage. Ce n'est qu'après sa confession à Nobu de ce secret que Jirô dompte sa propre « lâcheté » et accomplit ainsi une étape importante de son développement<sup>10</sup>. Une telle « faillite de la domination paternelle » (Plaquette 41) met en scène des individus qui, malgré la fissure identitaire, parviennent à affirmer leur indépendance et leur identité en tant qu'adultes.

L'amour incestueux partagé par Yukiko et Yukio dans *Tsubaki* et *Hamaguri* traduit une forme de *EN* qui transgresse le tabou imposé par le lien de sang, lien profond qui marque l'attachement de Kenji à Sono. Irène Oore indique l'aspect sacré de l'union de Yukiko et Yukio dans l'enfance : selon elle, leur liberté est « souveraine » et leur royaume est « le domaine de sacré » (« L'érotisme dans le cycle *Le Poids des Secrets* » 63). En ignorant leur consanguinité, ils se promettent dans leur petite enfance qu'ils se marieront. En effet, le cadeau que Yukiko confie à Yukio pour témoigner de cette promesse du mariage, une paire de coquilles de *hamaguri* jointes au creux de laquelle sont inscrits leurs noms, provient justement de la coutume japonaise dite *enmusubi*, soit « nouer un lien ». Cette pratique

---

<sup>9</sup> Le double suicide d'amour, ou *Shinjû*, a une longue tradition au Japon : il s'agit souvent d'un résultat du conflit entre « les valeurs de *giri* et de *ninjô* » (Walter 380), soit entre l'obligation préconisée par l'éthique confucéenne et les « sentiments humains spontanés » d'inspiration bouddhiste.

<sup>10</sup> Ce qui est intéressant, c'est que Jirô fait également appel au terme *Innen* pour parler de ce qui le pousse à finalement confronter sa faiblesse (114).

« consiste à inscrire le nom de sa bien-aimée à côté du sien sur une bandelette de papier que l'on plie et attache (*musubu*) ensuite à la clôture ou à une branche d'arbre du sanctuaire » (Kyburz 105). Adolescents, Yukiko et Yukio se rencontrent de nouveau sans se reconnaître mais retombent amoureux l'un de l'autre jusqu'à ce que Yukiko découvre le secret de son père. Ayant réalisé la nature incestueuse de cet amour partagé, elle rompt toute relation avec Yukio et empoisonne son père. Compte tenu du caractère naturel et sacré de la collaboration entre le frère et la sœur dans la mythologie japonaise<sup>11</sup>, le *EN* qui lie ces deux amoureux incestueux ayant des noms jumeaux et symétriques dépasse le lien de sang pour joindre l'ordre sacré.

Comme Laurence Caillet le signale, la primauté de la consanguinité « permet au Japon de se penser comme une nation » (27); elle crée un groupe ethnique largement homogène, bien que biologiquement, « [l]es Japonais sont des hommes de sang mêlé qui ont fini de se métisser il y a environ 2000 ans » (Kamata 97). Si ce mythe de la consanguinité pousse les parents comme ceux de Kenji à empêcher « le sang impur » ou « l'origine douteuse » d'entrer dans leur lignée familiale, pratiqué au niveau national, ce mythe se transforme en cruauté nationaliste et raciste, comme l'atteste ce à quoi font face les Coréens vivant au Japon depuis un siècle dans *Tsubame*. En dénonçant les cruautés explicites (la ghettoïsation, la violence et le massacre que subit la famille de Yonhi Kim dans les années 20) et implicites (l'intégration difficile pour les Coréens naturalisés dans les années 80), Shimazaki met en question la primauté de la consanguinité en tant que base de l'identité ethnique et nationale du Japon.

---

<sup>11</sup> Selon Yanagita Kunio, l'union incestueuse entre un frère et une sœur est omniprésente chez les *kami* (dieux shintoïstes) : non seulement les dieux créateurs du territoire japonais se regroupent sous cette catégorie, beaucoup d'autres dieux des îles et montagnes sont aussi « des couples 'frère aîné/sœur cadette' » (79). En plus, le rôle actif et proactif qu'assume Yukiko dans son interaction avec Yukio semble correspondre à cette tradition shintoïste qui accorde un pouvoir privilégié à « la *miko*, shamane japonaise » (56) et donc au sexe féminin. L'œuvre shimazakienne, par ailleurs, semble solliciter un certain règne matriarcal : Joëlle Cauville indique le thème récurrent de la détention du secret par la mère chez Shimazaki comme « un privilège du pouvoir et un signe de la participation au pouvoir » (Chevalier cité par Cauville, « L'Univers symbolique et mythique » 85). De plus, dans *Tonbo*, Shimazaki a même consacré des pages de discussion portant sur la situation du royaume de Yamataï-koku, pays dirigé par des reines au troisième siècle où, selon Hidéo Kamata, la société japonaise est largement matriarcale (61).

Bref, faisant appel au concept de *EN*, notion bouddhique<sup>12</sup>, l'œuvre shimazakienne cherche à déconstruire le bien-fondé d'une mentalité prépondérante dans la société japonaise : la dominance de la consanguinité. Avec la mise en scène de protagonistes survivant à l'absence/la méconnaissance du lien paternel, Shimazaki met en question l'idéologie patriarcale à laquelle sont soumises les aspirations personnelles et privilégie une non-appartenance identitaire qui permet l'autonomisation des individus. Cette non-appartenance (ne pas appartenir à une lignée familiale patriarcale) prédispose les sujets à nourrir une appartenance cosmopolite (se sentir partout chez soi). Nous étudierons dans la section suivante ce lien de terre où les lieux cosmopolites jouent un rôle crucial.

### 7.1.2 Le lien de terre et les lieux cosmopolites

Marc Augé définit le « lieu anthropologique » comme « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble ou modeste soit-elle » (*Non-Lieux* 68). Un des caractères fondamentaux du lieu anthropologique consiste en son rôle identitaire. En effet, le lieu de naissance, le lieu de résidence ainsi que le lieu de décès sont constitutifs de l'identité individuelle du point de vue administratif. Malgré le pouvoir institutionnel qu'exerce le lien de terre, l'individu détient la possibilité de résistance à travers ses pratiques quotidiennes d'espace. Et les *actions narratives*, comme le signale Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, constituent un exemple. Selon Certeau, les récits « traversent et [...] organisent des lieux; ils les sélectionnent et les relient ensemble; ils en font des phrases et des itinéraires [...] » (170). Certeau distingue deux termes pour désigner les paramètres topographiques : le *lieu* et l'*espace*. Le premier renvoie à « l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence » et à « une configuration instantanée de positions » (172), tandis que le second est « l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles » et en un mot « un lieu pratiqué » (173). Certeau considère le récit comme un

---

<sup>12</sup> Shimazaki, en commentant sur le parricide commis par Yukiko, reconnaît son allégeance bouddhiste : « Pour nous, bouddhistes, on ne peut pas plus échapper à son destin qu'aux conséquences de ses actes » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1).

travail incessant qui « transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux » (174). Cette *tactique* narrative de résistance se reflète dans l'œuvre de Shimazaki par la mise en récit de nombreux lieux cosmopolites et par la création d'un certain espace hybride à l'encontre de l'enfermement territorial.

#### 7.1.2.1 Nagasaki : mise en récit de l'altérité

Contrairement à la description explicite du cosmopolitisme des villes comme Harbin, Yokohama et Kobe dont nous traiterons plus tard autour du topos du Chinatown, la description de la ville de Nagasaki, dont le bombardement atomique sert d'arrière-plan à la première pentalogie shimazakienne, reste bien maigre. Les quelques mentions à son sujet mettent l'accent sur l'étrangeté de cette ville japonaise, sur le plan linguistique et spirituel. D'une part, à cause du dialecte distinct de cette région, les personnages originaires de Tokyo s'y sentent aliénés : Mme Horibe, Kenji et Yukiko ont recours au terme *yosomono* (étranger) pour décrire leur isolement faute de la maîtrise du dialecte local (TK 37, 42, 50). D'autre part, il s'agit d'une ville connue pour le catholicisme dans un pays où, à en croire Nobu de *Tonbo*, les chrétiens « représentent à peine un pour cent de la population » (62). Yukio se souvient de l'étrangeté de ses constructions et de ses habitants : « Je me rends compte que, dans cette ville, plusieurs bâtiments s'appellent 'église'. Je vois des gens y aller et en sortir en foule. Les femmes portent un voile blanc » (HG 37). Cette étrangeté au sein de son propre pays marque la ville de Nagasaki dans l'imaginaire contemporain du Japon : connu pour « le manque d'influence démocratique » et « l'esprit de clan », Nagasaki est dépourvue du « caractère cosmopolite des autres villes japonaises » (Treat 303). Mais en même temps, cette ville recèle une culture « different from other regional cultures collectively and affirmatively held to be somehow more consistently 'Japanese' » (Treat 303). Ni japonais ni étranger ou à la fois exotique et local, ce lieu devient une entité de l'entre-deux et de l'hybridité, une analogie à la situation de plusieurs protagonistes shimazakiens<sup>13</sup> et à l'expérience des migrants, comme l'indique Marco D. Roman (102).

---

<sup>13</sup> Parmi eux, il y a Yukiko qui se sent étrangère à l'école d'Uragami, le jeune Yukio et la jeune Mariko qui font l'objet de l'exclusion à l'orphelinat parce qu'ils ne sont pas de vrais « orphelins » et les Coréens résidant au Japon qui se sentent déchirés dans leur double allégeance, à leur origine ancestrale et à leur société d'accueil.

Si les pratiques de l'espace renvoient, selon Certeau, aux opérations qui consistent à « *être autre et passer à l'autre* [dans le lieu] » (164), décrire Nagasaki en tant que ville aliénée au sein du Japon, c'est interroger le rapport entre la japonité et le cosmopolitisme. Il est question d'une pratique de circonscrire un *lieu* et de fonder un *espace* du passage à l'autre. Nous retrouvons cette manipulation narrative dans la mise en contexte du bombardement atomique de Nagasaki : le lieu est temporalisé dans son intrication avec les récits historiques et les légendes qui le hantent.

Selon Certeau, les noms propres (topographiques) « rendent habitable ou croyable le lieu qu'ils vêtent d'un mot; ils rappellent ou évoquent les fantômes qui bougent encore ». Ce que le nom « Nagasaki » rappelle, ce sont les fantômes du Christianisme japonais : peu après sa fondation, le port de Nagasaki se trouve entre les mains des Jésuites. Cependant à partir du règne de Hideyoshi Toyotomi (1537-98), la persécution des Chrétiens ne cesse d'y avoir lieu (Kamata 30-32), jusqu'à ce que le christianisme soit interdit, les missionnaires soient déportés et le contact avec le monde extérieur (plus précisément seulement avec les Hollandais qui ne s'intéressent pas à l'évangélisation) soit limité à Nagasaki. « Nagasaki » évoque historiquement d'une part l'exotisme en tant que seul port commercial avec l'extérieur, et d'autre part le martyr en tant que lieu des crucifixions des chrétiens. Shimazaki explore l'ironie de l'Histoire à travers la mise en parallèle de ce contexte religieux et du bombardement atomique de la même ville : d'une part, la suite des persécutions chrétiennes fait l'objet d'une réflexion de Kenji sur la foi et le sacrifice :

Je songe à l'histoire des catholiques au Japon, qui ont été exilés, torturés ou tués à cause de leur résistance contre le régime. Je l'ai apprise dans un livre quand j'étais encore adolescent. Je ne comprenais pas la mentalité de ces gens. Je me demandais : « Pourquoi sacrifier sa vie avec une telle obstination pour une religion occidentale qui ne s'accorde pas avec la culture japonaise? » [...] Je doutais fort qu'on pût implanter cette religion dans un terrain déjà imprégné de bouddhisme et de shintoïsme. (WS 29)

D'autre part, l'anecdote que Yukiko cite dans sa conversation avec son petit-fils souligne la cruauté du fait qu'un pays occidental détruit le haut lieu de l'ouverture du Japon sur

l'Occident et qu'« une équipe chrétienne largue la bombe atomique sur la ville la plus chrétienne du Japon<sup>14</sup> » (Treat 304) :

Quand j'habitais à Nagasaki, j'ai rencontré des catholiques. Nagasaki est bien connue pour ses croyants. Un jour, une jeune fille catholique de mon école m'a dit, d'un air très sérieux : « Les Américains sont chrétiens. S'ils trouvent des croix dans notre ville, ils passeront sans faire tomber les bombes. » Je lui ai dit aussitôt : « Pour eux, les Japonais sont des Japonais. » Et la bombe atomique est tombée en face d'une église<sup>15</sup>. (TK 14)

C'est justement cet aspect ironique des coïncidences historiques auxquelles renvoie le nom « Nagasaki » qui fascine Shimazaki (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1) et qui la pousse à situer sa première pentalogie dans cette ville qui occupe, par rapport à Hiroshima, une place secondaire sur la scène de *honkakuteki* (littérature de la bombe atomique). En réveillant « une mémoire silencieuse et repliée » (Certeau 157) de Nagasaki, cette première série de récits sort ce *lieu* de l'oubli et du silence et met en lumière son aspect ignoré par un public occidental qui le connaît « plutôt grâce à l'opéra de Puccini qu'à cause du bombardement américain » (Treat 301). Situé dans son histoire et dans un réseau d'altérités (par rapport au territoire japonais et à l'extérieur du Japon), ce *lieu*, grâce à l'opération narrative, se réinvente pour tendre vers un ailleurs et un autre, d'où sa transformation en *espace* caractérisé par la mobilité et l'instabilité.

Si Nagasaki, ville aliénante et aliénée tant au Japon qu'à l'échelle internationale, incarne chez Shimazaki l'expérience douloureuse de l'entre-deux et de la non-appartenance que subissent les migrants, les villes « cosmopolites » telles que Harbin, Kobe, Yokohama que nous pourrions regrouper sous le topos du Chinatown semblent constituer une utopie pour les exilés.

---

<sup>14</sup> Treat indique que la bombe, au lieu de toucher la ville visée, tombe sur Uragami, où se trouvent la population chrétienne la plus concentrée et l'église cathédrale de l'archidiocèse de Nagasaki (305). C'est aussi là où résident les deux familles majeures de la première pentalogie shimazakienne, les Horibe et les Takahashi.

<sup>15</sup> Il s'agit sans doute de la Cathédrale d'Uragami consacrée à la Vierge Marie, à qui « les Chrétiens de Nagasaki font traditionnellement preuve d'une dévotion particulière » (Treat 312). Cependant, la bombe atomique y tombe justement lors des préparatifs pour l'Assomption de Marie, fête qui coïncide avec la déclaration de la défaite du Japon. N'oublions pas que le nom japonais de Mariko-Yonhi porte le souhait maternel de la protection par la Vierge Marie. Est-il question d'un autre clin d'œil que Shimazaki fait par rapport aux coïncidences historiques ironiques?

### 7.1.2.2 Autour du topos du Chinatown

Dans son article consacré au topos du Chinatown, Gilles Dupuis développe une analyse comparative de la représentation du Chinatown par Ying Chen, Guy Parent, Ook Chung et Aki Shimazaki. Selon lui, la fonction du Chinatown consiste à « dénuancer radicalement l'identité chinoise » (102) et à « concentr[er] tous les lieux communs de la sinité dans un espace délimité aux dimensions fort réduites » (102-3). Ce topos met la communauté chinoise à part et la rend « monolithique, [...] homogène, lisse, sans relief » (103). Chez les quatre écrivains, il incarne « la perte de l'origine orientale » (114); contrairement à l'image plutôt pessimiste d'un retour impossible à l'origine et d'une illusion de l'appartenance que dressent *Les lettres chinoises*, *Enfant chinois* et *Kimchi*, *Tsubame* présente un quartier défavorisé où réside Mme Kim et où cohabitent les Coréens et les Japonais en harmonie. Selon Dupuis, n'étant pas désignée à la lettre comme un Chinatown, ce quartier où « tout le monde se connaît comme dans une famille » (TM 87) renvoie néanmoins à une sorte de « *no man's land* » (Dupuis 112), à un Chinatown idéalisé où ont lieu le métissage heureux entre les Asiatiques, grâce à la pénurie matérielle.

Cette image idéalisée du Chinatown en tant que figure du métissage et de l'hybridité forme le fil d'Ariane qui relie de différents lieux « cosmopolites » dans l'œuvre shimazakienne. En effet, une remarque intéressante de Yoshiko, mère de Tsuyoshi Toda dans *Zakuro* illustre ce rôle fondamental du quartier chinois :

Elle [ma mère] trouvait les gens de Yokohama plus cosmopolites que ceux de Tokyo. Je lui ai expliqué qu'il s'agissait d'une ville maritime et que les gens étaient habitués à la présence des étrangers. Mais pour elle, un port n'était pas nécessairement un facteur qui rendait une ville cosmopolite. C'était plutôt la présence du chinatown qui était significative. « Pense à Kôbe et à Nagasaki, a-t-elle dit, où il y a aussi un quartier chinois. Pour moi, ils sont aussi plus cosmopolites que ceux de Tokyo. La mentalité y est plus ouverte, ils acceptent des cultures différentes. » Je l'écoutais, intéressé. Le mot « cosmopolite » me rappelait la ville de Harbin que mon père avait adorée. (56)

Du point de vue étymologique, le terme « cosmopolite » se compose à partir des mots grecs « cosmos » (univers) et du mot « politês » (citoyen). Il dénote l'idée d'être citoyen de l'univers, touchant l'universalité tout en gardant son appartenance particulière. L'intégration des « cultures différentes » constituant l'élément nécessaire du cosmopolitisme, Yokohama, Kôbe, Nagasaki et Harbin, quatre villes qui servent de cadre aux différents récits

shimazakiens, se réunissent autour de cette figure d'hybridité. Si la mise en récit de Nagasaki, comme nous l'avons étudiée plus haut, met en question l'euphorie du métissage harmonieux et illustre la frustration liée à l'entre-deux et à la bâtardise, celle de Harbin et de Kôbe, avec celle du petit quartier international dans *Tsubame*, présente une utopie, une terre promise à laquelle aspirent les déracinés.

La description de Harbin comme une ville cosmopolite apparaît à deux reprises chez Shimazaki, toujours décrite par un parent à son enfant et avec un vocabulaire similaire. Dans *Wasurenagusa*, Sono écrit à Kenji pour lui raconter son voyage à Harbin :

« Harbin est merveilleuse. On l'appelle 'le Petit Paris' ou 'le Petit Moscou'. En descendant de la gare, on voit le toit en coupole de l'église orthodoxe et une belle rue européenne... » (40)

Dans *Zakuro*, cette ville de la Manchourie fait l'objet d'admiration dans la carte postale qu'envoie Banzô Toda à son fils Tsuyoshi :

« Harbin me plaît beaucoup! C'est une véritable ville cosmopolite. Des Russes, des Japonais et autres étrangers vivent ensemble avec les Chinois. » Il [Banzô] souhaitait que je puisse un jour visiter cette ville qu'on appelait « Paris d'Orient » ou « Moscou d'Orient ». (23)

Similaire au topos du Chinatown qui repose sur une homogénéisation de la sinité en tant qu'altérité, la ville de Harbin esquissée ici présente un collage d'éléments ethniques, y compris la coexistence des constructions de divers styles, la cohabitation des gens de différentes nations ainsi que la juxtaposition des noms propres. Ce collage de diverses références ethniques semble promettre un lieu plein de convivialité propice pour le métissage, malgré le piège du discours « occidentaliste » qui fixe les éléments non-chinois dans l'altérité.

Nous retrouvons ce même collage ethnique dans la description de Kobe dans *Mitsuba*. Le narrateur Takashi, en compagnie de Yûko, la belle réceptionniste dont il est épris, découvre Kobe, ville natale de cette dernière :

On y trouve de vieux bâtiments étrangers. Yûko m'explique l'origine de chacun : l'ancienne résidence du consulat général des Pays-Bas, des États-Unis, de Chine, du Panama. Il y a aussi d'autres résidences de styles variés : anglais, français, italien, autrichien, allemand...

Yûko m'apprend aussi que dans un autre quartier il y a une synagogue et même une mosquée bâtie par des musulmans d'origine indienne et turque.

- J'oublie qu'on est au Japon, dis-je.
- Yûko murmure, le regard nostalgique :
- Dans mon enfance, j'étais habituée à voir des étrangers. Kobe est unique. Elle me manque beaucoup. (71)

Notons que la coexistence des styles architecturaux incarne de nouveau la promesse du métissage heureux. La remarque nostalgique de Yûko semble indiquer la possibilité de l'appartenance hybride, qui fait écho à « la citoyenneté hybride » (Simon cité par Dupuis 113) proposée par Sherry Simon.

Nous assistons également à un appel de l'Autre, un appel qui fonde les surnoms de Harbin, dans la mise en parallèle de Kobe et Montréal, une ville orientale et une ville occidentale, un ici et un ailleurs qui finissent par se jumeler dans les souvenirs de Yûko :

Elle [Yûko] avait gravi une pente qui menait au belvédère du Mont-Royal. « C'est Kobe! » s'était-elle écriée. Au loin, elle avait aperçu le fleuve Saint-Laurent semblable à la mer intérieure de Seto. Devant le mont s'étendait la ville de Montréal semblable à celle de Kobe. Elle avait aussi visité le quartier chinois. En s'y promenant, elle avait songé à celui de Kobe qu'elle avait fréquenté avec son cousin. Dans le voisinage de ce quartier, il y avait un endroit très européen, nommé le Vieux-Montréal. En descendant vers le fleuve, elle avait vu des bateaux arborant des drapeaux étrangers. De nouveau, elle avait eu l'illusion d'être chez elle. (MB 70)

Ce qui rapproche ces deux villes, c'est non seulement les traits géographiques (n'oublions pas l'existence du fameux Chinatown), mais aussi la mentalité des habitants : d'après Yuko, les femmes québécoises sont comme les femmes de Kobe, « vivantes et créatives » (MB 71). Ainsi, Kobe, tout en étant une ville japonaise et la ville d'origine de Yûko, évoque constamment un ailleurs de l'autre bout du monde, un ailleurs convivial qui lui ressemble, « a home away from home », avec une promesse de l'enracinement pour les exilés. Force est de constater que grâce à cet attrait du cosmopolitisme que détient la triade Kobe-Yukô-Montréal, Takashi, malgré sa profonde déception par la rupture des fiançailles qu'impose sa compagnie, accepte sa mutation à Montréal, ville de promesse pour les déracinés, y compris les dépaysés par le chagrin d'amour.

Somme toute, l'œuvre shimazakienne met en œuvre un va-et-vient transformateur entre le *lieu* et l'*espace* : d'une part, circonscrite et temporalisée, la ville de Nagasaki sort de l'inertie en tant que cadre d'opéra ou visée du bombardement atomique, au contraire, elle se réinvente

grâce à la narration de ses altérités et rejoint donc un mouvement qui tend vers l'Autre. D'autre part, avec le topos du Chinatown, est inévitable l'opération narrative qui essentialise l'ethnicité et fixe les lieux qui auraient été des espaces où ont lieu des rencontres, des conflits et le métissage. Cependant, le topos du Chinatown qui présente une illusion de l'appartenance aux migrants chinois et leur assure la survie, incarne aussi une image utopique de l'hybridité, avec son appel constant de l'Autre et de l'Ailleurs dans un environnement convivial. Qu'il s'agisse du lieu analogue à la non-appartenance comme Nagasaki, ou du lieu analogue à l'appartenance cosmopolite comme le topos du Chinatown, l'œuvre de Shimazaki présente des lieux du passage vers l'Autre, résistant à toute soumission au lien de terre.

## **7.2 Une éthique transpositionnelle**

Françoise Lionnet et Shu-mei Shih perçoivent le transnational comme un « espace d'échange et de participation où l'hybridation a lieu et où les cultures sont produites et effectuées sans médiation du centre » (2). Selon elles, à l'encontre du global « défini par rapport aux critères homogènes et dominants », le transnational désigne « les espaces et les pratiques que réalisent les sujets migrants, dominants ou marginaux » (5). Lionnet et Shih soulignent les pièges des deux formes majeures du transnationalisme : celui du dessus imposant une vision utopique de la mondialisation et celui du dessous suggérant une vision dystopique par rapport à l'abolition des paramètres du national. Elles proposent une sorte de « transnationalité mineure » pour mettre en relief les « interventions créatives que produisent les cultures minorisées au-dedans ou au-delà des frontières nationales » (7). L'œuvre shimazakienne, avec son recours aux ressources d'une culture minorisée et une conscience diasporique d'une Japonaise vivant en Occident, participent naturellement à ces « interventions créatives » qui mettent en jeu les relations « entre le national et le transnational » (8).

Si les intellectuels diasporiques font souvent face aux pièges en gérant leur positionnement dans l'interaction tripartite ayant à deux bouts leurs concitoyens du pays d'accueil et ceux du pays d'origine, leur double rôle de représentant (représentant de leur culture d'origine vis-à-vis d'un lectorat occidental et représentant de la culture occidentale vis-à-vis du peuple du pays d'origine) est à assumer avec vigilance. Shu-mei Shih brosse un spectre des choix pour

ceux qui résident en Occident en tant que minorité racialisée, un spectre ayant comme deux extrémités l'assimilation (mimétisme) et la résistance (désidentification) (75). La première débouche souvent sur la participation des sujets diasporiques au renforcement du discours (néo)colonialiste et sur une (co)exploitation de l'ethnicité en complicité avec le capitalisme, tandis que la dernière mène à un nativisme qui risque de devenir la contrepartie du racisme euro-centrique et d'essentialiser la différence ethnique. Si Ying Chen, avec l'effacement des références socioculturelles dans son cycle romanesque centré sur la femme fantôme, choisit d'éviter catégoriquement d'aborder la transnationalité, Shimazaki, dont l'œuvre a toujours pour cadre principal son pays natal, l'explore en dépeignant l'expérience d'immigration, les impacts sur les individus de la Seconde Guerre mondiale et des bombardements atomiques ainsi que la situation du Japon d'après-guerre par rapport à l'Occident et aux autres pays asiatiques. Quel rôle assume-t-elle dans son exploration de la transnationalité? Ceci est une question à laquelle nous essayerons de répondre dans cette section.

Par ailleurs, si la littérature, comme le note David Palumbo-Liu, continue d'assurer un rôle important dans la formation éthique à l'heure actuelle où « le village planétaire » est basé sur « les technologies d'information, de publicité et du spectacle » (43), il serait intéressant d'examiner la manière dont l'écrivaine « exploite » la sentimentalité afin de s'interroger sur les normes sociales au sujet de la transnationalité. En effet, la fiction, susceptible de soulever des « other-oriented emotions » (48), pousse le lectorat à développer « a sense of shared humanity » (51), à aspirer à la justice et aux réformes sociales. Le mode esthétique de la création littéraire entre donc en jeu pour établir une éthique visant à universaliser l'humain d'une manière « non-essentialiste et pragmatique » (52). Nous étudierons les tactiques discursives dont Shimazaki manipule l'affect pour communiquer son savoir-agir vis-à-vis de la transnationalité.

Afin d'éviter le dilemme entre l'assimilation et la résistance, Shih, ayant recours à la méthodologie proposée par Li Xiaojiang pour les études féministes, suggère une éthique « transpositionnelle » pour aborder la transnationalité. Cette éthique repose essentiellement sur le changement de perspective d'ordre subjectif, temporel, spatial, historique et idéologique (101). Par cette démarche visant à se mettre dans la position de l'Autre, à

contextualiser l'Autre et relativiser les idéologies et les paradigmes contradictoires liés à l'Autre, on parvient à une certaine « transévaluation » qui consiste à explorer les « mécanismes du codage des valeurs et de la production des connaissances en tant qu'actes politiques, matériels et affectifs » (102). Shih encourage vivement les intellectuels diasporiques à mettre en œuvre leurs « multiples positions » selon cette éthique afin de « déstabiliser la production et la circulation des valeurs issues d'une seule position locale » (102). La technique narrative à laquelle a recours Shimazaki dans ses deux séries de romans recèle en quelque sorte cette « transpositionnalité » : d'un récit à l'autre, Shimazaki fait revenir les mêmes personnages et laisse raconter par différents narrateurs leur version respective de l'histoire. Ainsi est réalisée une certaine *polyphonie*, terme qui, à l'origine, désigne « une combinaison [...] de plusieurs voix, de plusieurs instruments » (Delbart 50) dans le domaine musical et que Bakhtine emprunte pour renvoyer à la pluralité des voix énonciatives. Cette « théâtralisation de la parole » (Delbart 50) permet une fusion des protagonistes isolés au regard du lecteur et une relativisation de la Vérité. Chacun des narrateurs détient sa partie de vérité et garde son non-dit. En abordant la transnationalité, Shimazaki fait preuve d'une éthique similaire, comme l'attestent les descriptions et les discussions des cruautés de la Seconde Guerre mondiale.

Bien que l'œuvre shimazakienne se concentre plutôt sur les traumatismes personnels que sur les tragédies sociohistoriques, une grande partie de sa première pentalogie a pour arrière-plan la Seconde Guerre mondiale et surtout le bombardement atomique de Nagasaki; même la deuxième série, située dans un Japon après son rétablissement économique, traite aussi du legs traumatisant de la guerre, tel que le rapatriement des déportés japonais, les procédures judiciaires contre les criminels de guerre japonais et la problématique de l'énergie nucléaire. En traitant de tels sujets, Shimazaki révèle des non-dits de l'Histoire pour faire valoir le plus possible le contexte originel et incorpore une diversité de perspectives pour éviter l'hégémonie de l'idéologie issue d'une seule position, ce qui fait écho à l'éthique transpositionnelle proposée par Shih.

Dès l'ouverture de la première pentalogie, Shimazaki met en scène Yukiko, une *hibakusha* (survivant aux bombes atomiques) qui s'est tue sur la guerre et la bombe atomique pendant

des années <sup>16</sup>, discute avec son petit-fils, *Saisei* <sup>17</sup> eurasien vivant au Canada, sur la « nécessité » du bombardement atomique de Nagasaki et celle de la guerre. Par sa dénonciation des motivations autres que militaires du largage de la bombe, Yukiko réintègre l'acte de cette atrocité dans son contexte de l'expansion impérialiste en tant que « weapon of terror [...] with the greatest psychological effect [...] for the world » (*United States Strategic Bombing Survey* cité par Treat, 7). Pourtant, malgré son insistance sur les souffrances des Japonais à cause de l'expansionnisme américain, Yukiko qui, interrogée sur son manque de rancœur contre les Américains, se positionne du côté des victimes asiatiques de l'expansionnisme japonais pour solliciter une certaine « culpabilité hybride <sup>18</sup> » (Thornber 281) : en effet, elle rapporte les comportements « violents, cruels, burtaux, inhumains, sadiques, sauvages... » (TK 19) des militaires japonais vis-à-vis des colonisés asiatiques et évoque le massacre de Nankin, événement dont le déni et le remaniement au profit d'un discours nationaliste japonais continuent de soulever des controverses en Asie. En fait, Yukiko n'est pas la seule à mettre en cause la victimisation pure du Japon : dans *Hamaguri*, le jeune Yukio évoque la colonisation de la Manchourie et de la Corée par le Japon (47); dans *Tsubame*, Mariko-Yonhi note la vie misérable de sa mère, activiste de l'indépendance de la Corée qui s'exile au Japon pour fuir la répression et continuer le mouvement.

Cette « culpabilité hybride » ne vise pas seulement à refuser la victimisation pure du Japon, mais aussi à dépeindre le peuple japonais à la fois comme victimes de la propagande militariste et responsables des actions gouvernementales. Le commandant qui accuse Yukio de se révolter contre un supérieur pour déculpabiliser un Coréen (TK 57) fait partie de ceux

---

<sup>16</sup> Rien n'est plus parlant que le silence de la victime pour accentuer le trauma subi : Yukiko se tait sur le bombardement atomique, événement lié au parricide qu'elle a commis ; Mariko-Yonhi se tait sur le bombardement et le séisme, deux événements liés à ses secrets familiaux ; les survivants atteints de maladies dues aux radiations, note Yukiko, « dissimul[ent] l'existence de la maladie », « se tais[ent] et refus[ent] de parler de la bombe atomique » (TK 103). Yukio explique ce silence par l'atrocité du trauma qui dépasse le pouvoir des mots : « Pour les victimes, ce n'est pas facile de raconter ce qu'ils ont vu. L'atrocité de la bombe atomique dépasse notre imagination. Si possible, on voudrait bien tout oublier » (HR 31). En plus, l'impossibilité de se faire comprendre par les non-traumatisés renforce l'incommunicabilité du trauma. Par conséquent, Felman a raison de signaler que le récit du trauma est « l'écriture de l'impossibilité d'écrire l'histoire » (Felman cité par Thornber, 271).

<sup>17</sup> Terme japonais pour désigner la troisième génération des immigrants d'origine japonaise.

<sup>18</sup> Karen Thornber constate dans la littérature japonaise de la bombe atomique une tendance à évoquer des culpabilités multiples, une tendance à accuser le gouvernement japonais de s'être engagé dans la guerre et d'avoir refusé de déclarer la défaite avant les bombardements atomiques, à souligner la responsabilité du peuple japonais qui a échoué à contester les décisions gouvernementales (281).

qui justifient les discours militariste et colonialiste du Japon et représente les autorités qui répriment les opinions différentes<sup>19</sup>. Quant à Mme Shimamura et sa fille Tamako, en suivant l'idéologie promue par le gouvernement, elles considèrent comme une honte familiale l'échec au *gyokusai*<sup>20</sup> de son fils et arrivent à obtenir du cyanure de potassium afin de pouvoir s'empoisonner au cas de capture. Malgré leur innocence, ne sont-elles pas aussi à critiquer pour leur manque de lucidité, elles qui se laissent duper par « une telle idéologie stupide créée par le gouvernement pour gagner la guerre » (HG 58)? Elles représentent ceux qui, de manière passive, agissent en complicité avec le gouvernement militariste et sont à la fois victimes directes et responsables indirectes des cruautés de la guerre, y compris les bombardements atomiques.

En négociant cette « culpabilité hybride », Shimazaki examine la tragédie humaine de multiples perspectives, y compris celle des victimes directes de la bombe atomique, celle des dissidents et des obéissants de l'idéologie nationaliste et militariste, celle des gouvernements impliqués dans la guerre ainsi que celle des victimes internationales de la guerre. Cette mise en parallèle des points de vue contradictoires fait preuve de la disposition et de la volonté de se mettre à la fois dans sa propre position et dans celle des autres (Shih 101), le fondement de l'éthique « transpositionnelle ». En révélant les manipulations des faits par le système institutionnel ainsi que les aspects oubliés par l'Histoire, Shimazaki essaie de historiciser et contextualiser les événements, réajustant les perspectives spatio-temporelles par rapport au contexte historique originel. Si l'éthique « transpositionnelle » a pour but chez Shih la « transévaluation », Shimazaki suspend tout jugement éthique pour privilégier la compréhension des faits, comme l'illustre la manière dont Yukiko raconte à ses descendants ce qu'elle a vécu comme trauma personnel et public. En effet, lors de son dialogue avec son petit-fils au sujet de la guerre, Yukiko se contente de citer des faits historiques et évite tout

---

<sup>19</sup> Cette intolérance envers les opinions différentes est confirmée par les constatations de Yukio : « Les paroles offensantes pour l'armée sont interdites. Si on lui [au commandant] réplique, on est giflé » (HG 57). L'avertissement de Kenji par rapport aux paroles indiscretes de Yukio montre la rigidité de la surveillance, malgré l'existence de la révolte : « Yukio, fais attention à ce que tu dis à l'extérieur. Tous les gens qui s'opposent à l'armée seront dénoncés à la police » (HG 47-8).

<sup>20</sup> Suicide d'honneur pour ne pas se rendre aux ennemis. Dans la première pentalogie, il existe d'une part la pratique récurrente du *gyokusai* par les soldats japonais (TK 100, HR 67, 85) et les civiles comme Mme Shimamura et Tamako qui apprécient cet acte d'honneur promu par la propagande, d'autre part il y a ceux qui le considèrent comme produit du lavage du cerveau et le refusent catégoriquement, tels que Yukio et Yukiko.

jugement moral, car pour elle, « [i]l n'y a pas de justice. Il y a seulement la vérité » (TK 18). D'ailleurs, Namiko ne découvre jamais dans la lettre confessionnelle de sa mère « quoi que ce soit pour justifier son crime » (TK 118). Elle conclut finalement que par rapport aux tragédies passées, personnelles ou collectives, « [c]e qu'on peut faire, peut-être, c'est essayer de connaître les motivations des gestes » (TK 118). Ainsi, la transpositionnalité permet à l'H(h)istoire du trauma d'être comprise avec intégrité, jugement suspendu. Le lecteur, muni d'une optique diversifiée, est invité, grâce à l'effet identificatoire et affectif, à s'interroger sur sa propre conscience dans un cas similaire. Le lecteur, comme Namiko et le petit-fils (deux sujets migrants), devrait réfléchir sur sa responsabilité par rapport à cette H(h)istoire racontée. Quelle position prendra-t-il à propos de la guerre et de la violence? Et surtout, pourra-t-il se servir de cette éthique transpositionnelle pour comprendre l'Autre (qu'il s'agisse d'un autre ethnique, racial, culturel, ou tout simplement d'un autre traumatisé<sup>21</sup>) sans le juger ou le réduire au même? La responsabilité du lecteur étant sollicitée, l'écriture shimazakienne participe en quelque sorte à ce que John Dower décrit comme « une expansion des cercles concentriques des consciences contre la guerre » (Dower cité par Stahl, 196). Cette expansion des consciences antiviolence consiste à passer de l'expérience individuelle des traumatisés à la conscience communautaire en complicité avec la propagande nationale, à la conscience étatique pour enfin atteindre la conscience internationale et universelle, c'est-à-dire la conscience de tous les autres.

Cette éthique transpositionnelle se trouve aussi dans la problématique du rapatriement des déportés japonais de Russie après la guerre, problématique que Shimazaki aborde dans *Zakuro* en négociant une culpabilité hybride. Pour nous épargner une analyse redondante, nous nous contentons de résumer les diverses perspectives que l'auteure emploie en représentant cette section oubliée de l'histoire d'après-guerre : nous assistons à l'expérience intime des individus traumatisés à travers la description des souffrances de Tsuyoshi et de sa famille suite à la déportation et à la disparition de son père, le témoignage de ce dernier à

---

<sup>21</sup> LaCapra met en cause les deux formes d'identification auxquelles ont recours les observateurs vis-à-vis de l'Autre traumatisé/victimisé : « identification projective » et « incorporation ». La première consiste à « mettre les aspects non-reconnus du Soi sur le compte de l'Autre » et la seconde réside dans l'appropriation de l'identité de l'Autre par le Soi, les deux approches visant à « une fusion du Soi et de l'Autre sans médiation » (LaCapra cité par Stahl & Williams, 15). Pour négocier le rapport entre l'observateur et l'observé traumatisé/victimisé, LaCapra suggère un certain « empathetic unsettlement » (16) qui résiste à la fois à l'indifférence émotionnelle et à l'identification complète.

propos de la vie misérable des détenus japonais aux champs de travaux forcés en Sibérie ainsi que ce que rapporte le journaliste Kôji au sujet des vicissitudes que subissent des rapatriés au retour du Japon. Si le gouvernement russe est responsable de ne pas respecter l'accord de Potsdam, de ralentir le rapatriement des Japonais et de maltraiter les détenus jusqu'à utiliser leurs cadavres pour des recherches médicales, le gouvernement japonais est également à critiquer pour son attitude évasive à ce propos : renoncement au droit de demander auprès de la Russie une indemnisation pour les rapatriés, aucun dédommagement ni aide pour leur réinstallation, absence des mentions à leur sujet dans les manuels scolaires, ce qui pousse le narrateur à se demander si la promesse électorale du premier ministre de l'époque, la restitution d'Okinawa, est suffisante pour mettre fin à l'après-guerre sans « le rétablissement de l'honneur de tous les Japonais, comme [les rapatriés] » (45). La confession de Banzô Toda met en scène d'un côté H., un des officiers japonais aux camps des travaux forcés qui abusent de leur pouvoir sans la moindre compassion envers leurs compatriotes, et de l'autre côté une femme russe anonyme, qui lui apporte régulièrement de quoi manger et avec qui l'affinité se développe par la chanson faite d'une langue partagée. La culpabilité est ainsi attribuée non seulement aux autorités gouvernementales et aux discours officiels, mais aussi aux victimes qui sont corrompues par l'idéologie oppressante et qui agissent en complicité avec elle. L'entente harmonieuse à travers la musique de deux êtres malgré les différences raciale, nationale et idéologique fait revenir l'utopie cosmopolite incarnée par le topos du Chinatown que nous avons analysé plus haut, une utopie d'avant Babel où la communication a lieu sans intermédiaire linguistique.

### **7.3 Un langage entre déterritorialisation et reterritorialisation**

L'écriture shimazakienne se caractérise par un style minimaliste qui est souvent lié, par des critiques, à son origine japonaise : qu'il s'agisse d'« un sens [...] nippon [...] de l'économie » (Charest D14), ou d'un « style dépouillé, essentiellement japonais » (Jarry F7), ou d'un « style incisif, dénudé, zen en un mot » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1), la tentation d'une lecture ethnographique est évidente. Cependant, au-delà d'un écho de l'esprit « japonais », cette sobriété correspond à la maîtrise de la langue française par l'auteure et à l'influence littéraire que l'auteure reçoit au sein de la francophonie. En effet,

Aki Shimazaki ne découvre la langue française qu'à son arrivée à Montréal en 1991 après avoir vécu pendant 10 ans au Canada anglophone. Selon elle, son écriture commence en même temps que son apprentissage de cette langue difficile et elle « [a] constamment la tête dans le dictionnaire » en écrivant (Tremblay, « Une auteure d'origine japonaise » D7). C'est au cours de son apprentissage du français qu'elle découvre l'œuvre d'Agota Kristof, écrivaine d'origine hongroise qui s'exile en Suisse et écrit dans sa langue d'adoption, le français. Shimazaki décrit l'encouragement qu'elle ressent en lisant *Le grand cahier* : « Je l'ai lu et je me suis dit : c'est facile, on met un sujet, un verbe et un complément » (Lachance, « Renaître au Québec » 66). Ainsi est paru son premier roman *Tsubaki*, marqué par une sobriété brutale et violente qui le rapproche aux récits de Kristof, ainsi que ses deux séries romanesques qui témoignent d'« un progrès [de l'auteure] dans l'apprentissage de la langue [d'adoption] » qu'Erdmann constate dans l'œuvre de Kristof (90).

Nous avons constaté la transition littéraire de Ying Chen, qui, pour éviter toute interprétation autobiographique et ethnographique, met en œuvre un langage de non-référentialité, où « la sinité va au-delà du premier niveau, explicite, des mots en chinois, intégrés dans le texte » (Mouneimné, *Vers l'imaginaire migrant* 163). Mais il en est tout autrement pour Aki Shimazaki qui souhaite prendre le nom de sa mère pour nom de plume afin de « transposer la culture traditionnellement japonaise dans ses écrits et pour s'identifier à son origine japonaise à travers sa plume » (Muramaki cité par Yamada 172). Partant, il va de soi que le langage de Shimazaki s'imprègne constamment de la japonité aussi bien au niveau explicite qu'au niveau implicite.

Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Jacques Derrida nous fait constater une sorte de « désappropriation » innée de la langue. Selon lui, toute langue est un système des lois à respecter et une « modalité identificatrice » (53) qui s'impose dans le processus de l'identification où le *je* est formé par la narration et par la pratique de la langue. Par conséquent, personne ne peut prétendre posséder « sa » langue et même la langue maternelle n'est jamais « naturelle, ni propre ni habitable » (112). Cette « aliénation originaire qui institue toute langue en langue de l'autre » (121) est d'autant plus vraie pour les écrivains qui s'expriment en langue d'adoption. Lise Gauvin définit cette tendance à « penser la langue »

chez ceux qui ressentent un certain inconfort et *unheimlich* envers leur langue d'expression « la *surconscience linguistique* » (24) : selon elle, les écrivains multilingues comme Shimazaki et Kristof, dépourvues d'une langue où elles se sentiraient chez elles, sont « partagé[es] entre les deux pôles opposés que sont l'intégration pure et simple aux codes de la langue française et la valorisation excessive de l'exotisme » (25). Elles construisent une langue à travers la transcription en français d'un espace linguistico-culturel autre que français, processus d'une « reterritorialisation » dans la sphère d'accueil suite à la « déterritorialisation » liée à l'immigration (Porra 137). Si l'écriture de non-référentialité de Ying Chen traduit une certaine « non-territorialisation », le langage de Shimazaki semble vaciller entre la déterritorialisation et la reterritorialisation. Nous nous penchons sur le modèle que propose Véronique Porra sur les techniques de reterritorialisation pour examiner les moyens qu'utilise Shimazaki pour transformer sa langue d'adoption et pour créer son langage unique.

Le changement de langue constitue, selon Porra, la première et l'essentielle technique de reterritorialisation dans l'espace littéraire d'accueil. Ce changement s'accompagne de « la modification de la relation entre la langue pratiquée et la réalité vécue » et du « changement de public » (137). Dans le cas de Shimazaki, le passage de langue, malgré la difficulté qui y est liée, témoigne de son allégeance à son pays d'adoption. En effet, elle explique son acharnement d'apprendre le français par son respect pour la ville où elle s'installe : « Puisque j'allais vivre ici, c'était une question de respect » (Lachance, « Renaître au Québec » 66). Dans l'univers fictif de Shimazaki, la maîtrise de langues étrangères constitue souvent un trait de l'esprit vif, ouvert et « cosmopolite » : Dans la première pentalogie, M. Horibe, ayant étudié les langues en Occident, malgré son égoïsme affreux dans la vie privée, charme son entourage par ses riches connaissances et dénonce les vices du militarisme japonais avec une lucidité rationaliste. Dans *Mitsuba*, le narrateur s'éprend de la belle réceptionniste Yûko qui, avec « sa curiosité, son caractère plein d'initiatives, et ses aptitudes en langues étrangères » (17) lui semble une femme idéale pour un homme de commerce.

Quant à la langue française, Shimazaki montre une forte appréciation pour cette langue qui lui « a apporté la clarté et la précision, ce qui est à l'opposé de la mentalité japonaise » (Laurin F3). Une anecdote dans *Zakuro* semble faire un clin d'œil à ce propos :

Il s'agit de l'ambiguïté de certaines expressions japonaises. Lorsque Nixon a demandé à Satô d'accepter la réduction de nos exportations de produits textiles, celui-ci a répondu : zensho shimasu. Satô a utilisé cette expression pour éviter « non ». Pourtant, cela a été traduit en anglais par *I'll do my best*. Bien sûr, Nixon a cru à une réponse positive : pour les Américains, il n'y a que « oui ou non ». (45)

Tout comme dans le cas de Ying Chen, la simplicité linguistique de Shimazaki va de pair avec une certaine « orthodoxie linguistique proche du conservatisme » que Porra constate chez d'autres auteurs contemporains d'expression française issus de régions non francophones (132). Cette allégeance au français standard et pur provient sans doute de cette *surconscience linguistique* partagée par tous ceux qui ressentent profondément « la non-maîtrise d'un langage approprié » (Derrida 44), une situation qui accélère toute une « rage appropriatrice » (Derrida 46) de cette langue en état pur. En fait, Derrida, parlant de son parcours identitaire en tant que juif francophone d'Algérie, mentionne son « inavouable mais intraitable intolérance » linguistique qui le pousse à « ne support[er] ou n'admir[er] [...] que le français pur » (78). Cependant, cette allégeance à la pureté linguistique qui transforme Derrida en « héros-martyre-pionnier-législateur-hors-la-loi » (79) de la langue et qui permet une reterritorialisation dans l'espace littéraire d'accueil, s'accompagne chez Shimazaki d'une déterritorialisation avec une étrangeté au sein de son langage introduite par l'insertion des expressions proverbiales et des mots japonais.

Force est de constater que cette même technique de déterritorialisation linguistique se retrouve également dans l'œuvre de Ying Chen, plus explicitement dans ses premiers trois romans que sa série de fantôme : dès l'ouverture de *La mémoire de l'eau*, à travers les leçons d'orthographe que prend Lie-Fei, Chen fait découvrir des idéogrammes d'inspiration patriarcale à un lectorat francophone, fasciné par le mystère de l'écriture chinoise. Des proverbes et des dictons chinois sont cités et traduits en entier dans *Les lettres chinoises* et *L'ingratitude* pour être reformulés ou transformés et devenir à peine reconnaissables à partir d'*Immuable*. Par contre, chacun des romans shimazakiens, à commencer par le titre (un symbole-clé du récit), est parsemé de mots japonais désignant un objet, une personne, un

événement ou une idée dotée d'une certaine spécialité japonaise, des mots dont la traduction française se trouve dans le glossaire à la fin du texte. Ces références japonaises telles que la soupe de *miso*, la fête du *Bon*, l'*ijime*, l'*innen* pour ne citer que quelques unes que nous avons étudiées plus haut, comme le constate Tina Mouneimné, sont séduisantes dans la mesure où elles familiarisent un lectorat francophone avec des paysages, des mœurs et des coutumes qui lui restent peu connus (« L'imaginaire 'asiatique' » 142). L'étrangeté de toute cette réalité est soulignée par la présence des mots étrangers qui, bien que romanisés par la translittération, font entendre une suite de syllabes sans produire de sens aux oreilles d'une audience non-japonophone. Si Ying Chen, avec l'explication des règles d'orthographe parmi lesquels « *une femme qui faisait quelque chose était dangereuse* » (ME 11), fait valoir l'aspect pictural des caractères chinois, Shimazaki, avec la transcription phonétique des caractères japonais, séduit le lecteur par une étrangeté sonore. Toutefois, Shimazaki ne néglige point l'aspect pictural de l'écriture japonaise pour mettre en jeu tout un mécanisme de « l'alchimie linguistique ». Cette alchimie du pictural et du sonore linguistiques se reflète dans les jeux de mots autour du motif clé du récit *Tonbo*. En nommant son école privée, Nobu hésite entre deux mots qui s'interposent et qui renvoient tous les deux à la libellule : *tonbo* et *akitsu*. *Tonbo*, qui est finalement choisi pour sa tonalité familière et sa prononciation facile (17), évoque les souvenirs du père décédé à travers la chanson folklorique appréciée par ce dernier *Akatonbo*, soit libellule rouge. Pour l'enseigne, au lieu de choisir les *kanji*, Nobo transcrit *tonbo* en *katakana*<sup>22</sup> pour la similitude picturale de ce type d'écriture à « la silhouette des libellules » (18), comme se présente l'écriture suivante, absente dans le texte :

トンボ

*Akitsu*, nom de famille d'une ancienne élève préférée du père décédé, s'écrit en « deux *kanji* signifiant 'automne' et 'port' » (78), tout comme *akizu*, « l'ancien mot pour *tonbo* qui veut aussi dire Yamato, Japon » (78). Shimazaki y introduit même la transcription phonétique de la citation complète de l'empereur Jinmu, citation qui rapproche l'image de la libellule du pays du Japon et qui réunit par la sonorité *akitsu* et *akizu* :

L'empereur Jinmu dit en contemplant son pays Yamato du sommet d'une montagne :  
 « Akizu no toname no gotoku ni aru kana. » C'est-à-dire : « La forme du pays

<sup>22</sup> Il y a trois styles d'écriture japonaise : les logogrammes (les *kanji*), les syllabaires (les *hiragana* et les *katakana*) et l'alphabet latin.

ressemble à un accouplement de libellules. » Akizu ou Akizu-shima, l'ancien mot pour *tonbo* qui veut aussi dire Yamato, Japon. On l'appelle également Akitsu depuis l'époque de Heian. (77-8)

Par cette « alchimie linguistique », se réunit autour du mot *Tonbo* une variété de références culturelles qui y sont liées par des correspondances sonore, lexicale ou imaginaire, des références touchant le récit fictif comme le récit historique. En créant de l'exotisme textuel, Shimazaki arrive à dépayser sa langue d'adoption pour créer une « *no man's langue* » (Gauvin 30) en s'inspirant des imaginaires des deux langues (la musicalité et la picturalité du japonais ainsi que la clarté et la précision du français, qu'il s'agisse d'un mythe ou non).

La deuxième technique de reterritorialisation, selon Porra, réside dans « l'intégration thématique ou la citation, comme prise de repère, de ce que Pierre Nora a appelé des 'lieux de mémoires' ou de mythes ou discours d'identification de l'identité nationale » (137). Et la reprise de la croyance et des mythes en constitue un paradigme majeur. Plusieurs motifs clés dont l'équivalent japonais intitule les romans de Shimazaki relèvent des lieux de mémoires non seulement du Japon, mais aussi du monde francophone et occidental en général. Dans son article « Le dit d'Aki Shimazaki : échos intertextuels », Joëlle Cauville signale l'enchâssement du mythe et du folklore japonais et occidental à l'intérieur de la première pentalogie shimazakienne : le jeu des palourdes japonaises dans *Hamaguri*, la chanson de la luciole dans *Hotaru*, le conte d'Andersen, *La petite Poucette* dans *Tsubame* ainsi que la légende médiévale du myosotis dans *Wasurenagusa*. En suivant la logique de l'analyse de Cauville, il faut y ajouter l'histoire biblique de la ville de Sodome dans *Mitsuba*, le mythe de Perséphone dans *Zakuro*, la chanson *Akatonbo* dans *Tonbo*, le poème sur la fleur de Yamabuki par le prince Kaneakira ainsi que la chanson *Gondora no uta* dans *Yamabuki*. L'intertextualité autour de ces motifs clés implique souvent un métissage d'imaginaires. Prenons d'abord comme exemple le motif de la luciole dans *Hotaru* : d'une part, les lumières des lucioles, comme l'apprend Tsubaki, narratrice au premier niveau, auprès de son grand-père Kenji, sont un échange de messages amoureux entre les insectes et symbolisent donc l'attrait de l'amour. En effet, le spectacle des lucioles, dans la littérature classique japonaise, est souvent lié à l'éros, comme l'atteste un *waka* composée par la poétesse Izumi Shikibu :

Là-bas voltigent les lucioles,

Étincelles de feu se consumant  
Qui ont jailli  
De mon cœur brûlant d'amour. (Shikibu cité par Walter, 80)

D'autre part, la tradition japonaise tisse également des liens entre les lucioles et les âmes des morts ainsi que la fête du *Bon*<sup>23</sup> qui a lieu comme l'apparition des lucioles dans la même période de l'année (Stahl 194). Dans le contexte des deux bombardements atomiques qui ont lieu également en août, les lucioles deviennent un motif du « rappel saisonnier des pertes individuelles et collectives » (Stahl 194), comme dans le film d'animation *Hotaru no haka* (*Le tombeau des lucioles*), adapté de la nouvelle du même titre ou dans la nouvelle d'Ota Yoko, *Hotaru* (*Lucioles*). Cette évocation plutôt morbide se rapproche de la tradition française qui perçoit les lumières de ces insectes comme « les âmes des enfants morts sans avoir reçu le baptême » (29), comme le signale Kenji à Tsubaki. Entre le sinistre et le romantique, l'image des lucioles renvoie tantôt au piège d'adultère dans la société patriarcale japonaise à travers la chanson « Ho... ho... hotaru koï » se référant à la pratique ludique du rattrapage des lucioles (Cauville, « Le dit d'Aki Shimazaki » 76-7), tantôt à la complicité mystérieuse sans parole<sup>24</sup> qui lie Mariko à l'acte parricide de Yukiko, tantôt à l'amour d'unisson qui dépasse la mort aux yeux de Tsubaki qui souhaite que l'amour de son grand-père décédé empêche l'errance de l'âme de sa grand-mère pour les unir dans l'autre monde (HR 136).

Un autre exemple du métissage des imaginaires japonais et occidental se trouve autour du motif de la grenade dans *Zakuro*. Ayant comme symbole « la sottise », ce fruit évoque le mythe grec du rapt de Perséphone qui, ayant mangé de ce fruit des enfers, doit y demeurer pour la moitié de l'année. Ce mythe raconté par la femme du narrateur mène ce dernier à réfléchir sur la sottise de la violence abusive de H. contre ses compatriotes ainsi que du meurtre accidentel commis par Ken et son père. Parallèlement, l'explication par le même personnage de la polysémie française du mot « grenade », avec sa désignation des armes

---

<sup>23</sup> La fête du *Bon*, que Shimazaki mentionne dans plusieurs de ses récits, est une fête bouddhiste honorant les morts. La date de cette fête, à l'origine fixée pour le 15 du 7<sup>e</sup> mois du calendrier lunaire, varie entre mi-juillet et mi-août selon les régions.

<sup>24</sup> Par ailleurs, Hidéo Kamata n'indique pas dans *Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez...* que « [c]ommuniquer sans parole, voilà la communication idéale pour le Japonais » (62)?

explosives (ZR 148), fait allusion à la violence et au vice de la guerre. En plus, le narrateur développe ce lien entre le motif du fruit et la cruauté humaine en signalant :

Je suis distrait un instant par la couleur du *zakuro*. Le rouge évoque le drapeau de l'Union soviétique : la couleur du sang. Mon père a écrit qu'il s'était rappelé ce fruit en regardant la tête coupée d'un cadavre en deux. Je suis certain qu'il ne voudrait plus voir ces fruits ni en manger. Néanmoins, il a nommé son restaurant *Zakuro*. Je ne lui ai pas demandé pourquoi, mais je crois qu'il tente de ne pas oublier ses compatriotes qui sont morts si misérablement. (130-1)

La grenade, par sa couleur, sa forme et sa texture, rappelle ici le communisme, le champ des travaux forcés d'après-guerre ainsi que la brutalité qui y est liée. Pourtant, mis dans un autre contexte, ce même objet, malgré ces connotations sinistres, pourrait être doté d'une beauté sereine et élégante, comme dans la scène où la mère du narrateur attend l'arrivée de Banzô Toda, son époux porté disparu pendant 25 ans :

Ma mère est assise dans le fauteuil. Elle tient toujours le *zakuro* dans ses mains. Je regarde le contraste des couleurs : le blanc de sa jupe et le rouge du fruit. Le rond rouge sur le fond blanc évoque le drapeau du Japon. Je me demande qui a créé ce motif simple et beau. (141)

La grenade et l'habit formant l'emblème national japonais, la mère de Tsuyoshi porte en elle, figurativement, le drapeau national du Japon. Outre que la glorification du dévouement de Mme Toda, cette figuration va de pair avec l'interposition et l'interpénétration de la beauté de la japonité et l'élégance d'une femme vertueuse, comme dans l'expression japonaise « *yamato nadeshiko* » qui, en combinant le nom du Japon (*yamato*) et celui de l'œillet japonais (*nadeshiko*), renvoie à l'image idéale de la femme japonaise dotée à la fois d'« une sollicitude délicate, tendre et souple » et d'un « esprit fort » (Kamata 63) .

Le côtoiement des croyances religieuses orientales et occidentales (le shintoïsme, le bouddhisme et le christianisme) contribue également au métissage d'imaginaires et ancre l'œuvre shimazakienne dans un cosmopolitisme utopique. Le syncrétisme du shintoïsme et du bouddhisme, auquel s'identifient traditionnellement la plupart des Japonais (Kamata 18), marque naturellement l'univers fictif de Shimazaki : la fête du *Bon* et les croyances qui y sont liées (les lucioles étant les âmes des morts et les libellules étant leur support), la vénération des ancêtres au temple, le choix des noms posthumes, le pouvoir de l'*innen*. La croyance chrétienne, religion minoritaire au Japon comme nous l'avons mentionné, constitue

également un leitmotiv dans l'œuvre shimazakienne : elle incarne la figure protectrice pour Mariko et Yukio dans *Hamaguri* et *Tsubame* ainsi que celle de l'altérité à travers la réflexion de Kenji sur la cohabitation des religions au Japon dans *Wasurenagusa* et la conversion de Nobu dans *Tonbo*. Et dans *Mitsuba*, dont le titre renvoie au trèfle, symbole de l'évangélisation de l'Irlande, le narrateur, frustré par la rupture des fiançailles sous la pression de sa compagnie et par l'injustice similaire qu'avait connue son père, cite le récit biblique de la ville de Sodome qu'il apprend par son ami chrétien :

En sortant de mon appartement, Nobu évoque une histoire dans l'Ancien Testament dont il a discuté tout à l'heure avec des membres de son cercle biblique. « Ayant attiré la colère de Dieu, la ville de Sodome est sur le point d'être détruite. Abraham demande à Dieu s'il se débarrasserait de tous les coupables même s'il y avait des innocents. Dieu lui répond : 'Je ne détruirai rien s'il en reste dix.' » (117)

Cette histoire de la non-tolérance divine sert plus loin à contraster la tolérance du narrateur envers l'injustice imposée par sa compagnie : ému par l'honnêteté et le dévouement de M. Toda, son supérieur qu'il considère comme un père, il se dit : « Si je ne me venge pas de la compagnie Goshima, ce sera en raison de la présence de quelqu'un comme monsieur Toda » (137)<sup>25</sup>.

Une troisième technique de reterritorialisation est « la prise de repères systématique par rapport aux auteurs canonisés ou reconnus » selon Porra (138). Chez Shimazaki, cette technique, dont l'emploi reste peu commun, sert plutôt à déterritorialiser son œuvre, à travers les allusions à la littérature russe dans *Tonbo*, ou par l'enchâssement dans *Tonbo* et *Tsukushi* des anecdotes d'Osamu Dazai et de Yukio Mishima, deux figures emblématiques de la littérature japonaise. Dans *Tonbo*, Jirô, l'ancien élève du père du narrateur, raconte ce qui le pousse à s'intéresser aux ouvrages de Soljenitsyne et de Dostoïevski et à étudier la littérature russe : hanté par la relation agresseur-victime entre lui et Kazu dans leur adolescence, relation qui aboutit à des morts tragiques, Jirô est curieux d'examiner cette « relation entre le tourmenteur et sa victime » que la littérature russe explore comme « thème récurrent » (119). Cette lecture des ouvrages littéraires russes, en liant le cas individuel de Jirô au thème majeur

---

<sup>25</sup> Le parallélisme entre les récits shimazakiens et les récits bibliques pourrait se réaliser au niveau implicite comme ce qu'Irène Oore le constate : selon elle, l'histoire entre Monsieur Horibe et les Takahashi « rappelle curieusement de par sa structure narrative celle de l'histoire biblique de David et de Bethsabée » et l'histoire de Yukio et Yukiko « celle d'Amnon et Tamar dans le deuxième livre de Samuel » (« L'érotisme dans le cycle *Le Poids des Secrets* » 57).

de la souffrance humaine, met en jeu ce que Winfried Fluck appelle « fiction's potential for defamiliarization, boundary crossing, and cultural transgression » (Palumbo-Liu 49) et offre donc une belle illustration du rôle joué par la littérature (sans frontière nationale) dans la création d'une certaine « transnationalité », d'un sens cosmopolite ou « sense of shared humanity » (Palumbo-Liu 51).

L'anecdote d'Osamu Dazai, quant à elle, s'insère dans le récit de *Tonbo* en tant que référence culturelle au double suicide qui a frappé le père de Jirô et son amante<sup>26</sup>. Ce qui est intéressant, c'est que le nom du fameux écrivain n'est jamais explicité dans la mise en parallèle des actes de double suicide, d'abord par le narrateur qui écoute l'histoire de Jirô :

Je me rappelle un célèbre écrivain japonais qui lui aussi s'est suicidé avec son amante, alors qu'il était marié. Il avait déjà tenté de le faire à quatre reprises : deux fois avec une femme et deux fois seul. À sa première tentative, seulement la femme est morte. C'est un grand écrivain que les gens lisent toujours, comme un classique. Ma femme le déteste sans jamais l'avoir lu : « Quel lâche! Même pas capable de se suicider seul. » (90-1)

Plus loin, Kazu, en se moquant du suicide du père de Jirô, fait la même comparaison en évoquant Dazai par son ouvrage semi-autobiographique : « C'est comme le fameux écrivain qui a écrit *Le disqualifié*. » (109) Dazai se présente non pas comme figure littéraire mais plutôt comme personnage de repère par rapport à l'acte suicidaire qui, soutenu par une esthétisation traditionnelle de *shinjû* (double-suicide) et de *harakiri* (suicide rituel par éviscération), est une préoccupation majeure de la société japonaise contemporaine ayant un des taux de suicide les plus élevés du monde<sup>27</sup>.

De même, si la narratrice de *Tsukushi* Yûko évoque à maintes reprises Yukio Mishima dans son récit, c'est moins pour introduire l'apport littéraire de cet écrivain d'après-guerre fusionnant l'occidental et l'oriental, le traditionnel et le moderne que pour mettre en œuvre un mécanisme de correspondance entre le récit individuel et le récit historique. La

---

<sup>26</sup> Dans un entretien, Aki Shimazaki avoue que « les biographies d'écrivains dont la vie était hors de l'ordinaire, comme celle d'Osamu Dazai » faisaient partie de sa lecture entre ses 13 et 18 ans (Amyot, « Aki Shimazaki » 45). Par ailleurs, la figure de Dazai, toujours liée au suicide mais avec d'autres connotations culturelles, se retrouve dans le roman *Kimchi* d'Ook Chung. Nous en discuterons plus loin.

<sup>27</sup> Ook Chung, dans sa nouvelle « Le catcher du métro », met en scène le même problème social. Est-ce dû à un Japon stéréotypé en tant que pays de suicide?

juxtaposition des deux récits s'amorce dès le niveau le plus superficiel : un lustre du style occidental en forme d'étoile chez Yûko ressemble, selon la constatation d'une amie Yoshiko Matsuo, à celui de Mishima dont la maison « ignore totalement l'existence des objets japonais » (38). L'obsession de Mishima par rapport à l'Occident, aux yeux de Yûko qui, par contre, maintient une relation équilibrée avec les cultures occidentale et japonaise, est plutôt « bizarre » (39). Plus loin, bien des points communs relient le mariage de Yûko à celui de Mishima jusqu'à ce que Yûko ressente une affinité envers la femme de l'écrivain, d'abord du point de vue de l'apparence :

J'ai vu une photo du mariage de Mishima dans un journal. Sa femme [...] me semblait très nerveuse. Une jeune fille ordinaire avec un écrivain célèbre. Je songe à notre cérémonie de mariage. Moi aussi, j'étais nerveuse devant tous ces inconnus, surtout les journalistes et les cadres des banques. (39)

J'ai lu quelque part qu'après seulement deux rencontres, leurs familles ont échangé un *yuinô*. Je me demande pourquoi Mishima était si pressé de se marier. Dans mon esprit, le visage tendu de cette femme se superpose au mien lors de notre somptueuse cérémonie de mariage. (45)

Dans ma tête surgit l'image de Mishima, qui était beaucoup plus âgé que sa fiancée, comme mon mari et moi. (49)

Et plus tard quand elle creuse dans l'aspect caché : Yoshiko lui ayant confié la bisexualité secrète de son mari, confession accompagnée d'un roman de Mishima centré sur la jalousie *Une soif d'amour*, Yûko découvre l'homosexualité de son mari et la liaison de ce dernier avec un ami commun. Navrée de cette découverte, il lui passe dans l'esprit « le visage de la femme de Mishima » (105), laquelle devrait souffrir de vive jalousie à cause des activités homosexuelles du mari mais qui choisit quand même de minimiser l'impact de cet aspect de leur vie conjugale afin de sauvegarder l'apparence après le décès de Mishima. La mise en récit de Dazai et de Mishima, deux écrivains illustres du Japon d'après-guerre liés par l'obsession de la mort et la tradition suicidaire du cercle littéraire japonais, comme le montre *Kimchi* d'Ook Chung, vise chez Shimazaki à révéler l'aspect caché et oublié du récit historique : il s'agit de la lâcheté face à la mort et de la vie sacrifiée de l'amante dans le cas de Dazai, de la confusion culturelle, de la souffrance dissimulée et discrète de la femme dans le cas de Mishima. Cette interpénétration du privé et du public, du personnel et de l'historique, étant analysée dans la section consacrée à la juxtaposition par Shimazaki de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, répond également à une certaine esthétique

du double à laquelle Shimazaki a constamment recours. Nous avons déjà étudié la mise en jeu de la ressemblance physique comme expression de la mémoire vive refoulée; ici, la mise en correspondance, en mobilisant des doubles, crée un effet de miroir que Tina Mouneimné constate à partir des « signes de gémellité », un effet symétrique d'origine sans doute de l'« idée asiatique que 'tout est complémentaire' » (« L'imaginaire 'asiatique' » 142).

Par conséquent, la référence aux auteurs canonisés se fait chez Shimazaki plutôt pour créer un effet de miroir, pour tisser des liens entre le récit personnel et le discours officiel historique, pour explorer le rapport entre le contemplateur et le contemplé, le Soi et l'Autre, rapport qui se rapproche de celui entre le lecteur et l'écrit et qui ne relève plus que de la nationalité ou de la culture.

Selon Porra, une quatrième technique que les auteurs emploient pour s'intégrer à la communauté identitaire consiste en « l'intégration discursive d'éléments non discursifs à caractères sociaux » (138). L'œuvre shimazakienne, ayant principalement comme toile de fond la société japonaise, s'implique profondément dans le contexte spatio-temporel et idéologique du pays d'origine de l'auteure, avec très peu d'éléments non discursifs liés à la société d'accueil. Si nous parcourons les chronologies des deux séries romanesques dans les annexes, nous constatons que les événements historiques mentionnés s'inscrivent pour la plupart dans la mémoire collective nationale japonaise. Et comme nous l'avons présenté dans le survol cas par cas des romans shimazakiens, tout ancrage idéologique que l'auteur réalise à travers le positionnement du narrateur a lieu autour des problématiques sociales japonaises telles que le conformisme, le souci de l'apparence, le système de *Ie*, le groupisme, l'*ijime*, le suicide d'honneur, etc. Le regard plutôt critique que les narrateurs jettent sur ces malaises sociaux se réalise grâce à la distance, à la fois physique et idéologique, de l'auteur par rapport à son pays d'origine. Cependant, le pays d'accueil reste le plus souvent absent chez Shimazaki : le seul récit qui représente la société québécoise et plus précisément montréalaise, *Mitsuba*, n'incorpore que des descriptions topographiques des lieux communs comme nous l'avons étudié plus haut, ainsi que des commentaires assez vagues sur la créativité des femmes montréalaises. Le fameux référendum de 1995, événement marquant de l'identitaire québécois, est évidemment introduit dans le récit (146), mais seulement

comme facteur d'instabilité économique, sans aucune prise de position idéologique. Du point de vue de la mise en récit des éléments non discursifs à caractère social, l'œuvre shimazakienne vacille entre les espaces d'origine et d'accueil, sans reterritorialisation définitive.

Porra met à la fin des techniques majeures de reterritorialisation celle la plus complexe : « les dialogismes intertextuels » entre l'œuvre et « un texte issu du patrimoine littéraire français » (142). Sans nous aventurer dans une polémique sans issue autour du concept d'intertextualité qui, à force d'être utilisé, devient de plus en plus flou, nous nous contentons d'une définition au sens large, proposée par le Grand Robert : « caractère fondamental de tout texte, par lequel il renvoie à d'autres textes. » La saisie de ce caractère, comme Joëlle Cauville le signale, est toujours « aléatoire » et « dépend de la compétence culturelle du lecteur dont la connaissance ou méconnaissance de l'intertexte changera la lecture du texte initial » (Cauville, « Le dit d'Aki Shimazaki » 69). L'œuvre shimazakienne, comme nous l'avons signalé, se produit dans une certaine mesure de la lecture par l'auteure d'Agota Kristof, toutes les deux s'exprimant dans une langue étrangère et souffrant de « la 'Sprachgewalt' » (Erdmann 104), la violence de la langue. À part cette intertextualité sous forme d'influence stylistique et donc de manière plutôt « consciente », Joëlle Cauville a montré les dialogismes « inconscients » entre l'écriture shimazakienne et *Trois Contes* de Flaubert ainsi que *Phèdre* de Racine à la lumière du fonctionnement métonymique et métaphorique du thème principal (la mort chez Flaubert et le secret chez Shimazaki), la mise en abyme narrative et la mise en jeu du tragique (Voir Cauville « Le dit d'Aki Shimazaki »). Ces « entrelacs textuels » (Porra 142) contribuent à une reterritorialisation de l'œuvre shimazakienne dans le champ littéraire de la francophonie. Mais en même temps, n'oublions pas que cette intertextualité existe également entre l'écriture shimazakienne et le patrimoine littéraire de son pays d'origine : la simplicité et la légèreté syntaxique, l'esthétique de la beauté triste, la quête constante d'un nouveau point de vue, la tendresse envers les mille créatures du monde, le souci du moindre détail, et surtout, le rôle primordial du mot-saison (*kigo*<sup>28</sup>) structurant le fugitif et le durable,

---

<sup>28</sup> Selon Corinne Atlan et Zéno Bianu, le *kigo*, en tant que mot clé lié à une saison particulière, sert de toile de fond au haïku par ses riches évocations imaginaires. Il marque « le *durable* de l'univers » en contrepoint à « l'émotion *fugitive* du haïku » et souligne ainsi l'instant unique d'une circonstance où un lien prédestiné unit les êtres et les choses (17).

tous ces traits que Corinne Atlan et Zéno Bianu (7-21) relèvent de la forme poétique japonaise du *haïku*, caractérisent également l'écriture shimazakienne. Les motifs clés avec lesquels Shimazaki intitule ses récits et dont la plupart sont des *kigo*, réunissent les connotations que la tradition poétique japonaise leur accorde ainsi que celles d'origine occidentale, comme nous l'avons montré plus haut à travers l'exemple des lucioles.

Bref, l'écriture shimazakienne introduit dans la langue française de l'étrangeté et de l'exotisme à travers la juxtaposition des champs lexicaux, imaginaires, littéraires et sociaux liés aux langues française et japonaise. Entre la déterritorialisation et la reterritorialisation, ce remaniement transformateur langagier s'inscrit dans le processus que Derrida nomme *écriture* visant à émettre une promesse de « l'unicité d'une langue à venir » (126).

Pour conclure, contrairement à Ying Chen, Aki Shimazaki entreprend une voie plutôt « polarisée » en abordant l'ethnicité dans son écriture : son pays natal reste constamment une des pôles qui caractérisent son imaginaire, ayant comme l'autre pôle le monde occidental. Cependant, malgré cette mise en relief de la japonité, l'écriture shimazakienne tente de mettre en question l'ethnicité en évitant toute relation fossilisante basée sur elle. Le discours nationaliste qui prédomine dans la société japonaise constitue l'objet principal de cette remise en cause : d'une part, la déconstruction narrative du lien de sang comme base identitaire dans la société patriarcale japonaise va de pair avec une revalorisation du lien non-consanguin lié au concept bouddhiste *EN*, lien d'ordre sacré; d'autre part, la mise en récit des lieux cosmopolites, qu'il s'agisse de la ville de Nagasaki comme figure dysphorique de l'entre-deux ou du topos du Chinatown comme figure euphorique du métissage culturel, présente une résistance au lien de terre. Sur le plan éthique, les récits shimazakiens, centrés sur la société japonaise, préconisent une éthique transpositionnelle en abordant la transnationalité dans laquelle le Japon est impliqué. En négociant une certaine « culpabilité hybride » à l'égard de la violence historique et personnelle, Shimazaki invite le lecteur à partager cette responsabilité envers l'H(h)istoire racontée, tout jugement suspendu. Sur le plan esthétique, le langage shimazakien, contrairement à celui de Chen marqué par une non-territorialisation, vacille entre la déterritorialisation et la reterritorialisation. Si la langue chinoise, dans la « série fantôme » de Chen, ne peut plus être détectée qu'à travers des

figures, des allégories ou une certaine conscience discursive, la langue japonaise sert d'une origine d'inspiration explicite chez Shimazaki pour y introduire de l'étrangeté et de l'exotisme. Plus précisément, nous constatons chez elle une riche intertextualité qui repose sur la mise en rapport des champs lexicaux, des imaginaires, des lieux de mémoire, des croyances, des héritages culturels et littéraires issus des langues japonaise et française, de l'Orient et de l'Occident. La japonité est ainsi distanciée autant par l'éthique transpositionnelle qui ne privilégie aucun positionnement unilatéral que par cette esthétique intertextuelle.

## Chapitre 8 Ook Chung : le métissage global

« Canadien-né-au-Japon-de-parents-coréens-écrivain-en-français » (TC 300), telle est la qualification que se donne le narrateur de *La trilogie coréenne*. Ce roman autofictif d'Ook Chung paru en 2012 s'avère une version amplifiée de *Kimchi* (2001), à quoi s'ajoutent un volet d'introduction centrée sur la filiation ancestrale du narrateur et un volet de conclusion portant sur une suite de ses aventures en terre ancestrale<sup>1</sup>. La nature composite marque l'identité d'O. Jeong, alter-ego de Chung impliqué dans une confusion triangulaire entre la Corée, le Japon et le Canada, trois pays qui l'ont nourri et qui sont liés par des tensions sociohistoriques. Cette nature composite caractérise également ou même constitue l'écriture de Chung : en effet, Chung, sans se soucier de l'étiquette ethnique comme Ying Chen, croit pouvoir arriver « à la liberté d'écrire » (Chouinard B8) après avoir porté l'étiquette pendant un certain temps et il explore l'hybridation culturelle en se demandant : « En littérature, pourquoi ne pas en arriver à intégrer cinq ou six cultures en même temps? » (Nadeau F2) Dans ce chapitre, nous examinerons comment cette « hybridité » caractérise l'éthique et l'esthétique littéraires chez Chung qui désire dépasser une écriture limitée par l'ethnicité.

Parmi les ouvrages de Chung, *Kimchi* (2001) et *La trilogie coréenne* (2012) se présentent sous forme autofictive en mettant en jeu la ressemblance du narrateur à l'auteur et se rapprochent de la vie quotidienne ; les deux recueils de nouvelles *Nouvelles orientales et désorientées* (1999) et *Contes butô* (2003) ainsi que le roman *L'expérience interdite* (2003), en déployant une « imagination tordue », s'inscrivent dans la tradition du réalisme magique, technique narrative qui, par ailleurs, fait l'objet de recherche de Chung dans le cadre de sa maîtrise en création littéraire<sup>2</sup>. Nous tâcherons dans ce chapitre de développer une lecture de

---

<sup>1</sup> Il est à noter que le seul changement majeur touchant au deuxième volet *Kimchi*, volet principal du point de vue du volume, consiste en la substitution du nom du narrateur O. Kim par O. Jeong. Jeong étant une variante du nom de famille Chung, ce changement témoigne d'un rapprochement significatif entre le narrateur et l'auteur, rapprochement identitaire déjà frappant dans le texte original *Kimchi* comme nous l'avons mentionné.

<sup>2</sup> Le mémoire qu'Ook Chung présente en 1991 comporte une étude du réalisme magique en tant que genre littéraire suivie de 7 « nouvelles orientales et désorientées » qui, avec 9 autres rajoutées, sont publiées en 1999 dans un recueil portant le même titre. En effet, le réalisme magique, en tant que technique narrative, comme

l'œuvre de Chung à la lumière des liens intertextuels entre ses autofictions et ses autres œuvres littéraires.

Si l'œuvre shimazakienne est marquée par une éthique « transpositionnelle » qui sollicite un changement de position du sujet envers l'Autre dans les circonstances transnationales, éthique liée à son positionnement en tant que *Issei* canadien, l'expérience migrante de Chung semble doter son œuvre d'une sensibilité à la différence, à la marginalité, à la souffrance et à l'injustice sociale. En effet, souhaitant rendre « l'aliénation [...], le dépaysement, le déracinement [...] plus universel[s] que [s]on cas personnel » (Girard D4), Chung met en récit un univers fictif où abondent des « monstres de solitude » qui souffrent et qui s'enferment ou se perdent dans leur labyrinthe existentiel. Nous étudierons dans un premier temps comment l'expérience corporelle de la migration de Chung (ou la mise en récit de cette expérience) contribue à la formation d'une éthique d'empathie envers les individus socialement opprimés et dissociés. Le mythe du Minotaure guidera notre réflexion à ce sujet. Nous aborderons cet aspect de l'œuvre en tant qu'une mise en récit archétypale du monstre hybride et de son habitation, ainsi que de l'affect particulier qu'ils suscitent.

Dans un deuxième temps, nous nous intéressons, comme bien des critiques littéraires, à l'hétérogénéité linguistique, culturelle et formelle de l'écriture de Chung : Tina Mouneimné indique « l'héritage culturel mondial » où puise l'imaginaire de Chung ainsi qu'« une hétérogénéité des formes et d'images » (*Vers l'imaginaire migrant* 165) de ses nouvelles. Ching Selao, en mettant en rapport l'esthétique littéraire de Chung et celle de la danse butô, déduit leur principe partagé marqué par « le syncrétisme [...] qui puise autant dans les sociétés occidentales qu'orientales » et par « le refus de représenter une altérité altérée par une forme d'auto-orientalisme » (« Écriture butô » 62). Catherine Cua, quant à elle, consacre son mémoire de maîtrise à l'étude de l'hybridité culturelle et esthétique chez Chung. Son étude repère « un apport pluriculturel des référents, des symboles, du choix de la langue et de l'imaginaire collectif » qui relève de la pluralité identitaire de l'écrivain (127-8). Elle met en relief l'aspect formel ou esthétique de cette hybridité à travers la polyphonie narrative et une

---

l'indique Simone Grossman, est doté d'une certaine hybridité culturelle. On a souvent recours à cette technique dans le contexte postcolonial en tant qu'une résistance narrative à la culture dominante.

reconstruction du sens basée sur l'intégration de textes et de discours variés. De notre côté, en nous servant des travaux précédents, nous mettrons l'accent sur le métissage des trois composantes qui non seulement forment l'identité de l'auteur, mais aussi soutiennent l'esthétique et l'éthique de son univers fictif. En mettant en rapport ses techniques narratives avec celles de Ying Chen et d'Aki Shimazaki, nous mettrons en exergue les particularités du langage « hybride » de Chung.

## **8.1 Ces monstres de solitude, ces minotaures dans leurs labyrinthes**

### 8.1.1 Le mythe du Minotaure

Avant d'examiner la représentation des êtres « monstrueux » chez Chung dans ses autofictions et ses œuvres non-autofictives respectivement, penchons-nous sur le mythe du Minotaure dont voici un résumé selon le *Dictionnaire des mythes littéraires* :

Pour confirmer aux Crétois qu'il jouit bien de la faveur des dieux, Minos demande à Poséidon un signe. Le dieu accepte à condition que le taureau qu'il va faire surgir de la mer lui soit ensuite offert en sacrifice. Mais l'animal est si beau que Minos ne se décide pas à le sacrifier. Furieux, Poséidon décide de se venger en inspirant à la reine Pasiphaé un fol amour pour le taureau blanc. Brûlant de s'unir à la bête, la reine demande de l'aide à l'ingénieur athénien Dédale qui se trouve à la cour de Minos. L'habile sculpteur fabrique une vache de bois et de cuir; la reine s'y cache et le taureau blanc, abusé par les apparences, s'unit à elle. De ces étranges noces naît le Minotaure (encore appelé Asterion ou Asterios) dont le haut du corps est d'un taureau et le bas d'un homme. Furieux et honteux, Minos fait construire par Dédale, pour enfermer le monstre, une sorte d'immense palais-prison : le labyrinthe. Chaque année (ou chaque grande année de neuf ans), l'on donne en pâture au Minotaure les sept jeunes gens et sept jeunes filles que Minos a imposés en tribut aux Athéniens. Un jour, Thésée se propose pour faire partie des jeunes gens. Avec l'aide du fil que lui a remis Ariane, il parvient jusqu'au Minotaure, le tue et ressort en vainqueur du labyrinthe. (1053)

Catherine d'Humières, en examinant ce mythe, relève des points saillants dans le contexte du temps mythique : la naissance du monstre comme punition divine pour l'orgueil de l'Homme, l'hybridité monstrueuse en tant que transgression de l'ordre naturel, la construction du labyrinthe comme défi de l'Homme qui se veut créateur, l'acte de Thésée en tant que volonté divine (21-8). Dans notre contexte, la monstruosité liée à l'hybridité, la lutte du héros contre

un monstre ainsi que la figure du labyrinthe sont à explorer à travers leurs diverses variantes dans l'univers fictif de Chung.

La naissance du Minotaure, vengeance de Poséidon contre l'orgueil du roi Minos, illustre bien l'étymologie du mot « monstre » dont, selon le Grand Robert, la racine remonte au *monstrum* qui désigne en latin « prodige qui signifie, montre la volonté de Dieu ». Son image de l'homme à la tête de taureau, un être hybride qui brouille les classifications naturelles, en rejoignant d'autres créatures fabuleuses classiques (Sphinx, Sirènes, Chimères, Gorgone, dragons, phénix, entre autres), témoigne du processus imaginaire de la formation des monstres tant occidentaux qu'orientaux. Comme le signale Lucile Desblache, « hybride » remonte étymologiquement à *ibrida* qui signifie en latin « le croisement du sanglier et de la truie, donc du sauvage (masculin) et du domestique (féminin) » et est probablement aussi issu « du grec *hybris*, évoquant démesure, violence et production contre-nature » (12). Par conséquent, l'hybridité, qui remet en cause toute distinction et toute définition qui puisse sécuriser l'identité, devient source d'angoisse de la perte de soi à cause du chaos éventuel suite au brouillement des frontières entre les différents règnes. Aussi le face-à-face au monstre suscite-t-il de l'appréhension, de la répulsion, de l'horreur chez le sujet dont la pérennité identitaire est menacée. Ceci dit, la transgression de l'ordre établi de la nature et de la société, transgression qui remonte à l'union entre Pasiphaé et le taureau divin et qui résulte en la naissance du monstre, incarnation même de ce franchissement, n'est-elle pas justement ce à quoi l'être humain aspire en lançant un défi au divin? D'où la fascination devant le monstre hybride.

Du point de vue de l'autre acteur important du mythe, celui de Thésée, demi-dieu qui met à mort le Minotaure selon la volonté divine, son acte héroïque recèle un autre symbolisme : son combat triomphant contre le monstre incarne l'affrontement des forces du Mal et le rétablissement de l'ordre, tandis que son parcours labyrinthique réussi évoque le processus transformateur des rites de passage (Chevalier et Gheerbrant, 644-5). En effet, Mircéa Éliade évoque ce dernier à plusieurs reprises dans *Aspects du mythe* : selon lui, les rituels initiatiques des sociétés primitives comportent souvent « un retour à la matrice » (102), incarné par « l'engloutissement d'un héros par un monstre » (102) et sa sortie réussie.

Catherine d’Humières signale « la correspondance de la monstrueuse maison avec son monstrueux habitant » comme « un élément essentiel du mythe » (433), si bien que le Minotaure et son habitation peuvent être perçus comme un monstre dévorant pour celui qui ose y pénétrer. Le pouvoir dévorant du monstre-labyrinthe relève de la magie transformatrice pour l’être qui aspire à se recréer et se régénérer s’il réussit son aventure labyrinthique. Cette fonction de renouvellement du soi qu’assument l’affrontement de la monstruosité et le parcours labyrinthique constitue, comme nous le verrons, un leitmotiv dans l’œuvre de Chung.

Quant à la figure du labyrinthe, selon les travaux de Bertrand Gervais qui établit une comparaison entre le mythe de Thésée et celui d’Œdipe, le labyrinthe représente le musement, « une pensée à la dérive » (32), et surtout l’oubli en tant que mode positif d’action et d’organisation qui permet « l’apparition du radicalement nouveau » (57). L’errance de l’esprit et l’oubli comme constituants de l’identité (ou plutôt l’impossibilité d’oublier qui entraîne l’impossibilité de se réinventer) sont justement l’objet d’obsession pour la plupart des personnages de Chung, ce que nous examinerons dans les pages qui suivent. En outre, dans l’univers fictif de Chung abondent toutes sortes de variantes du lieu labyrinthique qui force ses « habitants » à errer infiniment : maison, prison, monastère, bibliothèque, lecture, écriture, milieu urbain, lieux que Catherine d’Humières énumère comme de différentes formes du labyrinthe.

### 8.1.2 La trilogie coréenne : la quête identitaire d’un Minotaure-Thésée

Chez Ook Chung, la lutte entre Thésée et le Minotaure se présente souvent sous forme d’une lutte contre sa propre monstruosité, si bien que le héros et le monstre ne forment que les deux faces du même être. Nous trouvons le plus bel exemple dans le parcours du narrateur de son autofiction, *La trilogie coréenne*, parcours qui sert d’archétype à l’errance de la plupart des autres personnages souffrant de leur propre « monstruosité ». Au début du deuxième volet *Kimchi*<sup>3</sup>, le narrateur, au retour de son lieu de naissance à l’âge de 35 ans, en se rappelant son

---

<sup>3</sup> Ce chapitre intitulé *Chinatown* qui retrace le retour du narrateur en compagnie de sa fille retrouvée au quartier chinois de Yokohama, son lieu de naissance, est également le chapitre d’ouverture de *Kimchi* paru en 2001. Il a d’abord paru indépendamment, sans changement majeur, dans la revue littéraire *L’Inconvénient* en 2000.

expérience de migrance, compare ses longues années douloureuses (suite aux brimades scolaires à cause de sa différence visible) à la « noyade », au « désert », à une errance labyrinthique :

Il me semble parfois que j'ai été un cadavre noyé pendant plus de vingt ans de ma vie, mais un cadavre obstiné qui refuserait de couler, tout bouffi et gorgé d'eau saline, à moitié décomposé déjà, ballotté au gré des courants océaniques dans un labyrinthe de vagues, à la recherche d'un port où ressusciter. (TC 118)

Il considère les nombreux Chinatown du monde qu'il a visités comme son fil d'Ariane, point d'ancrage dans son itinéraire labyrinthique :

Car véritablement, dans mon cas, les Chinatown du monde entier ont été mon fil d'Ariane. Je ne le savais pas à cette époque-là, je ne savais pas que chacun de ces Chinatown que je croyais visiter par hasard dans les villes où je voyageais était, non seulement un exercice paradoxal mais une flèche qui dessinait une ligne directrice, sans que je me doute – comme je le sais aujourd'hui – que cette ligne devait nécessairement aboutir dans ce Chinatown de Yokohama, d'où tout rayonne. (TC 122)

Cependant, il s'agit moins d'un Thésée, le demi-dieu aidé par la fille du roi Minos, que d'un Thésée qui se perçoit comme le Minotaure qui, enfermé dans le dédale, cherche à se concilier avec sa propre monstruosité. Cette perception tordue est sinon initiée, au moins renforcée par le traumatisme subi par le narrateur-adolescent en tant que minorité visible, expérience d'exclusion doublée de celle que sa mère avait subie en tant que Coréenne Zainichi<sup>4</sup>. À cause de son origine coréenne, le jeune O. Jeong fait l'objet des brimades de ses condisciples qui se moquent de son nom étranger et de son physique asiatique; c'est ainsi qu'il développe une « allergie à l'école » qui le pousse à multiplier les excuses pour s'absenter, une « semi-catatonie » qui le fixe dans une immobilité d'angoisse, et même « le syndrome de Howard

---

<sup>4</sup> Il faut constater que par rapport au roman *Kimchi, La trilogie coréenne*, avec les rajouts, tout en abordant directement le racisme comme injustice sociale, en présente une image plus nuancée. En effet, les souvenirs de la mère du narrateur en tant que la deuxième génération de Zainichi mettent en scène un village de mineurs où elle a grandi et où « le racisme était pratiquement inexistant » (TC 36), ce qui fait écho sans doute au quartier international où habite Mme Kim dans *Tsubame* de Shimazaki ; ces souvenirs, tout en mettant en lumière l'injustice que subissent les Coréens résidant au Japon, présente son pendant : les Japonais maltraités par les Coréens en Corée après la défaite du Japon, car comme le dit la grand-mère du narrateur à ce sujet : « La nature humaine est ainsi faite, j'en ai bien peur [...] » (TC 44) Ces mots rappellent ce que dit Yuan dans *Les lettres chinoises* : « Comment songer que le malheur d'être l'objet de discrimination ne soit pas un peu partagé par tous dans le monde entier? » (LC 1993, 97) À propos de sa propre expérience d'exclusion, le narrateur y distingue le racisme et « la victimisation en milieu scolaire », phénomène « universel » qui cible le différent, le minoritaire, le faible dans un groupe. Shimazaki dépeint dans *Tonbo* la version japonaise de ce phénomène, l'*ijime*.

Hughes<sup>5</sup> » (TC 246). Le narrateur se souvient du jour où, à l'âge de 14 ans, cherchant un prétexte à s'absenter de l'école, il se réjouit à l'idée « géniale » de « [s'asseoir] *délibérément* dans une flaqué d'eau sale pour un baptême d'abjection » et, ayant effectué ce plan, il sent que « quelque chose est mort en moi ce jour-là » (TC 249). Comme Ching Selaio l'indique, il s'agit d'une mort identitaire avec cet alter-ego de Chung qui « meurt humilié dans le reflet boueux de son identité, dans la honte de sa 'laideur' » (« Écriture butô » 65). La différence physique racialisée est perçue comme une « laideur » et même une « difformité » par le sujet racialisé lui-même; le narrateur intériorise le rejet de sa différence si bien que « [s]es premiers béguins ont été pour des beautés blondes » (TC 86-7) et que pendant longtemps il « n'éprouvait aucune attirance particulière » envers les filles asiatiques « comme si entre [eux] existait un tabou incestueux » (TC 123). Se décrivant comme une banane qui « est jaune dehors mais blanche dedans » (TC 86), le narrateur, même non né du métissage, se présente comme un être « hybride » qui combine une mentalité occidentale et un physique asiatique déprécié par cette mentalité. Il va de soi qu'il pense avoir une peau monstrueuse impossible à rejeter et s'engage dans une lutte interminable contre lui-même. Aussi ressent-il toujours de l'affinité envers les êtres marqués, comme lui, de l'hétérogénéité et de la contradiction des parties constituantes, telles que Hiroé ayant une « grâce délicate » « déséquilibrée » par « une dentition anormale » (TC 144), le frère au cœur tendre mais au visage défiguré de Kyoko et Amy la jeune Eurasiennne.

La monstruosité étant le constituant même de l'identité du narrateur envers laquelle il ressent à la fois de la répulsion et de la fascination, elle symbolise la dualité de toute identité. Or,

---

<sup>5</sup> Nous trouvons dans les œuvres non-autofictives de Chung bien des cas pathologiques similaires à cette expérience douloureuse : le narrateur anonyme de « La loi de Murphy » qui s'attend toujours au pire et qui « essaie de vivre avec la plus grande économie de gestes » (NOD 113), celui de « Leçon d'orientation » qui s'impose la position allongée au lit (CB), la narratrice de « Tourette » que seul les tics « Tut-tut-tut » peuvent sauver de sa vague d'angoisse « comme un monstre qui déploie ses ailes géantes » (CB 52), et Nakai, un des trois « stragglers » qui, cantonnés dans les îles du Pacifique, croyaient que la Seconde Guerre n'était toujours pas terminée des dizaines d'années après 1945; pour Nakai, sa guerre commence là où il devint le bouc émissaire de ses camarades de classe et son refus de se rendre n'est que la suite de son « immobilisme chronique » (CB 127) dû à son expérience d'exclusion. Notons surtout que le drop-out japonais qui fait « le tour du monde, à la recherche du lieutenant Oguchi, [...] un panda, l'abominable Homme des neiges, et dans cet ordre-là » (EI 21) dans *L'Expérience interdite* et « Stragglers » des *Contes Butô*, cet Otaku s'appelle Noboru Yamada, Noboru étant le nom japonais d'O. Jeong (TC 116) et Yamada étant le nom de famille japonisé de sa mère (TC 11). En réalité, celui qui réussit en 1974 à retrouver le fameux straggler Hiroo Onoda, le drop-out universitaire Norio Suzuki prétend chercher « le lieutenant Onoda, un panda et l'abominable homme des neiges dans cet ordre-là » (Brown).

comme Paul Ricœur le signale, l'identité est basée sur la dialectique entre la mêmété et l'altérité. L'autodépréciation dont souffre le narrateur vient de son intériorisation du rejet de la différence. On rejette la différence car on refuse la remise en cause du soi face à ce qui est autre et différent. Et la fascination qu'il ressent pour ce qui a une beauté « irrégulière » et « négative » résulte de sa reconnaissance du soi dans cette différence, du plaisir que suscite cette possibilité de transgression de la normalité et d'interrogation de l'être. Par conséquent, faire face à sa propre monstruosité et se concilier avec elle, comme Catherine d'Humières le dit, c'est « oser descendre en soi-même », « se déstabiliser volontairement » et « prendre le risque de devenir autre » (66). Cette étape essentielle d'initiation et du développement personnel a pour processus un parcours labyrinthique, aussi terrifiant qu'intrigant, où la découverte des mystères de la vie implique souvent le danger de la mort, comme l'atteste la quête identitaire d'O. Jeong. En effet, sa « renaissance » au cours des leçons de butô après des années de mort identitaire, l'idée du double suicide à l'exemple de Dazai qui plane sur sa découverte des premiers amours, la rencontre presque « incestueuse<sup>6</sup> » avec sa demi-sœur qui lui révèle leurs véritables filiations, la lecture de la lettre posthume de son père biologique aux Catacombes, les vicissitudes que rencontre le narrateur sont marquées par une oscillation constante entre la vie et la mort<sup>7</sup>.

Si Thésée, comme Bertrand Gervais le signale, par ses nombreuses actions oubliées (par rapport à Ariane, à Égée, etc.), se présente comme un personnage qui bénéficie de sa courte

---

<sup>6</sup> Catherine d'Humières, en analysant les caractéristiques du monstre, signale la cécité, tant physique que mentale, comme une marque de la monstruosité. En plus de renvoyer à la perte de repères au labyrinthe, elle consiste en « une manière différente de se conduire » et en « un pouvoir d'affiner la monstruosité morale » (462). Dans ce contexte, l'inceste, en tant que résultat de « l'ignorance [des] origines » et de « la méconnaissance [du] prochain » (TC 263) comme Chung l'explique, n'est-il pas également une forme de cécité morale qui rend les incestueux des « monstres aveugles »? Ce qui est intéressant, c'est que cet anecdotage de la rencontre d'O. Jeong avec sa demi-sœur (sans lien de sang en fait) Aerin au salon de massage, l'un étant le client et l'autre la prostituée, est repris dans une des nouvelles dans *Nouvelles orientales et désorientées* : « Keiko ». Dans cette nouvelle du réalisme magique où le narrateur a comme prénom Noborou, prénom japonais du narrateur de *La trilogie coréenne*, l'acte incestueux accompli transforme en effet la demi-sœur Keiko en meurtrière cannibale, un être monstrueux.

<sup>7</sup> Si Catherine d'Humières rapproche l'idée du labyrinthe à celle de la danse et surtout au mouvement en spirale soutenu par une tension entre l'évolution et l'involution (35-8), la récurrente image du mouvement en spirale dans *La trilogie coréenne* semble confirmer cette allégorie entre la figure du labyrinthe et celle de la spirale, symbole de « l'ordre de l'être au sein du changement » (Chevalier et Gheerbrant 907) et du « mouvement originel » (Chevalier et Gheerbrant 908) : la montée du narrateur par l'escalier en colimaçon au début de *Kimchi* (125), la descente par l'escalier en spirale aux catacombes de Paris vers la fin de *Kimchi* (305), ainsi que la peinture d'Amy intitulée « Inceste karmique » qui représente « un escalier en colimaçon suspendu dans le vide interstellaire » (262), toutes trois sont liées aux mystères de l'origine, souvent scellés par le mutisme.

mémoire afin d'« oublier l'ancien » et d'« imposer un ordre nouveau » (43), O. Jeong souffre d'une impossibilité d'oublier l'épisode sombre de son adolescence et n'arrive pas à se réinventer. Cette impossibilité de rompre avec le passé pousse le narrateur à expliquer métaphoriquement le pneumothorax dont il souffre par l'existence d'un enfant mort en lui :

Il y avait un fœtus gelé en moi, enroulé tel un serpent autour de mon poumon gauche, au-dessous du cœur. C'était le fœtus de l'écolier que j'avais été, à l'époque où je subissais les brimades de mes condisciples, à l'époque où quelque chose était mort en moi. [...] Je pressentais qu'un jour viendrait où je finirais par le cracher, mais je ne savais trop si ce jour-là mon corps accoucherait d'un mort-né ou de ma propre délivrance... (TC 207)

Selon Catherine d'Humières, « le tout premier parcours labyrinthique » est justement « la naissance elle-même » dans la mesure où « le palais des entrailles » maternelles est perçu comme « un des premiers labyrinthes » (39). Ce fœtus coincé au corps attendant l'accouchement n'est-il pas une métaphore de l'errance du narrateur attendant son arrivée à l'issue labyrinthique et aussi sa renaissance? Nous retrouvons cette métaphore (naissance-errance) dans plusieurs nouvelles de Chung : « L'arène », « La femme du lutteur de sumo », « L'enfantement » et surtout « Stragglers ».

Afin de se réorienter et de se réinventer, le narrateur se lance dans le voyage, la lecture et l'écriture. Mais ces activités d'évasion s'avèrent de nouvelles entreprises labyrinthiques où l'occasion de se divertir côtoie le risque de se perdre.

Si dans la plupart des cas le voyage est un moyen d'évasion pour sortir de la monotonie du quotidien à la recherche du « différent », pour O. Jeong, il s'agit d'une recherche du soi et d'une conciliation avec sa propre différence. Le quartier chinois, avec la même tension entre le même et l'autre en signifiant à la fois « l'exil et l'illusion de la patrie » (315), devient naturellement le fil d'orientation de ses voyages si bien qu'il le compare aux « bouées de sauvetage » et aux « sas psychologiques » (TC 122) :

Chacun de ses Chinatown est lié à un souvenir particulier, tel un signet dans le livre de mon errance. [...] Je ne savais pas que je m'accrochais à chaque visage asiatique rencontré au passage comme à une parcelle d'un paradis et d'une patrie perdus, que je tenterais de recoller comme les morceaux d'une mosaïque. (TC 122-123)

Sa conciliation avec sa propre monstruosité commence par un séjour au Mexique où il « éprouv[ait] la sensation grisante de [se] fondre dans cette mer de têtes noires » (TC 124). Se réveille ainsi chez lui une prise de conscience de ce qui fait sa différence physique et une forte attirance pour ceux qui lui ressemblent, ceux parmi lesquels il peut se sentir « chez lui », symboliquement<sup>8</sup>. Son premier séjour en Corée, sa terre ancestrale, lui donne la toute première sensation d'être « en terre fraternelle » (TC 163), « [b]ien que seul parmi tous ces visages inconnus mais ressemblants » (TC 162). Et sa réussite à lire le premier mot de hangul par pure intuition et à trouver ainsi par lui-même l'inscription coréenne de la chanson *Arirang* sur une cassette malgré son ignorance de cette langue, ne ressemble-t-elle pas à un jeu labyrinthique réussi? Mais c'est au cours de son voyage à Paris que la filiation d'O. Jeong est rétablie suite à la lecture de la lettre de son père biologique ainsi que de celle de Hiroé révélant l'existence de leur fille. La première lecture a lieu au cours de sa promenade aux Catacombes, ce labyrinthe souterrain des morts dont la pénétration à la fois angoisse et fascine le narrateur :

Malgré l'angoisse qui m'opprimait de plus en plus, comme si les murailles de squelettes se refermaient implacablement autour de moi (j'évitais ne fût-ce que le moindre effleurement), j'étais fasciné par les inscriptions qui jalonnaient régulièrement les galeries et je m'attardais pour les lire [...] (TC 307)

Par contre, la lettre d'Hiroé est remise au narrateur au bout des tentatives échouées de ce dernier à pénétrer le pensionnat chrétien pour voir Hiroé qui y vit en reclus. Ce pensionnat attaché au cloître dominé par « la paix environnante » (TC 317) et isolé du reste du monde par une grille, représente une autre variante du labyrinthe, en tant qu'« un monde inconnu, clos sur lui-même et totalement tourné vers la quête, ou la contemplation, d'un idéal » (d'Humières 119). Il s'agit d'un domaine sacré où le trajet de l'esprit humain se tourne vers le Salut, d'un labyrinthe que le narrateur trouve impénétrable et ne peut que contempler à travers un air de piano qu'il imagine être produit par les mains de Hiroé. Entre ces deux

---

<sup>8</sup> Il est intéressant de constater qu'une nouvelle de Chung fait écho à cette redécouverte du soi : « Le Rêve du cactus », premier récit de son carnet de voyage au Mexique intitulé « L'avenue des morts », présente un dialogue peu probable entre deux êtres isolés, un étudiant canadien d'origine asiatique voyageant au Mexique et une jeune mère mexicaine sans domicile. La parole de l'étudiant que la mendiante imagine explique éloquemment cette illusion de l'ancrage : « Il me dira : '[...] En venant ici, je suis tombé amoureux fou de ton pays. Tu as les yeux bridés comme les gens de ma race, les cheveux noirs comme les gens de ma race, plus noirs encore. En toi se mélangent les beautés racées de deux continents, entre lesquels[sic] mon âme n'a jamais cessé d'errer. En toi mon âme écartelée a trouvé un ancrage.' » (109-110) La figure de la Mexicaine se présente comme une figure du métissage, une figure qui réunit la mêmeté et l'altérité et dans laquelle le narrateur « hybride » se reconnaît.

visites des labyrinthes, l'une macabre et l'autre sacrée, se trouvent les sorties culturelles et la balade habituelle au Chinatown parisien. Ces visites sont marquées par le constat de l'omniprésence de l'être hybride, constat qui renvoie à l'hybridité du narrateur lui-même ou comme il dit, au « genre de métissage qui [le] poursuivait ironiquement depuis [s]on enfance » (TC 315) : des romans d'auteurs asiatiques traduits en français, un peintre chilien qui mélange l'inspiration sud-américain au style des estampes japonaises, un film inspiré d'un classique japonais tourné par un réalisateur britannique, une petite Gitane au quartier chinois, une famille constituée d'un Chinois, d'une femme blanche et de leur fille, une jolie Caucasienne chantant en langue asiatique, une jolie Asiatique aux cheveux blonds... (TC 315-317) Cette multitude d'êtres hybrides dont la nature composite correspondait autrefois à la monstruosité intériorisée par le narrateur, ne révèle-t-elle pas que cette monstruosité pourrait devenir une norme, un mode de vie? Si chacun recèle dans une certaine mesure sa différence et sa hors-normalité, l'important, comme Dominique Lestel le signale, c'est de « trouver une façon de vivre avec l'incertitude » (254) qu'évoque la présence des Minotaures.

La littérature, pour le narrateur, constitue un autre moyen d'évasion face à la mort identitaire. Mais il découvre que l'exploration littéraire, où la lecture et l'écriture vont de pair, s'apparente plutôt à un parcours labyrinthique qui implique à la fois l'espoir de vivre et le danger de mourir. La passion d'O. Jeong pour la littérature prend racine à l'époque de son « allergie » à l'école : pour s'absenter de l'école sans susciter les soupçons de ses parents, il se plonge dans la lecture pendant des heures aux centres d'achat près de chez-lui. En même temps, l'écriture lui offre un abri où il peut soit laisser libre cours aux vers « déboussolés » soit créer avec les mots des illusions de sa vie heureuse (TC 248). Il note également comment une certaine « gêne littéraire » parcourt sa filiation et complique l'itinéraire de certains membres familiaux : sa grand-mère maternelle, une bonne conteuse et « la matriarche littéraire » (TC 23) familiale, « li[t] les textes avec une voix chantante » (TC 24); son oncle Haruo, jeune romantique, « rêv[e] de publier » (TC 32); son père adoptif, à cause d'un essai politique qu'il écrit, doit d'abord s'exiler de la Corée au Japon, plus tard au Canada avec toute la famille en choisissant le Québec comme destination pour l'aura charismatique entourant le français comme « la lingua franca des intellos » (TC 14) parmi les cultivés asiatiques; son père biologique, aussi un prisonnier politique passionné de la littérature, a

perdu sa liberté et sa vie pour ce qu'il a écrit; quant à sa mère, personnage envers lequel le narrateur témoigne un fort attachement et la vie duquel présente un parallèle évident par rapport à celle du narrateur, encore jeune, elle écoutait habituellement des émissions littéraires à la radio et lisait des romans occidentaux. Son mariage malheureux a pour cause un quiproquo de l'auteur d'un article et de leurs lettres d'amour échangées. Et les premiers échanges entre O. Jeong et une étudiante qui deviendra plus tard sa femme, sont aussi basés sur les mots : il découvre, par l'échange de langues coréen-français avec cette dernière, la langue coréenne et surtout la poésie coréenne, si bien qu'il appelle cette fille « la marchande de poèmes » (TC 354) (un autre surnom de cette fille est « petite marchande de kimchi », qui évoque par ailleurs la jeunesse de la mère du narrateur). Cette relation lui coûtera plus tard son poste universitaire et toute possibilité de continuer à enseigner en Corée.

Le rôle que joue la littérature dans l'existence de tous ces personnages montre bien qu'en plus du pouvoir envoûtant, les mots recèlent également une force destructrice. Lire à la voix chantée, conter, réciter, traduire, écrire, autant de façons pour s'approprier des mots trace un parcours labyrinthique où existe « la présence toujours possible de fausses pistes, d'impasses, et l'indispensable éventualité de retours en arrière » (d'Humières 148). C'est sans doute pour cela que le narrateur, se décrivant comme « écrivain accidentel » qui est « venu à l'écriture par suite d'une certaine infirmité face à la vie » (TC 242), considère l'écriture, qui implique nécessairement la lecture et la relecture de ce qui est déjà écrit, comme une arme à double tranchant. Il s'agit d'« un précipité de la vie ou de la mort, elle aide à vivre comme elle tue parfois, on dirait qu'il n'y a pas de milieu entre ces extrêmes » (TC 242). Cette remarque rejoint celle de son père biologique qui, dans sa confession, signale que « les mots qui comptent vraiment viennent toujours avec une rançon, un prix à payer » (TC 235), comme dans son cas, ils lui enlèvent le bonheur, la liberté et finalement la vie. Ainsi, dans la trilogie, la lecture et l'écriture s'entrecroisent le plus souvent pour former un labyrinthe des mots où s'orientent et se désorientent ceux qui cherchent à se frayer un chemin dans leur pensée. Et les nombreuses citations de l'héritage littéraire du monde entier qui s'insèrent dans le texte (qui fera par ailleurs l'objet de notre étude dans la deuxième section portant sur l'hybridité culturelle), d'une part illustrent la riche lecture qu'entreprend l'auteur et donc l'appropriation de la « littérature-monde » par ce dernier, d'autre part, en complicité avec le reste du texte,

forment un dédale « de regards croisés » (d'Humières 156) qui invite le lecteur à s'y aventurer.

Somme toute, *La trilogie coréenne* met en scène la quête identitaire d'un « Minotaure-Thésée » : le rejet de la différence intériorisée par le narrateur migrant, et la nature composite de son identité le transforment en un « monstre » à ses propres yeux. Aussi s'engage-t-il dans son exil intérieur, un parcours labyrinthique dont seule l'issue peut lui promettre une renaissance. Ce creusement dans les profondeurs du soi qui va de pair avec une pénétration dans les mystères de son origine lui ouvre la porte à de nouvelles aventures labyrinthiques, qu'il s'agisse du voyage physique ou du voyage imaginaire. Ces aventures mènent à une conciliation avec son propre monstre qu'est la différence qui met en doute la pérennité de toute identité et qui n'est que constituant de tout être. La question essentielle n'est jamais comment mettre à mort le monstre en soi mais plutôt comment vivre avec lui, question à laquelle les ouvrages non-autofictifs de Chung essaient de répondre.

Les deux recueils de nouvelles et de contes, *Nouvelles orientales et désorientées* ainsi que *Contes butô*, présentent une collection d'histoires d'êtres marginalisés, à cause de leur déviation par rapport à la « norme » majoritaire<sup>9</sup>, leur différence étant le plus souvent visible. (Nous avons dressé dans les annexes un tableau de recensement à partir de ces deux recueils de nouvelles.) L'intérêt pour cette déviation est tel que Chung aurait voulu nommer son deuxième recueil « Tératologie de la solitude : contes butô » (Montpetit F1). Le préfixe « tera » a pour origine étymologique grecque *teras* et *teratos* qui signifient « signe envoyé des dieux », « prodige qui annonce une guerre », « animal monstrueux », « chose prodigieuse, étonnante »; et *teratologia* renvoie au « récit de chose extraordinaire, inventions mensongères, hâblerie » (Fischer 8-9). Si la tératologie, avec les travaux d'Étienne Geoffroy

---

<sup>9</sup> Cette norme relève du « pouvoir essentiellement normalisateur » (Foucault 190) dans le sens foucauldien. Selon Foucault, le pouvoir sur la vie s'exerce sous deux formes principales : le dispositif « anatomo-politique » qui conçoit le corps comme machine et qui vise à le dompter dans le but économique, ainsi que le dispositif « bio-politique » qui associe le corps à l'épanouissement de l'espèce et qui vise à s'en servir pour un but biologique (182-3). Dans ce contexte, les déviations de la norme essentiellement corporelle dans l'œuvre de Chung témoignent d'une résistance à ce « pouvoir sur la vie ». Si nous tenons compte de l'importance que Foucault attache à la sexualité en tant que mécanisme dont le pouvoir s'adresse au corps (pour la discipline physique et pour la régulation démographique), nous pourrions examiner sous une nouvelle lumière les perversions sexuelles que recèlent bien des personnages chez Chung. Nous y reviendrons plus tard.

Saint-Hilaire et de son fils Isidore, devient une science où les monstres, désormais non plus des prodiges, des marginalisés ou des malades mais « des êtres réguliers ayant dans leur conformité un défaut spécifique » (Fischer 89), la tératologie d'Ook Chung, avec ses « récits d'êtres extraordinaires », fait entrer dans la régularité ceux qui sont considérés comme « monstres » selon les normes qu'établissent la société, la culture et la science. Aussi la monstruosité est-elle universalisée : puisque nous sommes tous le monstre de quelqu'un dans un certain sens, il nous faut apprendre à vivre avec la monstruosité.

### 8.1.3 « Le catcher du métro » : la ville dévorante

Selon Jean-François Chassay, le premier recueil des nouvelles de Chung présente un monde où « partout la mort rôde, signe d'espoir parfois, de délivrance, mais toujours aboutissement d'une solitude, plus ou moins voulue selon les cas » (217). Les personnages vivent ainsi « des parcours sans origine ni but, dans un monde qui se révèle de plus en plus oppressant » (217). Ne s'agit-il pas justement d'un univers labyrinthique et des sujets qui s'y perdent? « Le catcher du métro », une de ces nouvelles, en est une belle illustration.

Cette nouvelle, ayant comme arrière-plan un Tokyo imaginé et marqué par une « surmodernité » selon la terminologie de Marc Augé, vise la déshumanisation de la ville par la prolifération d'un « non-lieu » majeur : les métros. Dans *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé oppose au concept du lieu étant comme « identitaire, relationnel et historique » celui du « non-lieu » qui « ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (100). Il donne comme exemple les installations favorisant la circulation accélérée des personnes et des biens telles que les moyens de transports, les grands centres commerciaux, les espaces de transit, etc. (48). Ce qui produit l'expérience du non-lieu, c'est la « surmodernité », concept qu'Augé propose pour souligner l'excès, modalité essentielle de la situation sociale actuelle. Avec la prolifération des « non-lieux » qui fabriquent un certain « homme moyen » défini comme utilisateur de ces espaces, la « surmodernité » livre les individus à une nouvelle forme de solitude. « Le catcher du métro » présente les métros, la ville sous-terrainne comme un lieu d'errance, un lieu dépourvu de sensibilité et de compassion, un « non-lieu » où la mort guette celui qui s'y perd.

Dès le début, la figure du labyrinthe est évidente :

Les métros sont devenus des labyrinthes. De Nakano à Nishi-Funabashi, de Ebisu à Kita-Senju, de Ojikubo à Ikebukuro, Tôkyô Metropolis déploie ses tentacules dans le ventre de la terre. Il y en a qui n'osent plus prendre le métro de peur de ne plus pouvoir en sortir. (NOD 57-8)

L'histoire se déroule dans cette ville de Tokyo imaginée où les travailleurs sont divisés entre les Diurnes – travailleurs de jour – et les Nocturnes – travailleurs de nuit. Le statut social des premiers est définitivement plus élevé que celui des derniers liés à « la honte et [à] la disgrâce » (NOD 58). Pour remédier au malaise du suicide dans le métro dont souffrent surtout les Nocturnes, voit le jour la profession du narrateur, « catcher du métro » dont la vocation est d'intercepter ceux qui tentent de se suicider en se jetant devant les rames. Le récit raconte comment ce « catcher du métro » nocturne, suite à une erreur au travail, perd son emploi, sa famille et finit par se jeter devant le train lui-même. Les métros de Tokyo comme « non-lieu » incarnent la civilisation hautement industrialisée et l'urbanisme dérégulé qui donnent naissance à la ville déhumanisée où les êtres humains se transforment en « lemmings humains » (NOD 58), en « vermine » (NOD 63), en « concentrationnaires » (NOD 65) sans distinction ni individualité. Cette ville déhumanisée, pour emprunter les mots de Catherine d'Humière, est « à la fois monstre et labyrinthe, où l'individu s'avère incapable de retrouver ses marques. » (179-80). Néanmoins, par leur situation souterraine, les métros, en pénétrant dans « le ventre de la terre », se rapprochent du milieu où reposent les morts. C'est sans doute naturel que ce « non-lieu » devienne un lieu d'égarement, un dédale, un monstre-labyrinthe où rôde la mort.

Ce qui rend cet espace souterrain un lieu labyrinthique, c'est également le « cosmopolitisme » qui, chez Shimazaki, constitue une utopie pour les déracinés. Mais plutôt que de symboliser l'idéal du métissage, ce trait de la ville désoriente ses habitants pour les mettre dans un parcours labyrinthique sans issue dans la nouvelle de Chung. Pour répondre au cadre du récit, le regroupement de la main d'œuvre et la hiérarchie qui y est liée, ainsi que le malaise suicidaire, semblent confirmer les stéréotypes associés à la société japonaise contemporaine. L'œuvre de Shimazaki, par ailleurs, comme nous l'avons analysé plus haut, met aussi en récit ces problèmes sociaux : l'acte suicidaire sous toutes ses formes (suicide

individuel, double-suicide, suicide rituel d'honneur) et la hiérarchie omniprésente basée sur l'âge, le statut social, l'origine et la filiation. Pour désorienter un tel discours centré sur la japonité, la nouvelle de Chung se déroule dans un « Tokyo [devenu] une ville de plus en plus cosmopolite, [...] depuis que nous sommes à l'ère du village global » (NOD 61). Comme le constate Catherine Cua, la famille « internationale » du narrateur (Gimpei, le Japonais épouse Mithra, une Américaine avec un nom d'origine perse, et a pour enfants Sonny, Sony et Soon-I, trois noms ayant respectivement connotation culturelle américaine, japonaise et coréenne) et l'évocation des références culturelles multiples dans le texte (le nom Ben-Hur Johnson du champion des catchers du métro, des mots japonais sans traduction comme *gaijin*, *shoji* et *ryokan*) met en scène une ville asiatique « surmoderne » dont le cosmopolitisme cause plus d'angoisse que d'euphorie. Face à cette influence occidentale dominée par l'américanisation, le narrateur déplore :

C'est le 24 décembre. L'administration nous oblige à nous déguiser en père Noël! C'est ridicule! Je veux bien croire que cette période de l'année est particulièrement déprimante pour les Nocturnes, mais il y a des limites! Et puis, quelle idée d'importer cette coutume étrangère dans notre pays, même si les *gaijin* sont de plus en plus nombreux à Tokyo et que l'Argent est devenu la seule religion des hommes. (NOD 64)

Ce catcher du métro attaché aux valeurs traditionnelles, en courant après la récompense et le prestige du champion, finit par sombrer dans la solitude après avoir échoué à intercepter une tentative suicidaire et perdu son poste. Il aspirait autrefois à la lumière liée au monde des Diurnes, lumière incarnée par sa femme dont le nom évoque la divinité perse du soleil et dont les traits physiques sont comparés au soleil. Mais une autre sorte de lumière le saisit :

La folie, c'est une lumière plus crue que celle du jour, une transparence soudaine et acide, un bruit de cellophane qui se déchire pour toujours... Il n'y a plus de jour, il n'y a plus de nuit.

Maintenant, je sens que l'abîme me tutoie. [...] Cette nuit commence pour moi un long voyage, et je n'attends plus que le moment où une rame passera, qui m'emportera vers le soleil de la nuit. (NOD 67-8)

Le voyage ultime, la mort, met ainsi fin à l'errance du narrateur dans la ville, lieu devenu labyrinthe par son manque de repères tant physiques que spirituels. Le métro, non-lieu exemplaire, assume cette double fonction du monstre dévorant et du labyrinthe désorientant.

#### 8.1.4 Malformation, vieillissement, maladie : le corps labyrinthique

Si les édifices et les constructions humains peuvent se transformer en lieu d'égarement, le corps, marqué par la différence, pourrait également devenir un dédale qui enferme et désoriente l'être qui s'y loge. Comme nous l'avons étudié plus haut, *La trilogie coréenne* met en scène la quête identitaire, un parcours labyrinthique d'un jeune homme qui se sent enfermé dans sa différence ethnique, différence perçue comme une monstruosité. Dans les deux recueils de nouvelles, Ook Chung élargit cette différence à l'échelle plus étendue pour inclure toutes les différences corporelles, toutes les « anomalies » par rapport à l'homme standard, à la majorité.

La malformation corporelle est une des « monstruosités » mises en scène par Chung, dans « L'arène », dans « La femme du lutteur de sumo » et dans « Leçon d'orientation ». Les deux premières nouvelles mettent en lumière des corps mis à part à cause de leur grandeur : « L'arène » a pour personnage principal un Nord-Américain, Robbie Gillespie qui souffre d'une obésité irréaliste (son poids dépasse mille kilos alors qu'il existe dans la réalité personne qui ait atteint ce record). Après de nombreuses tentatives visant la perte du poids, tant diététique que psychothérapeutique, Robbie, avec son poids réduit à 350 kilos, arrive à rompre sa routine de vie horizontale et trouve son sens d'existence en tant qu'étoile montante dans l'arène du sumo, au Japon, « à l'autre bout du monde » (NOD 179). L'itinéraire de Robbie prend justement une forme labyrinthique dans la mesure où au centre du labyrinthe se trouve souvent ce que l'homme veut trouver : « *nosce te ipsum*, c'est-à-dire la compréhension totale de son moi propre » (d'Humières 55). Ce qui tourmente Robbie le plus, ce n'est pas son corps monstrueux, qui n'est par ailleurs que le symptôme de son interrogation existentielle, comme il explique son obésité à son psychothérapeute :

C'est comme si je voulais prouver mon existence envers et contre tous. J'occupe un certain volume dans l'univers, je dois bien servir à quelque chose... Mais voilà, c'est la question à laquelle je n'arrive pas à répondre. À quoi est-ce que je peux bien servir? Il me semble que je n'ai pas encore commencé à vivre... (173-4)

Son rêve d'être enfermé dans le système digestif d'un corps humain gigantesque sert d'une allégorie à sa quête du sens existentiel et à son impuissance vis-à-vis de son corps labyrinthique. Et si l'engloutissement du héros par le monstre assume une fonction

d'initiation comme est le cas de Jonas, la sortie rêvée de Robbie par la voie défécatrice<sup>10</sup> est plutôt une parodie de ce processus transformateur, un rabaissement à la manière bakhtinienne, car comme Noëlle Chatelet l'indique, « [l]es orifices, [...] sont les lieux privilégiés où se réalisent les transformations, les métamorphoses du corps grotesque » (56). La transformation de Robbie a en effet lieu comme cette chute vers le bas qui « permet en même temps la communion avec la vie » (Chatelet 55). Il s'agit d'une « rupture avec son existence antérieure » pour joindre « l'inconnu » (NOD 180), d'où sa renaissance et sa remontée vers « gloire et fortune », grâce à cette inversion des valeurs accordées à sa différence corporelle : « ces gros nourrissons grotesques aux seins larmoyants, dont on aurait fait des gorges chaudes là d'où il venait, occupaient un statut presque mythique dans cette arène ». (NOD 181-2)

Cependant, la fin apparemment heureuse de Robbie ne semble pas définitive : deux nouvelles dans *Contes Butô*, « Femme du lutteur de sumo » et « Leçon d'orientation » présentent deux personnages qui, comme Robbie, souffrent de leur malformation corporelle. Ces deux nouvelles sont d'abord publiées dans un ensemble de récits intitulé « Trois leçons » dans la revue littéraire *L'Inconvénient* en 2000. « La femme du lutteur de sumo » est la première leçon « Naître » et « Leçon d'orientation » est la troisième leçon « Vivre ». La deuxième leçon « Bouger », avec des rajouts, constitue le chapitre « Leçon de butoh » du roman *Kimchi*. Ceci montre le lien intrinsèque entre ces deux nouvelles qui représentent des étapes de la vie conçue comme un parcours labyrinthique.

« La femme du lutteur de sumo » offre un aperçu de la vie du lutteur de sumo que Robbie finit par devenir du point de vue d'une jeune fille « mince comme une baguette », épouse d'un champion de sumo « gros comme six hommes » (CB 11). La transformation de ses sentiments envers le corps « étrange » et « étranger » du lutteur – il est à noter qu'il s'agit d'« un lutteur gaijin » (comme Robbie) « des îles hawaïennes » (CB 9) – est significative : elle le trouve d'abord « monstrueux » (CB 9); les exploits du lutteur accumulés, « sa laideur s'[est] transformée en quelque chose de différent et de nouveau pour elle » (CB 10);

---

<sup>10</sup> La défécation chez Chung est aussi une allégorie du processus de la création littéraire. Nous l'étudierons plus tard dans la section portant sur l'acte d'écrire.

tourmentée auparavant par des soucis et des frayeurs pour un éventuel rapport conjugal compte tenu de leurs corps disproportionnés, elle finit par « l'aim[er] » jusqu'à « ne [plus pouvoir] en douter » (CB 12). La monstruosité devient en conséquence un caractère ambigu qui n'est affirmé qu'à partir d'un regard subjectif porté sur la différence, ici corporelle. L'alliance entre cette hôtesse et le lutteur de sumo relève non seulement d'un métissage du point de vue ethnique, mais aussi d'une conciliation avec l'altérité, d'une acceptation de la différence pure et simple. Si cette leçon de naissance se termine avec la mise au monde par cette hôtesse de « deux énormes fœtus [...] s'entrelaç[ant] comme dans un match de lutte » (CB 13), n'est-ce pas une allégorie à la naissance de tout être comme enfant d'un métissage? Parce que comme Anne Ancelin Schützenberger le note, nous sommes tous des métis dans la mesure où nous venons du métissage d'au moins deux familles différentes, celle de notre mère et celle de notre père (Schützenberger 101). Si « la vie est un match de sumo » (NOD 183) comme le prétend Chung dans « L'arène », la première leçon pour les petits lutteurs serait d'accepter leur propre monstruosité, car on pourrait tous être le monstre de quelqu'un et ne pas l'être.

La leçon de vivre, « Leçon d'orientation », témoigne des efforts d'intégration d'un homme qui, incapable de marcher sur les pieds, mène une vie horizontale comme Robbie. Ce narrateur anonyme ressent, comme Robbie, une vacuité du sens d'existence car « on ne peut pas faire grand-chose quand on est grabataire dans un monde de gens verticaux » (CB 18). Ce qui accentue cet état de manque de repères existentiels, c'est que détaché du monde, il perd « le sens de l'orientation » et de la temporalité (CB 20). Cette désorientation totale, en rappelant le titre du premier recueil de nouvelles, correspond aussi à la situation d'O. Jeong dans *La trilogie coréenne* et à la crise identitaire au sens large. Grâce à un traitement expérimental, le narrateur parvient à s'intégrer dans le monde « vertical » mais en marchant sur les mains : ses efforts de « paraître le plus normal possible » (CB 21) finissent par toujours souligner sa différence. À l'instar de Robbie qui connaît une renaissance identitaire à l'autre bout du monde, le narrateur choisit également, pour trouver la sienne, de « [prendre] l'avion pour l'autre côté de la terre » (CB 23) (« les yeux [...] délicatement bridés des hôtesse de l'air » [CB 24] semblent suggérer une destination asiatique). Miraculeusement, au bout du vol, il retrouve finalement la posture normale. Mais contrairement au cas de

Robbie, « [sa] patrie perdue » (CB 24) semble toujours inatteignable, puisque au moment où il croit pouvoir s'intégrer, il se trouve parmi « une forêt d'hommes et de femmes, d'enfants et de vieillards, dont les visages auraient pu être ceux de [s]es parents, de [s]es frères et sœurs, [marchant] tous à l'envers et parl[ant] une langue qu'[il] ne [comprend] plus, qu'[il a] oubliée » (CB 24). Impossible de s'intégrer totalement à son entourage où qu'il soit, l'expérience pénible du narrateur renvoie d'abord à ce que vit dans *La trilogie coréenne* O. Jeong qui, au retour de son pays ancestral à la recherche de ses origines, se sent toujours étranger parmi ses compatriotes partageant le même physique que lui. Mais n'est-ce pas également la situation de tous les êtres migrants se trouvant dans un « entre-deux » et de tous ceux dont la différence les empêche d'appartenir totalement à leur communauté? La leçon de vivre consiste alors à apprendre à vivre avec cette différence perçue comme une monstruosité.

Si dans cette société où règne le jeunisme et où la souffrance est à éviter à tout prix (Taylor 27), la vieillesse et la maladie en tant que « source multiple de désagréments et de souffrance » (d'Humières 479) deviennent aussi une certaine « monstruosité », une aberration à dissimuler ou à masquer : elles sont à mettre de côté pour qu'un discours scientifique les objective et les neutralise. Chung, qui semble poursuivre un discours de *han*<sup>11</sup>, sensibilise le lecteur à la souffrance à l'encontre de la quête du confort d'une société de consommation. Dans « Ambigu » et « Le baiser de minuit », la monstruosité liée à la vieillesse ou à la maladie est marquée par une ambivalence qui brouille la frontière entre la normalité et l'aberration. « Ambigu » commence par deux pages de description des activités matinales d'un certain Paul qui, à croire les indices offerts (réveille-matin de Mickey Mouse, école, dessins animés Bugs Bunny, figurine Batman et ensemble de construction Lego), pourrait bien être un jeune écolier. Cependant au fur et à mesure que l'intrigue se développe, ce Paul s'avère être un vieux veuf qui souffre de l'affaiblissement physique et de la solitude dans cette société où être jeune « donne tous les droits » (NOD 197). Si l'ambiguïté déroutante du vieux-jeune est plutôt produite par les techniques narratives dans « Ambigu », elle se concrétise chez le narrateur à la fois jeune et vieux dans « Le baiser de minuit » :

---

<sup>11</sup> Nous avons analysé cette notion culturellement spécifique dans la section consacrée à la langue et à la culture. Selon James K. Freda, autour de cette notion renvoyant au caractère national coréen, se trouve un discours de la souffrance sociale réduite au silence, un discours essentiellement humanitaire qui appelle la sensibilité aux coûts et aux sacrifices des masses au profit du progrès et de la modernité, un discours que « l'idéologie occidentale de la prospérité » cherche à faire taire (Freda).

atteint du syndrome de progeria, ce garçon islandais<sup>12</sup> reconnu autrefois comme le « plus beau bébé » prend l'apparence d'un vieillard à l'âge de 10 ans à cause de son métabolisme accéléré. Selon son témoignage, cet enfant « monstrueux » est dépourvu d'individualité et même d'humanité entre les mains des médecins qui le considèrent comme « un agrégat de cellules ou une planche anatomique » au lieu d'« un être humain en soi » (CB 31). Ceci dit, lui, comme tous les adolescents, rêve du contact humain et nourrit un amour secret pour sa belle « Nuit-Blanche », hospitalisée à cause de l'albinisme. Le baiser entre lui et cette fille japonaise, baiser imposé par les autres enfants hospitalisés, lui cause un tel émoi qu'il compare ce « baiser bouffon et grotesque » (CB 38) à « un acte quasi métaphysique et sacré entre l'anima et l'animus » (CB 39). La figure de l'enfant jeune-vieux et celle de « Nuit-Blanche » dont l'anomalie « ne fait que rehausser sa beauté » (CB 35) singulière soulignent de nouveau le caractère ambigu de la monstruosité, qui n'est jamais dissociée d'une perception subjective.

Si le corps et l'environnement pourraient tous se transformer en monstre dévorant et en dédale déroutant, c'est dans la nouvelle « Stragglers » que les deux se superposent et offrent un parcours labyrinthique complet des êtres errants.

#### 8.1.5 « Stragglers » : le parcours labyrinthique

En basant la nouvelle sur les faits réels de Hiroo Onoda, Chung avoue être « fasciné » par « le concept d'anachronisme » dans son cas, un concept « lourd de métaphore » qui évoque par exemple les « cas de refoulement et d'abréaction » (Monpetit F1). Cette nouvelle est un témoignage de trois soldats japonais qui, toujours cantonnés et ne croyant pas que la Seconde Guerre mondiale était terminée, ne rejoignent leur patrie que des dizaines d'années après 1945. D'abord, Haruki confesse ses « perversions » sexuelles, sa monstruosité engendrée par les 16 ans de solitude dans la jungle de Guam. Le deuxième narrateur, Nakai, raconte comment sa tendance à l'immobilisme causée par son enfance solitaire le transforme en un

---

<sup>12</sup> Ce qui est intéressant, c'est que dans la première version de cette nouvelle publiée dans *L'inconvénient* en 2001, l'histoire se déroule dans un hôpital japonais et le narrateur est, comme « Nuit-Blanche », japonais et plus précisément, de la région du Kanto. Est-ce pour créer un écart encore plus poussé entre lui et son idole et donc pour souligner l'aspect « hybride » de ce baiser qui comble le fossé entre ce « gnome » et sa fée sublime que Chung le transforme en un rapport « interracial » ?

« straggler » resté pendant 28 ans dans la jungle. Toujours troublé par ce trauma et incapable de s'intégrer après son rapatriement, il poursuit sa guerre imaginaire et solitaire en faisant construire chez lui un tunnel. Le récit de clôture par le lieutenant Oguchi porte sur sa rencontre avec Noboru Yamada, l'aventuriste à sa recherche. Ce récit le plus près du fait réel de la découverte de Hiroo Onoda par Norio Suzuki, en soulignant la décharge émotionnelle par les mots que cause le premier contact humain sur un être coupé du reste du monde pendant 30 ans en cachette dans la jungle des Philippines, semble promettre la réintégration de ce dernier dans la société humaine.

Catherine Cua a raison de lier ces trois récits aux « trois étapes du cycle de la renaissance selon l'esthétique de l'imaginaire butô » (115) : une mort symbolique, une gestation et un retour aux sources. En tant que processus d'initiation qui renvoie également à ces trois étapes, cet ensemble de récits forme un parcours labyrinthique avec la figure récurrente du corps féminin/maternel. Haruki, retourné au Japon après 16 ans de solitude à Guam, ne peut éprouver du désir sexuel qu'avec ses statuettes en bois sculptées selon la seule femme réelle qui puisse éveiller chez lui un désir semblable, une infirmière américaine. Mais cette disproportion de taille dans ses fantasmes éveillés est plutôt inversée dans ses rêves nocturnes angoissants, avec le narrateur de la taille des statuettes et son amante américaine devenue géante. Avec la tête du narrateur « qui disparaît de plus en plus dans le vagin de l'amante américaine » (CB 120), l'acte sexuel s'apparente à une dévoration, à un acte de naitre à reculons, ou pour emprunter le terme de Cua, à « la dénaissance ». L'itinéraire du fœtus dans le ventre maternel étant une des premières aventures labyrinthiques, cette « dénaissance » semble évoquer le commencement de tout parcours du labyrinthe : l'entrée.

Le récit de Nakai met en rapport le fœtus attendant le moment de l'accouchement, son cantonnement à Guam et son « immobilisme chronique » (CB 127) durant toute sa vie. Traumatisé par une enfance solitaire et une famille dysfonctionnelle, il s'assigne très tôt le rôle « d'un soldat déserteur, d'un marathonien de la solitude » (CB 125), ce qui lui permet de vivre dans une immobilité solitaire en cachette pendant 28 ans à Guam, comme un fœtus refusant l'accouchement. En effet, il compare Guam, avec ses traits géographiques, au corps d'une femme et sa cachette, avec sa situation particulière, à l'utérus de cette femme (CB 122-

3). Son immobilité et la monotonie routinière de sa vie font écho au temps « répétitif et circulaire » (d'Humières 480) du lieu clos du dédale ainsi qu'au « musement » que représente le parcours labyrinthe. Cette gestation interminable constitue alors la pénétration dans le labyrinthe et l'errance qui la suit.

Le dernier récit, par son titre « War is over (Come on out!) », suggère la sortie du labyrinthe. Mais il s'agit moins du retour triomphant d'un Thésée que de la transformation d'un monstre « montré », exposé au contact humain. Oguchi se compare en fait au « rat de la jungle », au « sauvage », au « soldat dans une guerre fantôme » (CB 136) et somme toute à un être chez qui la bestialité l'emporte sur l'humanité. Mais face au jeune Noboru endormi, le premier être humain qu'il rencontre au bout de 30 ans, il se lance dans un « monologue intarissable » pour « vider [s]on cœur », un monologue qui témoigne de « sa mémoire phénoménale » et du fait qu'« [il] n'[a] rien oublié » (CB 136). Si le langage est un « élément essentiel de l'humanité » (d'Humières 487) et que le parcours labyrinthe évoque l'acte d'oublier, la mise en mots de la mémoire retrouvée par Oguchi ne signifie-t-elle pas la fin de l'égarement et le regain de l'humanité?

À travers cette analyse de l'œuvre de Chung à partir du mythe du Minotaure, nous relevons les deux figures récurrentes : celle du monstre et celle du labyrinthe. La première, liée à l'hybridité, renvoie le plus souvent à une différence qu'incorpore l'individu, une différence rejetée ou dévaluée par la norme. Qu'il s'agisse d'un migrant coincé dans l'entre-deux, d'une minorité visible, d'un individu présentant la moindre aberration par rapport à « l'homme standard », il leur faut apprendre à se concilier avec leur trait qui « se montre », qui les rend « monstrueux » et à vivre avec cette différence. Quant à la figure du labyrinthe, elle renvoie à l'état de désorientation de tous ces êtres qui traversent une crise d'identité. Que cette perte de repères identitaires provienne d'une « surmodernité » qui déshumanise, d'un regard subjectif qui transforme la différence visible en monstruosité, ou d'un trauma insurmontable, il s'agit d'un trajet de souffrance à parcourir afin d'achever la transformation et le renouvellement du soi. C'est ici que le mythe du Minotaure, mythe occidental, rejoint l'esthétique de la danse butô et l'éthique du discours de *han* d'origine asiatique, comme nous l'étudierons dans la section suivante portant sur l'hybridité langagière de Chung.

## 8.2 Un langage, deux continents, trois pays

« Le Canada est ma tête, le Japon mon poumon gauche et la Corée mon poumon droit. Les trois combinés forment mon cœur et mon âme. » (Lachance, « Anatomie mentale » 127) Telle est la description de Chung au sujet de ses rapports avec les trois pays qui l'ont nourri. Si le mythe du Minotaure qui sert du modèle archétypal à l'œuvre de Chung représente le pôle occidental de son identité et de son univers fictif, l'esthétique de la danse butô et l'éthique du discours de *han* constituent sans doute les autres deux pôles asiatiques.

Le butô est une forme de théâtre-danse-pantomime révolutionnaire élaborée au Japon après la guerre. Le terme originel « ankoku butô » veut dire « la danse de l'obscurité » ou « la danse des ténèbres ». Le butô a été fondé par Tatsumi Hijikata et son collaborateur Kazuo Ohno en réaction aux traumatismes laissés par la Seconde Guerre mondiale. Hijikata voulait rompre avec les danses traditionnelles tyrannisées par la beauté, incapables de répondre à la nouvelle condition humaine. En mettant en scène des danseurs et danseuses le plus souvent quasi-nus, au corps peint en blanc et au crâne rasé, cette danse subversive offre une imagerie grotesque et présente des sujets provocateurs. Selon l'esprit du butô, c'est à travers le dépassement des oppositions telles que beauté/laideur que l'on entre dans « un paysage métaphysique » dominé par « les sentiments écrasants » (TC 256). Dans ses études de *Kimchi* et de *Contes butô*, Ching Selao indique la présence d'un certain « butô littéraire » chez Chung à travers « les perversions sexuelles », « la prolifération des corps difformes » et des personnages « solitaires, marginaux et 'anormaux' » (Selao, « Écriture butô » 60). Même la récurrente figure de l'Asiatique qui souffre de l'albinisme pourrait s'inspirer des danseurs butô qui sont souvent peints en blanc (Selao, « Corps à corps solitaires » 53-54). Selon elle, cette célébration de la monstruosité correspond justement à « la sacralisation de la marge » (Selao, « Écriture butô » 60) que revendique la danse butô. En participant à la représentation de l'Autre, l'esthétique butô, selon Catherine Cua, contribue également à la construction d'un imaginaire cyclique chez Ook Chung. Il s'agit d'un processus de « dénaissance », d'un retour aux sources, qui vise une renaissance symbolique pour retrouver la vie et l'amour (112). En effet, c'est justement ainsi que le narrateur de *La trilogie coréenne* explique « la

métaphysique » du butô. Cette section intitulée « Leçon de butô » est d'abord publiée individuellement en tant que deuxième volet d'un ensemble de récits « Trois leçons » en 2000. Placée après la leçon de « naître » et avant celle de « vivre », cette leçon de « bouger » semble répondre à l'étape intermédiaire du cycle, celle de dénaissances et du retour aux sources pour se préparer à une renaissance. En effet, le narrateur compare l'extrême immobilité ou le catatonique qui caractérise le butô à « une surdose de vitalité ou d'hypersensibilité » qui « [prend] l'apparence d'une pulsion de mort », à un jeu de mort « pour déjouer les forces les plus brutales de la vie » (TC 257). C'est seulement à partir du moindre geste qui branle cette immobilité que « l'on pourra observer à sa source et à sa naissance le geste humain » (TC 258), ou « la virginité du geste » (K 170). La dénaissances suivie d'une renaissance se retrouve dans cette dialectique entre l'immobilité et le mouvement qui régit la danse butô selon Hijikata :

Cette incapacité de bouger fut le point de départ de sa carrière en tant que danseur de butô, mais seulement le point de départ. Hijikata avait découvert que pour réinjecter du mouvement et pour que *naisse* la danse, il lui fallait aller au fond de ce sentiment de honte; autrement dit si l'immobilité incarne le degré zéro, le principe déclencheur du butô consiste à provoquer une crise. Le butô appelle le mouvement en mettant l'être en situation de crise, de déséquilibre, tel un édifice qui s'écroulerait. (TC 259)

L'expérience du narrateur qui effectue sa première performance du butô met en évidence cette dialectique vie-mort :

Mon corps, d'abord recroquevillé, était maintenant agité par de timides mouvements vers l'extérieur. Je savais ce qui se passait en moi : j'étais en train de redécouvrir l'élasticité du temps, envoyée par les morts. J'étais en train de renaître. (TC 261)

Force est de constater que l'immobilisme pathologique frappe plus d'un des personnages chez Chung : à part le narrateur de *La trilogie coréenne* qui souffre d'une « semi-catatonie » à cause du trauma d'adolescence, il y a les narrateurs de « L'arène » et de « Leçon d'orientation » qui sont tous les deux figés dans la position horizontale au lit, le névrosé dans « La loi de Murphy » qui vit dans « la plus grande économie de gestes » (NOD 113), et surtout Nakai de « Stragglers » dont « l'immobilisme chronique » est comparé à une naissance difficile, comme nous l'avons expliqué plus haut. Le déséquilibre qui les pousse vers une réorientation de leur vitalité leur permet une renaissance identitaire, comme le mouvement de la danse butô.

En plus, le parcours labyrinthique de nombreux personnages « monstrueux » chez Chung, comme nous l'avons noté, présente également cette métaphysique du butô : leur trajet passe par une mort symbolique (égarement dans le dédale au sens figuré) pour parvenir à un renouvellement de soi (la sortie du labyrinthe et la conciliation avec sa propre monstruosité).

Si l'esthétique ou la métaphysique du butô, explicitée dans *La trilogie coréenne*, est reflétée dans le trajet de bien des personnages de Chung, l'éthique du *han*, implicitement, constitue l'autre source d'inspiration de son œuvre. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le narrateur de la trilogie n'aborde le *han* que comme terme culturellement spécifique coréen. Cependant, la récurrente représentation de la souffrance réduite au silence dans son œuvre suggère une éthique liée à un certain « discours du *han* », selon les termes de James K. Freda.

Nous avons déjà comparé les définitions du *han* en tant qu'un sentiment de souffrance collective acceptée. Quant au discours du *han*, il est lié inextricablement au contexte historique coréen, comme le suggère Ook Chung qui associe le *han* aux séparations qu'inflige l'histoire coréenne à son peuple. Selon l'étude de Jae Hoon Lee, le *han* est produit par les conditions socio-culturelles de l'histoire coréenne. En effet, Nam-dong Suh, activiste du mouvement Minjung, souligne ainsi le *han* quadruple du peuple coréen : les nombreuses invasions et colonisations de la Corée par les puissances voisines, les règnes tyranniques successifs au sein du pays, la discrimination contre les femmes soutenue par le patriarcat confucéen, la condition des esclaves héréditaires dans l'histoire coréenne (Lee 141); nous pourrions y ajouter la décolonisation qui mène à la guerre civile laissant deux pays séparés par le 38<sup>e</sup> parallèle. Ces événements historiques empêchent la Corée d'acquiescer une identité nationale homogène, d'où la détresse partagée par son peuple. Le *han* qui renvoie à cette détresse constitue en conséquence « la base négative de l'identité » (Freda) des Coréens.

Nous trouvons chez Chung à plusieurs reprises la représentation de cette essence de la coréanité. Au début de *La trilogie coréenne*, transcendant la distance intergénérationnelle, le narrateur se met dans la peau de son grand-père pour raconter ce qu'il a vécu en tant que contremaître parmi les mineurs d'origine coréenne au Japon au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'absence de la sécurité et de la protection, l'exposition à l'amiante, la dureté du travail, le

taux élevé des morts accidentelles, la discrimination contre les Coréens, tout cela contribue à accumuler du *han* chez ces mineurs, si bien que malgré tous ses efforts pour le profit de ses compatriotes de son vivant, le grand-père fait venir un chaman pour chasser ses remords à la veille de sa mort. Il est à noter que le shamanisme a en effet le *han* pour élément de base, car l'exorcisme shamaniste vise à calmer les esprits malveillants et à libérer le *han* qu'ils entretiennent et qui les rend vengeurs (Silsong 231). Si les rituels shamanistes parviennent à atténuer le *han* des défunts par l'entrée en transe et la communication mystique, le narrateur a recours à une autre forme d'exorcisme pour libérer le *han* qui reste : l'écriture. En effet, en déplorant le déclin des mines et la confiscation du cimetière dédié aux défunts mineurs coréens, Chung arrache de l'oubli ces « esprits du *han* » en les mettant en scène non seulement dans son autofiction, mais aussi dans ses nouvelles : « Les noces de brume », récit d'ouverture des *Nouvelles orientales et désorientées*, met en récit un mariage posthume entre un jeune mineur coréen tué dans un conflit entre Coréens et Japonais et une jeune fille japonaise qui se suicide à cause de sa maladie « honteuse », deux esprits qui nourrissent du *han* à cause de leur désir insatisfait de leur vivant<sup>13</sup>. Les rituels chamanistes de leurs noces à l'encontre des préjugés de la communauté dominante (car « dans le village de Nakajumu, comme partout ailleurs au Japon, les mariages entre Coréens et Japonais étaient pour ainsi dire exclus » [NOD 16]) apaisent les « esprit[s] vindicatif[s] » (NOD 14) par une union interracial. Et la mise en récit de l'antagonisme et du métissage difficile des deux groupes ethniques s'avère une autre forme du « shamanisme » visant la libération du *han* chez ceux qui, affligés par cette tension interracial de leur vivant, risquent d'être obscurcis par l'histoire après la mort faite du lieu commémoratif.

Ceci dit, comme le signale Park Kyong-ni, le *han*, au lieu d'insister sur la haine et la vengeance comme le mot japonais *uramu*, exprime également de l'espoir à côté de la tristesse à cause de la souffrance. L'endurance de la peine signifie non pas la résignation, mais les efforts visant à suivre la nature contradictoire de l'univers et à surmonter la situation difficile. C'est ce que le narrateur voit comme « valeur symbolique » dans le « courage solitaire » (39) de sa mère en tant que membre de la deuxième génération des *Zainichi* :

---

<sup>13</sup> Selon Jae Hoon Lee, les recherches sur les légendes et les mythes coréens perçoivent ce type de *han* qui habitent les « mongdang-guishin » ou « songaksi » (fantôme célibataire masculin et féminin) comme une sorte de refoulement libidinal (11-12).

désignée comme « Chôsen-jin (Coréenne) » au collège et en proie aux brimades scolaires après la défaite du Japon, cette jeune fille n'hésite pas à montrer son origine coréenne en choisissant son surnom d'artiste en cours d'arts plastiques; elle n'a pas honte non plus de déployer sa voix devant le public japonais quelque peu embarrassé par sa présence. Le narrateur, en rappelant le long prélude qui la stresse extrêmement à ce concours de chant, perçoit dans cet acte courageux d'affirmer sa voix « une valeur symbolique, initiatique, dont le dur baptême réside dans cette longue et douloureuse attente stoïque » (TC 39). Le *han* qui s'accumule chez les Zaïnichi pourrait se transformer en une force positive visant le renouvellement du soi. En plus d'évoquer la métaphysique du butô basée sur le cycle naissance-déissance-renaissance, ce processus initiatique rejoint également le principe shamaniste selon lequel, comme l'indique Jae Hoon Lee, le *han*, « entrée du royaume de l'Être », constitue le point de départ du développement spirituel et psychique d'un individu (133).

Cette coexistence de la peine et de l'espoir est illustrée le mieux chez les écrivains coréens sous l'occupation japonaise qui la vivent et qui l'inscrivent, écrivains auxquels le narrateur de la trilogie s'intéresse le plus au cours de sa découverte de la littérature coréenne, notamment l'œuvre de Yi Sang et de Yun Dong-ju. « Légende de la pauvreté », nouvelle que Chung consacre à Yi Sang, décrit les derniers jours misérables de ce poète exilé et mort précocement au Japon, et témoigne plutôt de la détresse, ou l'aspect de « won » (la haine) du *han* selon Lee. « Prélude » de Yun Dong-ju (également exilé et mort au Japon), poème cité par le narrateur à plusieurs reprises dans la trilogie, par contre, met l'accent sur l'espoir et la compassion, l'aspect de « jeong » (l'affection) du *han* :

Que je vive sans honte sous le ciel  
Jusqu'à l'instant de ma mort  
Il n'est jusqu'au bruissement du vent dans les feuilles  
Qui ne mette mon âme à vif  
Avec ce cœur qui tremble avec les étoiles  
Je dois aimer toute chose mortelle  
Et marcher la route de mon destin  
Cette nuit, cette nuit encore  
Les étoiles scintillent au vent (TC 365)

Comme Park Kyong-ni le constate, l'expérience du *han* donne naissance à une sensibilité envers l'omniprésence de la dualité contradictoire et mobilise une compassion pour tous les êtres soumis à ce principe. Cette sensibilité et cette compassion envers les êtres de l'univers sont justement ce que le narrateur saisit comme essence chez les poètes coréens de l'ère colonial, essence de l'humanisme même. Aussi le narrateur clôt-il sa trilogie en revenant sur ce « Prélude » qui, symboliquement, renvoie à l'innocence et à « l'enfance de notre humanité » (TC 434) :

Les poètes coréens, peut-être parce qu'ils ont tout perdu (leur identité, leur culture, leur langue) sous l'occupation japonaise, ont redécouvert la source de leur être, la possibilité même du chant et de la poésie, avant même les mots, et ce que nul oppresseur ne peut ravir : notre sensibilité intacte, notre humanité à nu qui, même sous la torture et les excoriations, ne peut enlever cette dernière peau invisible qui s'identifie avec la membrane intangible mais ô combien réelle de l'univers. (TC 434)

Le *han* chez ces poètes *Zainichi* est mis en parallèle avec l'expérience que vit Ook Chung en tant que minorité visible au Québec. C'est sans doute à travers son expérience du *han* qui déborde l'historiographie coréenne que Chung transcende la coréanité de cette émotion pour la transformer en une sensibilité à la souffrance universelle, une sensibilité qui imprègne son écriture et que son écriture éveille chez le lecteur. Pour emprunter les termes de Lee, il s'agit d'une sorte de *jeong-han*<sup>14</sup> « en état mûr » qui est la base des sentiments d'empathie et de responsabilité envers les autres. Cette sensibilité n'est pas limitée à l'affection, mais comporte aussi l'aspect agressif visant à lutter contre l'injustice sociale (49). Dans *La trilogie coréenne*, le volet « kimchi » met en récit les « exclus » de la société japonaise hautement conformiste, tels que la jeune Eurasienne Amy, les *burakumin*<sup>15</sup>, et sa demi-sœur devenue prostituée; dans le volet « La petite marchande de poèmes et de kimchi », tout en dépeignant la prospérité économique et « la culture du 'vite vite' » (TC 364) de la Corée moderne, le narrateur dresse des portraits de ses étudiantes de diverses origines sociales, et surtout de Suna sa future femme, fille d'une famille défavorisée qui essaie de grimper l'échelle sociale. Dans *Nouvelles orientales et désorientées* et *Contes butô*, sont mis en scène la souffrance des

---

<sup>14</sup> Voir la page 65 pour la définition de *Jeong-han* par Jae Hoon Lee.

<sup>15</sup> Selon *Japan Encyclopedia*, Les *burakumin* sont une partie de la population japonaise qui fait l'objet de la discrimination depuis l'Antiquité, bien que rien ne les distingue racialement des autres Japonais. Il se peut que leurs ancêtres aient pratiqué des activités « polluées » selon le shintoïsme, telles que la boucherie, la maroquinerie, le fossoyage, etc. N'oublions pas la pratique japonaise de *murahanchibu* que nous avons expliquée plus haut. Cet ostracisme comme punition des individus qui dérangent l'harmonie communautaire consiste justement à ne pas leur permettre de participer qu'à ces activités communautaires « polluées ».

suicidés, des orphelins politiques, des névrosés, des personnes âgées aliénées, des malades, de toutes sortes d'exclus dans différentes sociétés, en Orient comme en Occident. Dans *L'expérience interdite*, la souffrance devient la source et l'inspiration de l'acte d'écrire à l'instar de la culture des perles. Si Chung a recours à un « réalisme grotesque » en mettant en scène des individus souvent étranges, cocasses, déformés ou pervers, en plus de faire écho à l'esthétique du butô misant sur la marge, ceci correspond aussi au développement du discours du *han* par le mouvement Minjung aux années 60 et 70 en Corée. En effet, comme Freda le précise, à l'encontre de l'idéologie promue par Park Chung Hee, discours officiel centré sur la prospérité et la puissance, le discours du *han* s'inspire des traditions folkloriques coréennes telles que le shamanisme<sup>16</sup> afin d'attirer l'attention à la souffrance réelle des classes défavorisées et au coût obscurci de l'épanouissement économique coréen. Le *han* est ainsi identifié comme expérience de ceux qui sont « politiquement opprimés, économiquement exploités, socialement marginalisés par les riches et puissants » (Lee 5-6). De même, la mise en lumière des êtres irréguliers et de leurs souffrances par Chung, l'accent mis sur le corporel et le rabaissement du sacré, fait preuve de l'esprit carnavalesque populaire au sens bakhtinien et subvertit l'institutionnalisation d'une « culture analgésique » (Freda) qui, par sa promotion de la modernité, du confort et du plaisir, dissimule la souffrance sociale et atténue la sensibilité des masses à la douleur.

Somme toute, en mettant en récit des personnages atypiques qui souffrent de leur différence ainsi que leur parcours de réorientation, Ook Chung intègre dans son imaginaire le mythe occidental du monstre Minotaure et de son habitation, l'esthétique du butô qui célèbre la marginalité et qui recanalise les forces meurtrières pour aboutir à une renaissance symbolique, ainsi que le discours du *han* qui vise la libération des émotions liées à la souffrance pour retrouver la virginité humaine, la compassion et la sensibilité sans frontière. Ces trois pôles de l'identité de Chung qui soutiennent respectivement les trois composantes de son imaginaire, se retrouvent dans son langage composite.

---

<sup>16</sup> À part le shamanisme, le *pansori*, art musical traditionnel coréen, constitue une autre forme culturelle folklorique basée sur le *han*. Cet art du récit chanté accompagné au tambour raconte des situations où s'accumule du *han* de manière cathartique (Freda). Il est régulièrement présent chez Ook Chung qui lie la forme féminine du *pansori* au « chant de douleur » (K 178) en citant le film *Seopyeonje* par Im Kwon-taek dans *Kimchi*. (En fait, il existe d'une part la forme féminine qui est plutôt nostalgique et lyrique et d'autre part la forme masculine qui est satirique et gai.)

Pour Ying Chen et Aki Shimazaki qui commencent l'apprentissage du français à un âge adulte, leur langue d'écriture, n'étant pas leur langue maternelle, leur reste sans doute pour toujours peu « habitable » et incarne une force à dompter. Cependant, dans le cas d'OOK Chung, c'est la langue maternelle qui cède la place à la langue d'adoption pour devenir sa langue pratiquée, dans la vie comme dans l'écriture. Cette adoption de/par la langue française est explicitée au tout début de *La trilogie coréenne* :

Je viens d'une famille dont les origines sont coréennes. Cependant, je ne parle pas le coréen. Je suis né au Japon, et le japonais est ma langue maternelle; là-bas on m'appelait Noboru. Mais cette langue a cessé d'être ma langue première après mon immigration au Canada à l'âge de deux ans. Aujourd'hui, à quarante-huit ans, j'écris donc en français plus par la force des circonstances que par choix. [...] Je ne peux pas dire que j'ai *choisi* le français. En ce qui me concerne, c'est un simple cas de déculturation. Le français est ma langue d'adoption, mais n'est-il pas plus juste de dire que c'est elle qui m'a adopté, comme des parents adoptent un orphelin sans son consentement, avec des résultats plus ou moins heureux? (13)

Bien que le français s'impose pour lui comme langue usuelle à cause de son immigration, tout comme le japonais pour sa mère, ses langues ancestrale et maternelle ainsi que la langue anglaise contribuent à former son être et à inspirer son écriture. L'aveu ironique du narrateur de la trilogie témoigne de cette « schizophrénie linguistique » qu'il confronte quotidiennement :

Les gens pensent que je suis polyglotte, alors qu'en fait je suis plutôt un polyglotte dysfonctionnel puisque, dans mes conversations avec mes parents, je suis incapable de commencer et de finir une phrase dans la même langue; au lieu de quoi il ne sort de ma bouche que des brochettes d'expressions tronquées en japonais, en coréen et en anglais, toutes confondues. (TC 161)

Sur le plan de la création littéraire, plusieurs critiques ont relevé la participation du plurilinguisme à l'écriture chez Chung : Selon Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong, le discours plurilingue dans l'œuvre de Chung, d'une part, reflète « la dimension linguistique-culturelle de l'être hybride et pluriculturel » (45) à l'exemple de l'auteur, d'autre part, avec d'autres techniques narratives telles que la polyphonie, l'anachronisme et le récit métadiégétique, il crée un effet de désorientation chez son lecteur. Kyeongmi Kim-Bernard, en analysant l'emploi du français, du japonais et du coréen dans *La trilogie coréenne*, signale que l'insertion dans la langue française des deux langues asiatiques, en plus de donner au

texte de la couleur locale authentique, permet une vision critique envers les deux cultures impliquées (362). Catherine Cua, quant à elle, considère cette écriture plurilinguistique comme un procédé d'hybridation culturelle et esthétique : selon elle, ce procédé de Chung renvoie non seulement à un amalgame de codes linguistiques, mais aussi à une intertextualité qui appelle et qui intègre les symboles, les références culturelles et les textes, littéraires ou non, issus d'un espace global qui transcende les frontières géographiques nationales. Dans notre étude, après avoir analysé l'entrecroisement sur le plan éthique et esthétique du monstre, du *butô* et du *han* dans l'imaginaire de Chung, nous tâcherons de mettre en rapport ses techniques plurilingues avec celles de Chen et de Shimazaki afin d'en déduire les particularités.

Comme nous l'avons montré dans les deux sections précédentes, Ying Chen, avec sa « série fantôme », efface toute référence socioculturelle si bien que nous y trouvons rarement de marqueurs explicites de la sinité qui abondent dans ses premiers trois romans. La figure de la réincarnation, une des rares allusions à son pays natal en tant que notion bouddhiste à la croisée des philosophies chinoises (bouddhisme, taoïsme et confucianisme), s'avère être transformée chez Chen pour participer à un discours d'incertitude absolue, ou mieux, à un « anti-discours » qui abolit toute rationalité. Aussi pourrions-nous parler d'une certaine « pulvérisation<sup>17</sup> » de la sinité chez Chen au profit d'un langage nouveau qui met en doute la fonction représentative des langues ordinaires basée sur l'équivalence entre le nom et la réalité. Aki Shimazaki, quant à elle, choisit au contraire de concentrer son écriture sur la description de son pays natal et de la culture japonaise, comme le faisait autrefois Chen dans ses premiers romans. Cette « polarisation » de la japonité va de pair avec la déterritorialisation et la reterritorialisation de la langue japonaise : mots, proverbes, symboles, lieux de mémoire et références socio-historico-culturelles d'origine japonaise, transcrits ou traduits en français, accordent à l'écriture shimazakienne la dimension intertextuelle unique

---

<sup>17</sup> Nancy Huston, dans son article intitulé « Le déclin de l'identité? », remarque trois types d'écrivains contemporains, qu'elle appelle « les *polarisés*, les *pulvérisés*, et [...] les *divisés* » (64) selon le positionnement de l'auteur dans le « spectre identitaire » : à l'un des extrêmes, les « polarisés » sont ceux qui s'inspirent d'une seule culture et de la référence à son identité nationale; à l'autre des extrêmes, ce sont les « pulvérisés » qui, à l'exemple de Romain Gary, aspirent à un métissage, à une « multiplication démentielle des identités ». Entre les deux, il y a les « divisés », les écrivains qui souffrent du changement du pays et de la langue d'expression. Nancy Huston situe les écrivains migrants comme Ying Chen parmi ces derniers. Pourtant, la « série fantôme » de Chen témoigne d'un métissage qui la rapproche des écrivains à l'identité pulvérisée.

qui relie le patrimoine de la francophonie à l'héritage de la culture japonaise. Contrairement à Chen et à Shimazaki, Ook Chung ne pulvérise ni ne polarise l'ethnicité dans son écriture : il fait recours à une approche d'hybridation compréhensive; autrement dit, toutes les langues et cultures se font écho et s'allient pour mettre en œuvre un langage « hybride » comme celui de Babel.

« Polyglotte dysfonctionnel », ainsi Ook Chung décrit-il son alter-ego dans *La trilogie coréenne* ; à travers le même personnage, il fait également allusion à sa découverte du patrimoine littéraire mondial en langue française. Se rappelant sa passion pour la lecture datant de l'enfance, il énumère les écrivains et les livres qui ont influencé son être dans son adolescence : Mauriac, Camus, Sartre, Malraux, Gide, Flaubert, auteurs russes, *L'Amour fou* d'André Breton, *Le Robinson du métro* de Felice Holman, *La Petite Fille au bout du chemin* de Laird Koenig, entre autres (TC 92-93, 247). Plus loin, il marque ses retours aux pays maternel et ancestral par la découverte des littératures de ces deux pays. Sa fascination pour l'école décadente (Burai-ha) du Japon d'après guerre allant de pair avec son appréciation des poètes coréens sous l'occupation japonaise : ainsi sont cités les noms (quelquefois un extrait issu de ces auteurs) tels que Jun Ishikawa, Hiroshi Noma, Tamiki Hara, Osamu Dazai, Yi Sang, Yun Dong-ju, etc (TC 142, 386). Un survol des épigraphes et des citations internes dans l'œuvre de Chung permet de confirmer cette intégration des ressources spirituelles mondiales : elles viennent de Ri Kaisei, Lu Xun, Fritz Zorn, Van Gogh, Younghill Kang, Daikyû Ebô, Takiss Varvitsiotis, Anees Jung, Jacques Borel, Stéphane Mallarmé, Robert Frost, Anne Hébert, Lao Tseu, Kenzaburo Oé, Wallace Stevens, Silvia Plath, pour ne citer que quelques uns. Si la mise en récit des auteurs canonisés souligne un rapprochement entre le personnel et l'historique ainsi qu'une esthétique du double chez Shimazaki, l'intégration des références du patrimoine littéraire mondial dans l'œuvre de Chung contribue à une intertextualité qui abolit les frontières nationales littéraires et qui répond à la décentralisation culturelle et à l'émergence d'« une littérature-monde en français ».

Sur le plan lexical, comme Kim-Bernard l'indique, Chung parsème son récit de mots et de phrases anglais, japonais et coréens pour rendre le contexte authentique. En plus, cette hybridation lexicale, en créant des correspondances sonore, sémantique, symbolique ou

imaginaire entre de différents codes linguistiques, réalise une écriture de « fusion » ou une « alchimie linguistique » comme le fait quelquefois Shimazaki avec le français et le japonais. La réflexion par le narrateur de la trilogie sur son prénom en est une belle illustration :

Dans le symbole du yin et du yang qui décore le drapeau de mon pays ancestral, tous les éléments sont liés. Le feu transforme l'eau en nuage, le nuage dans le ciel se transforme en pluie, la pluie se cristallise en neige, et le cycle recommence. Dans mon prénom, il y a le symbole chinois du feu, mais il y a aussi, dans son épellation occidentale, la lettre a [sic]<sup>18</sup>, qui rime avec *eau*... *O* comme *Orient*, comme *Occident*. (TC 322)

L'idéogramme chinois renvoyant au feu et la lettre « o » rimant avec « eau » en français impliquent la lutte fusionnelle entre les deux pôles (oriental et occidental) apparemment incompatibles chez le narrateur : celui-ci avoue que « ces symboles conflictuels ou tonifiants, [sont] [...] à l'image de l'Orient et l'Occident qui luttent en [lui] depuis toujours » (120). Quant au cycle figuratif des éléments symboliques, on y distingue également par un « télescopage linguistique » (Mouneimné, « L'imaginaire 'asiatique' » 144) la référence aux trois personnages qui marquent la quête identitaire du narrateur : sa fille naturelle Yuki, soit « neige » en japonais, son élève amériasienne dont le nom, Amy, veut dire « pluie » en japonais (*Ame*) et son étudiante coréenne qui finit par devenir sa femme, Suna dont le prénom a le symbole de la Terre comme idéogramme et dont la manière d'éteindre la soif évoque pour le narrateur « une bivalence presque cosmologique comme dans le thème de l'eau et du feu » (TC 364). Amy, comme nous l'avons signalé dans la section sur l'enfant métis, isolée au Japon à cause de son physique occidental, constitue pour le narrateur, par l'expérience d'exclusion similaire, un miroir où il se reconnaît. Yuki, membre de famille étranger et fille naturelle ignorée par le narrateur, le rattache néanmoins à sa terre maternelle, le Japon. C'est en compagnie d'elle que le narrateur retourne au Chinatown de Yokohama, son lieu de naissance où, se retrouvant au point de départ de sa vie, il connaît enfin sa résurrection identitaire. Suna, quant à elle, l'introduit à la littérature coréenne comme à la vie quotidienne d'une Corée où la Tradition et la modernité coexistent à l'image de cette fille « enfant terrible », « tigresse sommeill[ant] dans l'agneau » (TC 364). Cette fille incarne pour lui la Corée même, son pays ancestral dont son déracinement le dépossède à jamais : ne compare-t-il pas la cicatrice aux seins de Suna au « balafre divisant les deux Corées » ou à la

---

<sup>18</sup> Il s'agit d'une coquille dans *La trilogie coréenne*, car dans *Kimchi*, c'est la lettre « o » à la place de « a ».

trace divisant le yin et le yang sur le drapeau national coréen (TC 393)? Leur liaison vue comme scandaleuse par une société largement confucéenne comme celle de la Corée confirme au narrateur son état d'être en tant qu'étranger chez lui : d'origine coréenne mais occidentalisé, il se sent toujours désorienté sur sa terre ancestrale faute de connaissances suffisantes sur la langue et la culture. En suivant le conseil de son père biologique de renoncer à « la recherche des racines », de « chér[ir] [le] déracinement » et de « [s']attach[er] à une foi [...] plutôt qu'à un pays », le narrateur accepte sa condition d'être toujours déraciné et hors du pays. À l'exemple de ce père écrivain qui met sa foi dans les mots, il met la sienne dans la sensibilité humaine que les mots appellent et qui résiste à toute dépossession.

Dans cette petite citation sur le prénom du narrateur, les référents d'origines culturelles multiples (coréen, français, chinois, japonais) se juxtaposent et s'interpénètrent, de sorte que se dessine un espace qui n'appartient à aucune des cultures mobilisées ou, selon les termes d'Homi Bhabha, un espace d'« hybridité ». Par un jeu de va-et-vient, l'auteur se positionne dans cet espace interstitiel entre différentes cultures à la source de son être et de son inspiration littéraire, ce qui crée un horizon pluridimensionnel pour envisager le parcours identitaire atypique du narrateur, parcours inséparable à ces multiples composantes linguistiques et culturelles.

Le langage hybride de Chung ne repose pas que sur l'intertextualité qui s'ouvre sur la littérature du monde ainsi que la fusion de multiples langues employées, il s'agit aussi d'un imaginaire nourri par plusieurs formes d'art du monde entier. Nous avons déjà montré le rôle de la danse butô et du *pansori* dans l'univers fictif de Chung sur les plans esthétique et éthique. Ici nous nous contentons d'illustrer par quelques exemples concrets ce syncrétisme artistique. Des peintures occidentales classiques sont souvent évoquées pour vivifier des scènes qui se passent en Orient : dans *La trilogie coréenne*, le *chiaroscuro* des tableaux de Rembrandt marque les souvenirs de la jeunesse de la mère bercée par les contes à la lumière de la bougie dans un village japonais (TC 24); la posture de dépression qu'affiche la charmante Hiroé évoque pour le narrateur l'image de la Pietà ainsi que le tableau *La Derelitta* (TC 49, 90). Dans *Kimchi*, le film coréen *Seopyeonje*, histoire mettant en rapport la

méconnaissance de l'origine et l'inceste<sup>19</sup>, sert d'un miroir qui reflète les blessures identitaires du narrateur et de sa « demi-sœur » Aerin (K 177-178). Le chant *pansori*, thème du film, exprime la douleur de la fissure identitaire et se présente comme une marque de la coréanité que le narrateur cherche à acquérir. Cependant, un autre lieu de mémoire musical renvoyant à cette coréanité, la chanson *Arirang*, avec l'histoire du départ sans retour, affirme l'exil perpétuel comme la condition d'être. Ainsi, des éléments hétérogènes issus des arts plastique, musical et performatif s'entremêlent et s'allient pour créer une riche intertextualité qui noue des liens non seulement entre toutes les langues, toutes les littératures, mais aussi entre la littérature et d'autres formes d'art.

Bref, si Ying Chen, avec la « série fantôme », s'oriente vers une pulvérisation de la sinité dans son écriture et qu'Aki Shimazaki affiche constamment une identité japonaise « polarisée », Ook Chung met en œuvre un langage hybride qui s'inspire du patrimoine culturel mondial : toutes les langues, toutes les littératures ainsi que toutes les formes d'art participent à son imaginaire pour créer une écriture de « fusion ».

Pour conclure, l'œuvre d'Ook Chung met en scène un univers labyrinthique où abondent des êtres issus de diverses communautés ethniques qui vivent, bon gré mal gré, la marginalisation ou l'exclusion sociale, parmi lesquels une majorité se démarque par une difformité ou monstruosité corporelle, d'où une coalition de tous ceux qui sont « physiquement visibles » et « socialement invisibles » (Savitt cité par Chamayou<sup>20</sup>). Au cours de leur errance, ces individus « monstrueux » et solitaires cherchent constamment à sortir de leur propre dédale dont l'issue dépend de leur conciliation avec leur propre différence. L'évocation implicite du mythe du Minotaure y est bien évidente. Mais en outre, ces trajets de souffrance font également écho à l'esthétique de la danse butô qui repose sur le cycle naissance-dénaissance-

---

<sup>19</sup> Il est à noter que le thème de l'inceste est non seulement récurrent chez Ook Chung, mais aussi présent chez Aki Shimazaki à travers l'amour entre Yukio et Yukiko ainsi que chez Ying Chen dans le rapport père-fille dans *Le mangeur*. Cet intérêt partagé traduit-il une révolte contre la dominance pan-asiatique de la Tradition confucéenne basée sur le culte des ancêtres ainsi que sur la hiérarchie familiale et sociale ? Ou s'agit-il plutôt d'une aspiration des immigrants asiatiques à se protéger par l'union consanguine contre la société occidentale menaçante ? Ou sans doute des deux à la fois ?

<sup>20</sup> Ces expressions, employées par Todd L. Savitt pour désigner les esclaves noirs aux États-Unis, s'appliquent non seulement à ceux qui font l'objet de racisme, mais aussi à ceux qui souffrent d'autres formes d'injustice sociale à cause de leur différence visible.

renaissance ainsi qu'à l'éthique du discours du *han* qui préconise la libre expression de la souffrance refoulée et la compassion envers les êtres souffrants. Ook Chung, en transcendant les limites historiographiques de ces références culturelles, met en œuvre un imaginaire à la croisée de l'Orient et l'Occident à l'instar de la nature composite de son identité et en vue d'un humanisme sans frontière. De même, son langage qui juxtapose une variété des langues et des références issues du patrimoine littéraire et artistique du monde entier, affiche une hybridité compréhensive. Contrairement à la pulvérisation de la sinité par Ying Chen et à la polarisation de la japonité par Aki Shimazaki, l'œuvre d'Ook Chung offre une troisième voie littéraire pour aller au-delà de l'ethnicité à travers un métissage global.

## Chapitre 9 Kim Thúy : après la trilogie ?

Dans un entretien que Kim Thúy nous a accordé le 29 novembre 2013, tout comme Ying Chen en tant qu'écrivaine émergente dans les années 90, elle attribue le succès de son début littéraire à son ethnicité. On détecte sans doute dans cette remarque un certain « syndrome de l'imposteur » (« Conciliation » ARTS SPECTACLES 8) comme le suggère Josée Lapointe. Mais l'écriture autoethnographique marque en fait son projet littéraire que constituent *Ru*, *À toi* et *Mãn* qui, selon elle, ont respectivement pour mot clé « survivre », « vivre » et « aimer ». Comme nous l'avons étudié dans la première partie, qu'il s'agisse de *Ru*, autofiction s'inspirant tant de l'expérience tumultueuse des réfugiés vietnamiens comme sa famille que des histoires des gens qu'elle côtoie au cours de son immigration au Québec, ou de *À toi*, dialogue de deux êtres vivant entre deux/plusieurs cultures au sujet de l'identité, du métissage culturel et de la poéticité du quotidien, ou de *Mãn*, récit d'un personnage toujours similaire à « la personne physique de l'auteure » selon certains (Crépeau CAHC7), Kim Thúy explore constamment comme thèmes majeurs l'ethnicité vietnamienne, la confrontation Orient-Occident, l'expérience de l'entre-deux et de l'acculturation liée à l'immigration, sources foncières de cette auteure qui navigue à l'aise entre deux cultures, québécoise et vietnamienne, entre trois langues, le français, l'anglais et le vietnamien.

L'expérience d'immigration restant son inspiration littéraire principale, Kim Thúy, contrairement à Ying Chen qui cherche à « tuer » son lectorat s'accrochant à la sinité de son écriture, se réjouit de sa position d'entre deux cultures qui, selon elle, lui permet de discerner les différences culturelles entre son pays natal et son pays d'adoption et d'assumer un certain rôle d'« ambassadrice culturelle ». Dans son choix de présenter son pays natal à un lectorat francophone, elle se rapproche sans doute d'Aki Shimazaki dont l'œuvre a constamment pour l'arrière plan la société japonaise; mais différente de l'œuvre shimazakienne qui pose sans cesse un regard critique envers la culture et la société japonaises, celle de Thúy met en scène un Vietnam poéticisé, un pays quitté dont les cruautés et les tumultes historiques ne

cachent jamais sa beauté sereine et sublime, tout comme la figure récurrente du lotus qui est « près de la boue, mais sans sa puanteur<sup>1</sup> » (*Mãn* 81). En plus, ayant comme narratrice une Vietnamiennne occidentalisée dont la transformation trouve bien des échos chez l'auteure elle-même, la trilogie de Thúy, comme l'œuvre d'Ook Chung, fait preuve d'une nature composite qui résulte de l'identité à trait d'union de l'auteure. Cependant, contrairement à Ook Chung qui met en relief l'élément conflictuel des cultures, l'aspect dysphorique de l'expérience d'immigration et la souffrance des êtres marginalisés, Kim Thúy, à la manière des contes de fée, souligne, comme Antony Soron l'indique, l'importance de « considérer poétiquement » la mise à l'épreuve pour « ne pas désespérer l'humain » (Soron). N'étant point insensible à la souffrance et à l'injustice sociale, elle y voit plutôt « une beauté extrême » (Fortin S5). Par conséquent, la fusion harmonieuse des cultures, à l'instar de la cuisine hybride que présente *Mãn*, constitue chez elle un idéal auquel aspirent les sujets migrants et une compensation ultime pour les mises à l'épreuve auxquelles ils sont soumis.

Mettant en scène des personnages qui réussissent plus ou moins un équilibre entre les cultures par leur capacité d'adaptation et servant au lectorat francophone son Vietnam « sur un plateau » pour emprunter les expressions de Sing à propos de *Mãn* (285), Kim Thúy n'évite pas les clichés asiatiques produits par le discours du multiculturalisme nord-américain<sup>2</sup>. Puisque pour Thúy, l'écriture vise plutôt la mise en relief de la beauté et de la poéticité de la vie qui évoque de la sensation. Toutefois, il serait intéressant d'observer les pistes littéraires qu'entreprendra Thúy après sa trilogie « autoethnographique » et l'évolution, s'il y en a, de sa manière d'aborder l'ethnicité dans l'écriture.

---

<sup>1</sup> Dans *Ru*, Kim Thúy décrit une scène poétique où des femmes vietnamiennes se déplacent dans un étang à lotus pour placer des feuilles de thé à l'intérieur des fleurs de lotus ouvertes pour les recueillir le lendemain (49). Pour elle, « la fleur de lotus qui pousse dans la vase des marécages [...] signifie [...] que peu importe l'environnement dans lequel vous baignez, la véritable beauté ne peut pas en être affectée » (Fortin S5). Cependant, la même figure du lotus, symbole de la beauté et de la pureté selon le bouddhisme et la croyance folklorique asiatique, est transformée par Ying Chen dans *La mémoire de l'eau* pour acquérir une autre connotation : métaphore renvoyant aux pieds bandés selon l'esthétique patriarcale, le lotus, sa racine ainsi que la boue et l'eau qui l'entourent évoque la résistance muette des sujets aux forces aliénantes de l'Histoire.

<sup>2</sup> Au début de la première partie, nous avons déjà signalé comment le multiculturalisme crée de nouveaux clans raciaux où l'image des Asiatiques travailleurs, obéissants et apolitiques est créée comme minorité exemplaire. Puis dans la section consacrée au culinaire et au culturel, nous avons aussi mentionné que le domaine de la cuisine et de la restauration semble être un des très rares sinon le seul domaine où la culture asiatique offre des « produits profitables » dans le contexte de la mondialisation.

## Troisième Partie

### Chapitre 10 L'acte de la création littéraire

Avant de conclure, il serait intéressant de poursuivre nos réflexions sur le dépassement de l'écriture ethnique par nos quatre écrivains dans le cadre de la création littéraire. Il ne faut pas oublier que l'écriture est un acte à la fois individuel et communautaire où la migration du créateur va de pair avec la migration des mots.

Le créateur, selon Max Bilen, est celui qui « ne conçoit l'existence que sous la forme d'un dédoublement, facteur d'identification avec autrui » (13). Ainsi, pour assumer la création littéraire, l'écrivain doit négocier « un compromis entre son besoin de disponibilité et de distanciation nécessaires à la création et son besoin de se savoir intégré dans le corps social » (16). Pour les écrivains que nous avons étudiés, leur positionnement de l'entre-deux ou de l'entre-plusieurs, l'expérience migratoire qui les empêche de s'intégrer totalement tant dans le pays quitté que dans le pays d'adoption, ces particularités prédisposent-elles ces sujets migrants à une distanciation par rapport à la condition commune ainsi qu'à une incertitude de l'image du soi, conditions favorables à la création artistique selon Bilen? Voici la question à laquelle nous essayerons de répondre dans ce chapitre en examinant l'aspect de la création littéraire chez nos quatre écrivains.

Les travaux de Bilen proposent une dialectique qui régit tout acte de création à la lumière du croisement de la vie et de l'écriture chez André Gide, Albert Camus, Marcel Proust et Franz Kafka. Selon lui, l'acte créateur repose sur le triangle que forment le dépouillement, le dévoilement et le dédoublement. Dans le processus solitaire et intime qu'est l'écriture, l'auteur se détache du monde et du soi, découvre la surprise dans l'ordinaire, acquiert une clairvoyance singulière par rapport à la réalité et se sent la pulsion de créer un univers d'un autre ordre que le réel et d'imposer une « transfiguration au réel » (73-4) par le langage. La séparation et l'aspiration à la communion constituent les deux pôles entre lesquels se forme une tension qui anime l'écriture : d'une part, le sentiment d'être étranger et séparé nourrit

chez l'écrivain un regard indépendant d'autrui. Ce regard aboutit à une perception de la réalité pleine de surprise et de lucidité. Se sentant isolé et séparé, l'écrivain réalise une absence d'image du soi, efface son moi figé, d'où une image du soi ouverte à « tous les possibles » (22). Par ailleurs, la fonction essentielle de l'écrivain consiste à communiquer à chacun « cette solitude originelle » (21), destin partagé, via son langage, support de communication et de communion. Mais les mots, tout en créant une illusion de communication entre les non-artistes, renforcent en fait pour l'artiste sa condition d'être séparé dans la mesure où ils imposent une discipline qui ne « s'adapte guère aux mécanismes de la mémoire, aux nuances des données de l'intuition ou à la rigueur de la réflexion » (217). Par conséquent, pour assurer une communion même illusoire entre le créateur et les autres, l'écrivain doit surmonter cette aliénation par les mots afin de recréer le monde avec les mots. Cette dialectique triangulaire (Dépouillement-Dévoilement-Dédoublement) ainsi que celle entre la séparation et la communion guideront notre analyse de l'acte d'écrire chez les quatre écrivains.

### **10.1 Ying Chen**

Parmi les quatre écrivains, Ying Chen est la seule qui ait régulièrement publié des essais portant sur la création littéraire ainsi que sur le rôle de la littérature : du recueil d'essais *Quatre mille marches* aux nombreux articles publiés dans différents périodiques, français et chinois, elle ne cesse de réfléchir sur la condition d'être séparée, la solitude, la migration et l'acte d'écrire, sujets récurrents et inter-reliés. Cette écrivaine qui a « mal vécu l'expérience de la différence » (Chen 2012) et qui résiste à tout discours essentialiste de sa différence, est hantée par le sentiment d'être étrangère depuis sa naissance et non seulement depuis son immigration au Québec à l'âge de 28 ans :

On dit souvent que, sans un point de départ, il n'y a pas d'arrivée possible. Ceci est exactement ma condition. Mon départ a eu lieu dès mon enfance. J'ai été dans l'errance non seulement après 1989, l'année où j'ai quitté Shanghai et suis allée étudier au Canada, mais aussi très longtemps avant que je sois normalement désignée comme une étrangère nécessitant, semble-t-il, l'accueil et l'intégration. [...] Je suis une étrangère depuis la naissance, car je n'aime pas l'air de mon temps. (Chen 2012)

Son déplacement de la Chine au Canada, au lieu d'être conçu comme une « arrivée », est plutôt réalisé dans le but de trouver « un endroit calme pour [s]e reposer » (Chen 2012). Car aussi lucide que Lie-Fei dans *La mémoire de l'eau*, Chen considère « l'odeur de l'eau » comme « partout la même » (Chen 2012), et « toutes les terres » comme ayant « tendance à nous repousser ou à nous enfermer<sup>1</sup> » (QMM 36). Or, ce qui la pousse vers la littérature et l'écriture, c'est justement ce sentiment d'être à la fois ici et en quête d'« une patrie véritable » (QMM 22), cet état d'être à « mi-chemin entre [le] point de départ et [l']ailleurs », entre l'être et le non-être (QMM 35). Car selon elle, la littérature « n'a existé en effet que dans un état indéfinissable [...] entre la fin et la naissance » (QMM 51) :

Je tentais, sans grand espoir pourtant, de trouver une patrie véritable, celle qui conviendrait le mieux à ma réalité. Avant comme après mon départ de Shanghai, cette quête a toujours été menée dans les livres et dans la solitude. Le résultat est étonnant : elle me rapproche de plus en plus de ce que j'appelle l'état d'âme d'écrivain. (QMM 22)

Cet état d'être « en transition » qui rapproche la migration de l'acte d'écrire, est selon Chen la condition commune des écrivains migratoires. Elle a recours à la métaphore du « tunnel » pour renvoyer à cette expérience de la traversée jamais accomplie :

Je vis la migration et l'écriture comme une même et seule expérience : descendre dans un tunnel en espérant une traversée, comprendre que, finalement, elle n'aura pas lieu, le tunnel est déjà la destination, ma vie entière s'écoulera ici. (Chen 2005, 119)

Cet état « migratoire » repose sur une oscillation entre l'isolement et l'intégration, selon Bilen une tension entre la « séparation » et la « communion », comme Chen décrit cette vie d'ascèse de l'écrivain dans le tunnel :

[...] l'écrivain du tunnel fonctionne à deux vitesses. D'une part il y a l'intervalle des trains qui traversent et le rythme des marteaux qui frappent, lui rappelant qu'il n'est pas tout à fait seul, que, s'il le veut, il peut rejoindre le monde également facile en sortant par l'un ou l'autre bout du tunnel, qu'il y a là-haut toujours et partout plein de laideur et de splendeur à contempler, il y a toujours de quoi écrire, des chemins à suivre. D'autre part il y a des instants où rien ne se passe, des instants ainsi amplifiés par l'immobilisation du corps, des sens et de la pensée, des instants qui s'écoulent parfois comme des gouttes d'eau d'autres fois comme un fleuve. Quand on écrit dans un tunnel, on ne peut résister à la tentation de porter au premier plan la seconde vitesse. Elle est plus proche de la réalité du tunnel, dont l'étroitesse impose l'humilité et le renoncement, où toute action s'annule d'elle-même plus ou moins comme des vagues qui retombent. (Chen 2005, 120)

---

<sup>1</sup> Elle a tellement horreur de la force d'enfermement des terres physiques qu'elle substitue « la source » à « la racine » pour parler de son origine (Sing 241).

Les deux « vitesses » que vit l'écrivain du tunnel correspondent à deux temporalités ou à deux réalités qu'il perçoit : la réalité commune à laquelle l'écrivain ne s'identifie pas totalement en tant qu'« être séparé » et la réalité littéraire, résultat du détachement et de la distanciation par rapport à la réalité commune. C'est la deuxième réalité qui l'emporte et qui mène l'écrivain à une perception « autre », nouvelle, à une clairvoyance, au « dévoilement » pour employer le terme de Bilien. Chez Ying Chen, ce dévoilement aboutirait généralement à une perception et un langage innovateurs que l'écrivain migratoire invente :

Le voyageur qui écrit, ou l'écrivain qui aime marcher, entre dans ce tunnel et ne sait plus voir, perd même sa langue parfois. Il faut alors inventer un regard et une langue. Regarder avec son corps et parler d'une autre voix, peut-être. (Chen 2005, 119)

Plus précisément dans son cas, Chen renonce au rôle de comparatiste des cultures (Chen 2007, 73) et oriente son écriture vers l'exploration du moi authentique par l'oubli du moi phénoménal (comme nous l'avons signalé dans le chapitre portant sur la mémoire). Elle illustre son positionnement à l'écart de toutes les cultures, de toutes les communautés et de tous les discours collectivistes par une marche solitaire « hors des trains », les trains renvoyant aux lieux d'appartenance :

[...] je me retrouve seule sur place, c'est-à-dire nulle part, dans aucun train, dans aucun temps, sans territoire, hors de l'Histoire, car l'Histoire traditionnelle concerne la destinée de la race, de l'espèce, de la collectivité, et elle s'intéresse seulement aux individus qui veulent porter cette destinée sur leurs épaules. [...] écrire c'est marcher seul sans désarroi et même avec contentement, en croyant que la vitesse n'est pas tout, et aussi en espérant voir en route, [...] ce qu'on ne voit pas lorsqu'on s'installe confortablement dans un train ou dans une fusée. (Chen 2008, 37-38)

Cette clairvoyance que ceux qui sont enracinés dans leurs lieux d'appartenance ne peuvent pas acquérir, ou pour emprunter les termes de Bilien, cette « surprise » que provoque le « sentiment 'd'astrangement' au réel » (184), donne naissance à une certaine « réalité littéraire » qui est d'un autre ordre que le réel : elle pourrait renvoyer chez Chen à « la relativité des valeurs » et à « la multiplicité des vérités » (QMM 27) que montrent ses premiers romans, ou au dynamisme de « déstabilisation » qu'entraînent « la mort, la maladie et [...] le dépaysement » (Chen 2007, 74) comme le dépeint sa « série fantôme », ou la condensation de l'immensité sensorielle dans « un instant étroit » (IE 12-3) qu'illustrent ses

haïku. Cette réalité littéraire, Ying Chen la qualifie comme étant « une réalité symbolique qui devrait refléter toutes les réalités » (Sing 247), et « quelque chose de plus ample et de plus généreux qui saurait transcender notre condition » (Chen 2007, 73). Cette force inclusive et cette transcendance de la particularité rejoignent sans doute ce que Bilien considère comme « la condition de la création » : « la nostalgie de la condition humaine de celui qui assume la condition créatrice qui en diffère » (185), ou l'aspiration au franchissement de la séparation pour parvenir à la communion. Cette aspiration à la communion incite l'acte de la création littéraire qui consiste à substituer au « morcellement du réel » « la structuration du réel » (Bilien 218) par les mots, système linguistique communautaire, d'où l'étape du « dédoublement » selon Bilien. Chez Chen, cette force mystérieuse qui l'incite à écrire, qu'elle se représente comme « un élément intégré et grandissant de la maternité » (écrire pour ses fils) (QMM 102), ou comme une « nécessité intérieure » (écrire simplement pour être lu) (Sing 240), elle se traduit par le franchissement de la différence pour aboutir à l'Autre, ce passage de la solitude à la communion : en effet, la condition d'être « séparée » lui donne « l'impression d'être enfant de toutes les mères, et mère de tous les enfants » (QMM 11), l'intérêt aux « autres sorts » (QMM 11) et le sentiment paradoxal de ne plus être seule (QMM 37). Comme elle le dit, l'écriture lui permet de fixer une partie de la vérité commune insaisissable, de « la destinée profonde de l'humain » dont fait partie sa « vérité individuelle » qui est aussi « enracinée chez l'Autre » (QMM 111).

Cependant, comme Bilien l'indique, la communion que semble promettre ce dédoublement à travers le « langage créateur et libérateur » (122) s'apparente à une utopie inatteignable pour l'écrivain, car le langage au « sens singulier [et] conventionnel » pour les non-artistes requiert du « sens nouveau » (215) chez les artistes. En d'autres termes, tout en réalisant « une identification *affective* avec autrui » (Bilien 20), l'écrivain doit introduire dans le système conventionnel l'élément de la « surprise » qui a éveillé en premier lieu chez lui la clairvoyance. Ainsi, cette position d'être séparé par rapport au langage soumet l'écrivain aux efforts visant une conciliation entre la discipline syntaxique conventionnelle et le mécanisme de sa propre réalité littéraire. La communion à travers le langage s'avère donc vouée à l'échec dès le début. Dans ce contexte, il va de soi que Chen considère le choix de la langue d'écriture comme ayant une moindre importance dans l'acte de la création littéraire :

Même [si l'écrivain] écrit dans sa langue maternelle, il se trouve assez loin d'elle lorsqu'il s'approche de la langue de la littérature. Celle-ci, contenant la langue maternelle de tous, est le fruit de toutes les littératures de tous les temps. (QMM 93)

La langue française, langue d'adoption pour Chen, est comparée par elle à sa maison à Vancouver qui se situe « dans cet extraordinaire juste-milieu entre le familier et l'étranger » (Sing 248). Selon elle, cette langue lui insuffle une parfaite dose d'« intranquillité », force à la fois aliénante et stimulante (Sing 248). Par conséquent, la réalité que crée une œuvre littéraire est aussi une réalité des mots, ou « des *rappports* qu'ils entretiennent entre eux qui [leur] donnent un sens nouveau » (Bilen 215). La description de l'écriture par Chen y fait écho :

Je me sou mets donc, malgré moi, à une logique dont le sens m'est inconnu, à une logique de l'écriture que je ne voudrais pas suivre, qui me dépasse, qui va probablement au-delà des sujets, au-delà des drames [...], au-delà de cette intuition de mort et de défaillance corporelle. De toute façon, le contenu véritable d'une œuvre littéraire [...] se trouve [...] dans la mystérieuse combinaison des mots et de l'enchaînement des phrases. (Chen 2007, 74)

La communion que réalise l'acte d'écrire consiste alors, comme Bilen le suggère, à « révéler à chacun sa solitude originelle irréductible au langage et où, cependant, la communion est rendue possible par la communication, par le sentiment d'un destin commun » (Bilen 20).

## **10.2 Aki Shimazaki**

Nous trouvons peu de réflexions sur l'acte de la création littéraire chez Shimazaki : dans un entretien, elle avoue avoir nourri le rêve de devenir romancière à l'âge de 11 ans lorsqu'elle a reçu comme cadeau le roman *A Little Princess* par Frances Elisa Hodgson Burnett. La carrière littéraire lui semble naturelle d'autant plus qu'elle a écrit des essais et un petit roman feuilleton en japonais avant de publier en français (Amyot, « Aki Shimazaki » 45).

Chez Shimazaki, le sentiment d'être séparée prend racine longtemps avant son immigration, ce qui nous rappelle le cas de Ying Chen : née dans un village montagneux, elle est la cadette des trois sœurs et « se voit comme un mouton noir » (Saint-Hilaire B1) comme elle l'admet : « Perdue dans une famille si nombreuse, je rêvais souvent d'être seule et reconnue pour ce

que j'étais et ce que je faisais » (Saint-Hilaire B1). Cette aspiration à la singularité et ce rejet d'être banal la préparent sans doute à l'état créateur que Bilén qualifie de « dépouillement », soit une affirmation de « l'existence par le sentiment d'exception » et par le rejet de « la condition commune » (22). Pour Shimazaki, à cet état préliminaire de la séparation concernant l'image du soi, s'ajoute une autre séparation par rapport à la communauté d'origine qu'entraîne l'expérience d'immigration. Si la première séparation l'oriente vers l'acte d'écrire, la deuxième lui révèle une réalité différente de ce que les autres perçoivent, d'où la lucidité, la clairvoyance et le dévoilement, étapes nécessaires de la création selon Bilén. Il s'agit d'une « distanciation », technique que Gabrielle Parker a bien analysée à propos du concept théâtral de Brecht : le procédé théâtral consiste à « faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps à le rendre insolite » (Parker, « Poétique de la distance » 312). D'une part, l'œuvre shimazakienne fait preuve d'une tentative de prendre une certaine « distance critique », selon les termes de Parker, par rapport au pays d'origine. En effet, Shimazaki explique à plusieurs occasions comment l'immigration qui impose une distance physique entre elle et son pays natal lui permet d'examiner la société japonaise « plus objectivement » (Amyot, « Aki Shimazaki » 49), « avec un recul », avec « un nouveau regard » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1). Grâce à cette distance critique, elle révèle à travers les deux pentalogies les maux majeurs de la société japonaise du XXe siècle allant du militarisme de la Seconde Guerre mondiale aux conformisme et groupisme de l'ère contemporaine. En outre, une distance par rapport aux deux langues, le français et le japonais, contribue à la particularité de la réalité fictive chez Shimazaki. Comme nous l'avons constaté dans le septième chapitre, le choix de la langue d'expression signifie que la réalité de la langue japonaise ne peut qu'être transposée par et dans la langue française, tandis que le niveau de la maîtrise par l'auteure de la langue française crée de la distance entre elle et sa langue d'expression. Le style, unité où « l'artiste impose une transfiguration au réel, par le moyen du langage et par une 'redistribution d'éléments puisés dans le réel' » (Bilén 73-74), marque l'identité même de l'écrivain dans la mesure où il « lui fournit une image de lui-même par l'image de son discours » (Bilén 220-221). La double distanciation sur le plan linguistique caractérise le style shimazakien et écarte l'auteure tant de la communauté littéraire japonaise que d'elle-même : Shimazaki confirme que « le français [lui] a procuré le recul nécessaire et utile pour écrire [s]es romans » ainsi qu'« un style

particulier » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1). Selon elle, ce « style minimaliste, simple et direct est assez éloigné de la plupart des œuvres littéraires japonaises » qui, à leur tour, sont marquées par une manière d'expression « détournée » (Amyot, « Aki Shimazaki » 46). Ce style est également absent dans son écriture en japonais marquée par des « phrases [...] plus longues » et un « style plus lourd » (Amyot, « Aki Shimazaki » 49). En effet, ses romans français, avec un ton narratif implacable et contrôlé, constituent un vif contraste avec son roman feuilleton en japonais dans lequel l'éditeur trouve « trop de sentiments » (Tremblay, « Aki Shimazaki. Simplicité » D1).

Le dédoublement, ou la « reproduction du réel » par le langage consiste en cette transfiguration de la société japonaise (éléments particuliers du réel) par une langue doublement distanciée (langage particulier) de Shimazaki. Mais la mise en relief du particulier vise à orienter la réalité littéraire vers l'Autre et l'artiste séparé vers la communion. Chez Shimazaki, cette négociation entre la séparation et la communion se traduit par l'illustration de « l'universel » à travers des drames particuliers temporellement et spatialement encadrés. À plusieurs reprises, Shimazaki répète que son écriture a pour but d'atteindre les autres par son caractère « universel » :

Je suis contente de pouvoir conserver mes origines japonaises à travers mes romans. En même temps, quand j'écris un roman, ce qui est important, c'est que mon histoire touche le cœur du lecteur. Je raconte la vie d'individus, ce qui est universel. La société japonaise ou des événements historiques du Japon que j'utilise ne sont qu'une toile de fond ou bien un thème secondaire. J'ai lu une critique sur mes romans qui dit : « C'est tragique et doux, léger et profond, universel et parfaitement japonais ». Je suis contente des mots : universel et profond. (Amyot, « Aki Shimazaki » 45-46)

Si elle ne cesse de critiquer la société japonaise, c'est que « l'injustice est omniprésente, dans n'importe quelle société » et qu'elle l'explore comme « un thème universel » (Amyot, « Aki Shimazaki » 49). Comme Gabrielle Parker le note, Shimazaki cherche à « explorer des thèmes universels au travers du prisme de sa propre culture » (« Poétique de la distance » 304) et à « produire [à partir du vécu le plus singulier] une œuvre qui résonne et touche un lectorat étranger à ce particulier » (« Poétique de la distance » 322).

### 10.3 Ook Chung

La vocation de l'écrivain et l'acte d'écrire étant deux sujets récurrents chez lui, Ook Chung, au lieu de leur consacrer des essais comme Ying Chen, les aborde plutôt dans ses œuvres fictives : ses réflexions à ce propos non seulement parsèment ses autofictions *Kimchi* et *La trilogie coréenne*, mais aussi s'infiltrèrent dans ses nouvelles à travers les figures d'écrivain : nous y trouvons le poète coréen exilé au Japon Yi Sang dans « Légende de la pauvreté », l'écrivain accompli et prolifique Raymond Polin dans « La cage de verre » (NOD), le poisson à la tête humaine doué de la compétence linguistique dans « Le royaume silencieux » (NOD), et Tiburce Stalker, auteur apprécié qui souffre à la fois de l'angoisse de la page blanche et des troubles sexuels dans « L'amant des ombres » (CB). Le roman *L'expérience interdite*, avec une fantaisie tordue et débridée, est centré sur un univers métaphorique du milieu littéraire, dont le mécanisme repose sur la désacralisation, l'artificialisation et la commercialisation de la création littéraire. Sans vouloir confondre les représentations fictives et les faits réels, nous aimerions, comme l'a fait Roxanne Guillemette dans sa thèse de maîtrise, nous appuyer sur la représentation du milieu littéraire et surtout sur la figuration des personnages-écrivains par Chung afin d'examiner sa conception et position vis-à-vis de la création littéraire.

Presque toutes les figures d'écrivain chez Chung assument, bon gré mal gré et pour différentes raisons, la condition d'être séparé, ce qui marque la première étape vers l'écriture selon Bilien, « le dépouillement » : pour l'alter-ego de l'auteur dans ses autofictions, comme nous l'avons examiné plus haut, c'est sa différence ethnique intériorisée comme une monstruosité qui le singularise dès l'adolescence parmi ses condisciples québécois, et qui le transforme en objet de persécution et d'exclusion. Comme l'explique le narrateur dans « Maestro Ruinante<sup>2</sup> », afin de se dissocier de cette réalité décevante, il se réfugie dans l'univers littéraire en souhaitant que la lecture et l'écriture, tentatives de communion,

---

<sup>2</sup> Il est à noter que ce texte est d'abord publié indépendamment dans la revue *Liberté* en 1995 avant d'être incorporé comme une section dans le roman *Kimchi* (2001) qui, à son tour devient le deuxième volet de *La trilogie coréenne* (2013). On trouve cet article dans une série d'essais intimistes écrits par des littéraires et des artistes qui appartiennent à la génération « d'après les lyriques » selon les termes de François Ricard, d'où le nom de la série (5). Nous y trouvons également l'article « La charge » de Ying Chen, essai repris plus tard dans *Quatre mille marches*. Ceci explique sans doute la couleur autofictive du texte et sa similitude avec les « mémoires » ou le « journal intime » comme le signale Roxanne Guillemette (51).

puissent remédier à sa solitude. Une même expérience d'exil, de solitude, de souffrance et d'obsession littéraire caractérise le parcours de Yi Sang dans « Légende de la pauvreté ». Cette figure d'écrivain migrant est aussi incarnée métaphoriquement par le poisson-écrivain dans la nouvelle « Le royaume silencieux » : d'une part, ce poisson, avec son visage anthropoïde, présente une « ambiguïté physique » (NOD 145) ou une « hybridité » physique comme les monstres mythiques auxquels il compare son propre cas (NOD 145) ; d'autre part, il maîtrise la langue humaine (plus précisément le chinois qu'est la langue de son pays) bien que son milieu aquatique l'empêche de déployer ce talent. Comme Simone Grossman l'indique, la différence physique et mentale du poisson, différence marquée par sa position d'entre deux règnes (animal et humain), ses nombreux déplacements aventureux ainsi que son ambition littéraire évoque la figure de l'auteur, écrivain migrant qui a mal vécu la différence ethnique et chez qui se confrontent des cultures divergentes (Grossman 190-191). Seulement, loin de se déprécier comme O. Jeong, le poisson-écrivain ressent une vive « supériorité sur ses congénères » (NOD144) pour sa singularité et nourrit « des ambitions ... métaphysiques » (NOD 144) qui l'orientent vers la migration et finalement vers l'écriture. Tiburce Stalker, protagoniste de « L'amant des ombres », malgré son succès et son renom en milieu littéraire, se sépare de la masse et s'isole avec « la honte de son corps, [...] son exclusion des plaisirs simples de la vie, sa phobie des femmes qu'il ne [peut] aimer que comme des œuvres d'art, son éternel célibat, sa solitude asphyxiante et cette cloche de verre qu'il train[e] partout avec lui » (CB 62). Le commentaire d'un critique littéraire<sup>3</sup> ainsi que le titre de son œuvre *Celluloïd*, tout en suggérant ses troubles sexuels, laissent deviner que l'écriture, comme Roxanne Guillemette le propose, est pour Stalker une manière de recanaliser ses désirs inhabituels et de faire face à son malaise social (72). La « cloche de verre » marginalisante que porte Stalker, devient dans « La cage de verre » l'instrument qu'utilise Raymond Polin dans son expérience d'écriture à l'instar de Simenon pour se séparer du public tout en étant vu par lui. Cet isolement recherché, misant sur la solitude comme condition préalable de la création littéraire, accentue le sentiment d'être séparé de Polin, écrivain apparemment socialement bien « intégré » : en effet, il ressent une telle

---

<sup>3</sup> « J'ai lu votre dernier roman, celui qui se termine par la scène de la castration. Il me semble que tous vos livres sont à cette image. Je trouve cette scène très forte, très belle, mais il y a quelque chose d'essentiel qui manque dans tous vos récits, c'est ce que j'appellerais la lutte vitale. J'espère qu'un jour vous brandirez non plus un sexe castré, mais un pénis triomphant! » (CB 61)

supériorité par rapport au public et à ses lecteurs qu'il les appelle « badauds » et « idiots » (NOD 77). C'est dans le roman *L'expérience interdite* que cette séparation comme condition de la création est le mieux explorée avec une satire mordante non sans lucidité. L'« expérience » en question consiste en le rêve d'un certain « misanthrope et philanthrope » (EI 113), Bill Yeary, qui se consacre à la production des « perles humaines » (EI 114), soit des livres, selon le modèle de la culture des perles et de l'exploitation de la bile d'ours. Dans ce but, il encage dans une caverne au sein d'une jungle des Philippines des écrivains des quatre coins du monde et leur fait subir constamment des souffrances physiques et mentales pour qu'ils produisent des chefs-d'œuvre humains. C'est Bill Yeary qui décrit « cette espèce particulière d'humanité qu'on appelle des écrivains » (EI 163) comme des « monstre[s] de solitude » (EI 160) dont la solitude immense les met à l'écart des autres et dont la monstruosité physique et psychique les empêche de joindre les autres. Ainsi, à propos de ses encagés, il résume l'isolement qu'ils s'imposent comme suit :

[...] mais ces séquestrés n'ont aucune envie de s'enfuir. [...] Nous n'achetons que des introvertis. Vous savez ce que c'est qu'un introverti ? C'est quelqu'un qui est enfermé de toute façon. Alors, vous aurez beau faire, ils chercheront toujours la liberté en creusant des tunnels à l'intérieur d'eux-mêmes plutôt qu'à l'extérieur. Ce sont des gens qui, [...] « ferment la porte sur eux-mêmes ». (EI 35)

En effet, dans la section « Notes d'une caverne », un des encagés de Bill Yeary, le Hikikomori<sup>4</sup> dont l'appellation japonaise met en lumière sa dissociation sociale, dresse des portraits de ses « colocataires » dont chacun affirme une marginalité, physique ou mentale, innée ou imposée, qui les prédispose à l'écriture. Leurs surnoms tels que « Concert-de-borborygmes », « Cheveux-rideaux », « le Pleurnichard », « le Maso », « le Juste », « le Révolté », « le Pécheur pénitent », « le Désabusé » et « le Sublimateur » mettent en relief leurs traits déviateurs qui les soumettent à la condition séparée.

---

<sup>4</sup> L'auteur explique ce terme japonais en le mettant en parallèle avec celui d'*otaku*, surnom de Noboru Yamada dont le journal constitue l'ouverture du roman à voix multiples et dont l'aventure mène à la découverte du journal du Yéti qui clôt le roman. Nous citons cette note de bas de page : « En japonais, *otaku* désigne de nos jours un jeune homme renfermé et excentrique qui vit replié dans son univers fantasmagique et fétichiste tel que l'univers des *mangas*. Ce terme générique est parfois associé à celui de *hikikomori* qui désigne une personne souffrant de phobie sociale et qui vit en recluse au sein de sa maison familiale. » (EI 11) Marqué par une dissociation sociale que provoque la pression conformiste, ce phénomène des jeunes reclus fait écho au problème de *futoko* que nous avons étudié dans le cinquième chapitre, problème que Chung et Shimazaki ont abordé dans leurs œuvres.

Si la séparation permet à ces êtres « élus » d'avoir une clairvoyance que les autres n'ont pas, comme le Hikikomori qui, à force de vivre dans les ténèbres, « distingue les moindres détails dans le noir » avec « [s]a nyctalopie [...] surdéveloppée » (EI 62), il leur faut encore du « stimulus » pour qu'ils puissent transformer leur « dévoilement » en « dédoublement », acte créateur. Ce stimulus, chez Chung, est la souffrance : le père biologique du narrateur de *La trilogie coréenne*, écrivain lui aussi, jette les bases de cette conception en caractérisant cet état conditionnel de l'écriture par la non-satisfaction et l'inconfort :

Pour moi, le besoin d'écrire a toujours été lié d'une certaine façon à l'image de la torture. Les Anglais ont une expression qui traduit bien ce que je veux dire : *unfulfilment*. À mon sens, le besoin d'écrire n'existerait pas sans cet état d'*unfulfilment*. Tous les auteurs que j'ai admirés dans ma vie ont consenti à cet état permanent de faim. C'est comme le goût du kimchi pour les Coréens [...]  
L'écrivain est comme un prisonnier dans une cellule glacée. Je l'imagine couché sur le sol, tandis qu'un vent hivernal s'infiltré par la lucarne. Tout le reste de son corps est plongé dans la douce chaleur d'un drap, sauf la main, que caresse la langue glaciale d'un vent coulis. L'écrivain est celui qui toujours refusera de glisser cette main solitaire et vigilante sous le drap douillet. [...] Mais l'homme qui écrit ainsi n'a pas le choix. Il accepte cet état permanent d'*unfulfilment* et cette insomnie qui est sa nourriture. (TC 313-314)

Pour que l'écriture continue, il faut que cette oscillation entre le confort et la douleur persiste; en autres termes, il faut que ce besoin ne soit jamais satisfait. C'est pourquoi le narrateur qui, après ses traumatismes d'adolescence, a recours à l'écriture en tant que « une sorte de déversoir émotif, de salut psychologique et peut-être aussi spirituel » (TC 244), finit par découvrir que :

Écrire perpétue une forme de névrose. L'écriture est un précipité de la vie ou de la mort, elle aide à vivre comme elle tue parfois, on dirait qu'il n'y a pas de milieu entre ces extrêmes, et l'écrivain est toujours, d'une façon ou d'une autre, un déséquilibré. (TC 242)

Cet état de l'inconfort et de souffrance qui motive l'acte d'écrire et qui fait la raison d'être de l'écrivain, Ook Chung lui-même l'explique lors d'un entretien :

La création est un remède contre la solitude. On écrit pour y échapper et voilà que, quand l'œuvre est produite, on recommence. C'est une forme d'aliénation et de perversion, qui rend les écrivains infirmes à vie sur les plans émotionnel et social. (Lachance, « Anatomie mentale » 127)

Cette aspiration à la communion chez l'écrivain coincé dans la séparation participe justement à la problématique avancée par Bilien sur la négociation entre la condition d'homme et la

condition d'artiste : la littérature, moyen de communion entre l'écrivain isolé et ses lecteurs, promet à l'écrivain une issue pour surmonter sa condition d'être séparé et pour « atteindre à la communauté en se particularisant » (Bilen 48). Cependant, ce besoin de communier et de se concilier avec autrui ne peut qu'être inexaucé dans la mesure où l'être séparé doit éviter tout engagement et garder son individualité pour sauvegarder son identité d'artiste, d'où l'impossibilité d'abolir la solitude pour l'écrivain. Si pour Ying Chen, c'est la force aliénante du langage qui empêche l'écrivain de parvenir à une communauté quelconque, d'où sa position toujours « en transit », « à mi-chemin entre [s]on point de départ et [s]on ailleurs » (QMM 35), la communion échouée de Chung provient de la nécessité de maintenir l'altérité du créateur pour poursuivre la création, moyen de communion.

Cette constante errance entre la séparation et la communion, garantie de l'acte de la création, est aussi source de la souffrance de l'écrivain dont l'aspiration à une intégration sociale reste irréalisée et irréalisable. Ainsi la souffrance est-elle inextricablement liée à l'écriture comme le montre le principe soutenant l'expérience macabre menée par Bill Yeary :

[...] il suffit de penser aux écrivains qui vivent dans la misère pour constater que ce sont souvent eux, les chantres de la solitude et de la souffrance, qui produisent la meilleure littérature. (EI 115)

Selon la philosophie lugubre de Bill Yeary, la souffrance est le lieu même où se réalise un certain « équilibre » entre la solitude et la communion à la faveur de l'écriture. Aussi dit-il à ses écrivains engagés :

Vous avez été créés pour une chose et une chose seulement : souffrir. C'est votre unique raison d'être. [...] Vous n'êtes pas *seuls* dans votre souffrance, voilà votre seul espoir. Quelqu'un vous regarde... vous regarde souffrir [...]  
[...] vous avez été créés pour souffrir et pour être vus dans votre souffrance. Comme cette souffrance n'appelle aucun remède, il faut donc que la réaction qu'elle suscite soit, non pas la compassion qui risque de transformer cette souffrance en remède et donc en négation de la souffrance, mais le rire. Vous êtes là pour souffrir et faire rire, mes bons amis. (156-158)

Cette croyance en souffrance comme source d'inspiration littéraire est tellement forte chez Bill Yeary qu'il va jusqu'à transformer la création littéraire en un processus mécanique sous le stimulus qu'est la souffrance. La désacralisation de l'écriture s'explique par les

nombreuses comparaisons entre l'écriture et la défécation qui abondent dans *L'expérience interdite*, « La cage de verre » et « L'amant des ombres ».

La constante souffrance et la communion inatteignable expliquent le sentiment de l'écrivain d'être abandonné par son œuvre, sentiment que confesse Chung dans « Maestro ruinante » :

Le livre m'a abandonné dès qu'il est sorti et je suis redevenu cet « autre », cet orphelin qui, après avoir replacé le volume sur le rayon, retourne au froid de la rue, à la petite misère quotidienne, à sa difficulté d'être. [...] l'écriture, en fin de compte, ne sauve que pour mieux nous perdre. (TC 241-242)

Puisque le point de rencontre entre le lecteur et le créateur, comme Bilen l'indique, se trouve dans « l'ambiguïté de l'être séparé qui aspire à la communion tout en conservant la conscience de son individualité profonde » (51-52) et que la littérature incarne cette aspiration à l'engagement vouée à l'échec, celui qui a recours à l'écriture en tant que moyen thérapeutique comme O. Jeong ne peut qu'être déçu en trouvant sa solitude persister. Plusieurs cas dans l'œuvre de Chung illustrent cette « perversion » de la littérature qui rend l'écrivain « infirme à vie, inapte à mener une vie normale » (TC 242) : dans « La cage de verre », Raymond Polin, l'écrivain accompli et prolifique, tourmenté par ses hallucinations à cause de l'isolement total qu'impose son expérience d'engagement, meurt au cours de cette expérience misant sur la solitude de l'acte créateur. Dans « L'amant des ombres », Tiburce Stalker, souffrant de sa marginalité sans pouvoir trouver une communauté d'appartenance, finit par se rendre aveugle et sombre dans la folie. Comme Roxanne Guillemette le signale, cet acte d'auto-aveuglement, associé symboliquement à la castration, incarne l'isolement total de l'écrivain, par rapport aux autres et à soi-même (83-84). Dans *L'expérience interdite*, de nombreux écrivains engagés par Bill Yeary deviennent des fous en « état de légume » et sont appelés des « acolytes » (60). Bref, la folie, forme d'errance et de désorientation du soi que cause la séparation renforcée par la condition créatrice, se présente presque comme une conséquence nécessaire de l'écriture chez Chung.

#### **10.4 Kim Thúy**

L'œuvre de Kim Thúy offre très peu de réflexion sur l'acte d'écrire. Pour cette « personnalité extrovertie qui maîtrise l'art de bien communiquer » (Crépeau CAHC7), sa carrière littéraire commencée à l'âge de 40 ans résulte à la fois d'une longue préparation et d'un hasard. Née dans une famille plutôt littéraire, elle a découvert à un jeune âge grâce à son oncle la musicalité du langage de Marguerite Duras qu'elle admire toujours. À la même époque, sa mère lui a fait faire des dictées et des analyses des textes littéraires. Sous cette influence familiale, elle « a toujours voulu écrire » (Huy 37). Cependant, sans posséder « ni le français, ni l'anglais, ni le vietnamien durant [s]a jeunesse et [s]a vie de jeune adulte » (Huy 37), elle ne peut que s'orienter vers d'autres voies. À l'âge de 40 ans, de nouveau au tournant de carrière mais sans « peur des chutes » (Huy 37), elle commence à noter ses bouts de pensée qui formeront plus tard son premier roman *Ru*.

Kim Thúy se présente presque comme un cas typique de l'intégration réussie en tant qu'écrivaine dite migrante : elle prétend se sentir à l'aise dans ses cultures d'origine et d'adoption; ses œuvres sont couronnées et acclamées dans le milieu littéraire québécois; même sa décision de prendre la plume vient du fait de sa « possession » plus ou moins accomplie de la langue française, bien qu'il soit aussi question d'une « possession » par la langue française comme elle le dit :

C'est la langue qui m'a fait grandir, qui m'a donné une voix, qui m'a élevée. Alors, je ne peux écrire que dans cette langue, même si elle m'est trop immense pour devenir tout à fait mienne. (Huy 37)

Cela dit, un certain sentiment d'être séparé n'est jamais loin d'elle et de son écriture : selon elle, si elle aime « la musicalité, la charge, la couleur des mots » (Huy 37), si elle intègre une certaine « approche sensorielle » (Pamela 285) dans son écriture, c'est qu'elle se met dans la peau de son fils autistique pour percevoir le réel. Ce jeu de rôles est par ailleurs facilité par son expérience d'être différente et mise à part en tant que jeune immigrante :

Tant ma vie de petite fille sourde et muette de gêne que ma condition d'immigrante ne comprenant pas le monde dans lequel j'étais parachutée me permettent de saisir un peu l'autisme de mon enfant. (Riopel 12)

D'après elle, cet état imité d'autisme aiguise ses sens et lui permet de voir une réalité hors du commun, d'où la mise en relief de l'aspect sensoriel :

If I didn't have him [her autistic son], I don't think I would have been able to write *Ru* the way I've written it [...] Because I'm not someone who has a muse or a great talent. I don't feel so much. But because he's so sensitive about everything, I have to pay attention to all the senses. (Waters)

Ainsi, chez Thúy, le dépouillement, d'origine d'une sorte d'« autisme » à cause de l'expérience migrante, mène au dévoilement, à la perception « autre » du réel pour aboutir à la reproduction de ce réel singulier par le langage. Cependant, cette transfiguration singulière du réel tend vers l'abolissement des frontières pour Thúy, comme elle le signale à propos de *À toi* qui « a réussi à dépasser les frontières physiques » (Lalonde A1). C'est toujours la communion qu'elle aspire à atteindre par les mots, comme l'illustre son rêve littéraire où « des ennemis fêtent le même livre ensemble » (Lapointe, « Grands prix » 6).

Pour conclure, l'étude de l'acte créateur chez les quatre écrivains à travers le prisme de la dialectique créatrice proposée par Bilén, soit le triangle « Dépouillement-Dévoilement-Dédoublément », révèle les diverses manières d'aboutir à la création littéraire. La condition d'être séparé constitue le facteur crucial qui permet la perception d'une réalité « autre » et qui déclenche l'acte créateur par la mise en récit de cette réalité. Cette séparation renvoie au sentiment d'être étrangère chez Ying Chen, à l'aspiration à la singularité et à une vision particulière qu'entraîne l'effet de distanciation chez Aki Shimazaki, à une marginalité que cause la déviation physique et psychique chez Ook Chung et à l'état d'être à l'écart chez Kim Thúy. Chez les quatre écrivains, leur expérience migratoire, n'étant pas nécessairement la seule cause de la condition séparée, consolide toutefois cette étape créatrice que Bilén nomme « le dépouillement » : la migration fait persister chez Chen sa position entre l'isolement et l'intégration, « état d'âme d'écrivain » (QMM 22) ; elle fait souffrir Chung et le fait transformer cette souffrance en écriture ; ayant vécu l'immigration, Shimazaki acquiert la distance nécessaire pour examiner la réalité de son pays natal et pour la transposer dans un langage entre deux langues, alors que Thúy parvient à une vision « à l'autiste », l'accent mis sur le sensoriel. Le dépouillement menant au dévoilement, la condition séparée renforcée par l'expérience migratoire permet la perception d'une réalité hors du commun, qu'il s'agisse de

la réalité transcendante chez Chen, de la célébration de la marginalité chez Chung, de la critique de l'injustice dans la société japonaise chez Shimazaki ou de l'exploration des sens chez Thúy. La transposition de cette réalité « autre » par un langage particulier constitue l'étape du « dédoublement » dans l'acte créateur. Pour nos quatre écrivains, la particularité de leur langage qu'est leur « style littéraire » est marquée par l'expérience d'immigration et par une mobilité migratoire : l'effacement de l'ethnicité par Chen témoigne de son état « en transit » et de son choix de la non-appartenance ; le métissage culturel global chez Chung provient de la nature composite de son identité à cause de l'immigration ; le langage de Shimazaki fait preuve d'une interpénétration du français et du japonais ; la mise en relief par Thúy du sensoriel semble relever de l'état semi-autistique d'un être désorienté par l'expérience migratoire. Le dédoublement ou la réalisation des œuvres littéraires, par l'acte de lecture, tend vers les autres et vers un dépassement de l'isolement pour l'écrivain : en effet, Chen cherche à dévoiler par son écriture la vérité commune de l'humanité, Shimazaki aspire à atteindre l'universel par la description d'une société et d'une culture particulière, Chung a recours à l'écriture comme un remède à la solitude, et Thúy rêve d'une utopie littéraire où s'abolit toute barrière entre les êtres humains. Cependant, cette communion s'avère inatteignable comme l'indiquent avec lucidité Chen et Chung : d'une part, l'écrivain, en inscrivant sa réalité littéraire unique dans le langage, combat sans cesse contre la force aliénante du langage en tant que système conventionnel. Cette solitude par rapport au langage est omniprésente, quel que soit le niveau de la maîtrise de la langue d'expression par l'écrivain. En fait, elle fait partie de la réalité commune que toute œuvre littéraire met en lumière. D'autre part, l'écrivain doit maintenir sa condition d'être séparé et ne jamais s'intégrer aux autres pour que l'acte créateur et son identité d'écrivain persistent. Aussi oscille-t-il sans cesse entre la séparation et la communion, entre sa condition d'écrivain et sa condition d'être humain.

## Chapitre 11 Conclusion

Au cours de cette étude, nous avons établi une comparaison de nos quatre écrivains québécois d'origine asiatique du point de vue du lien entre leur création littéraire et leur ethnicité. Malgré leurs trajectoires littéraires très différentes, ils sont souvent regroupés ensemble pour « représenter » une certaine « francophonie asiatique » de l'écriture migrante au Québec. L'ethnicité s'impliquant, bon gré mal gré, dans la création et la réception de leurs œuvres littéraires, ces écrivains ne cessent de mettre en question une vision pan-asiatique figée et essentialiste. En conséquence, afin d'analyser leurs textes, notre travail s'est appuyé sur une double optique complémentaire : la première partie a proposé une lecture « autoethnographique » de leurs textes en soulignant le rôle des éléments ethniques chez eux, alors que la deuxième partie, afin de « désorienter » la lecture de leurs œuvres, a examiné les différents moyens par lesquels ces écrivains cherchent à dépasser les limites géopolitiques, linguistiques et culturelles qu'impose l'ethnicité.

Dans la première partie, nous avons relevé des points de convergence des textes et surtout des premières publications des quatre écrivains. Ces traits correspondent plus ou moins à ce que remarque King-Kok Cheung dans l'écriture anglophone des Américains d'origine asiatique : apolitique, autobiographique, avec une vive couleur ethnique et un moindre souci des politiques raciales. Ainsi pourrait-on qualifier ce corpus d'« autoethnographie diasporique ». Les paramètres qui définissent l'autoethnographie – la race, la langue, la culture et la subjectivité – nous ont donc servi dans cette étude comparative. En effet, c'est autour de ces quatre axes que nos auteurs négocient, par leur écriture, un compromis entre l'individuel (auto-) et le collectif (ethno-).

Les politiques raciales ne constituant pas une préoccupation majeure de leur écriture, nos quatre écrivains, dont la plupart avouent avoir mal vécu la différence visible dans leur propre vie, abordent la différence raciale avec nuance. En effet, leur mise en récit des pratiques racistes et racialisantes (préjugés, clichés et stéréotypes liés à la différence raciale, exclusion

et discrimination basées sur la différence raciale) présente une accusation plus générale et plus profonde que celle contre l'injustice raciale. Ying Chen et Ook Chung, en révélant le racisme que subissent les Asiatiques en Amérique du Nord, le présentent comme un malaise psychique partagé par toute l'humanité et le met dans le contexte de différentes formes d'injustices sociales. Cette généralisation de l'injustice raciale se retrouve également chez Kim Thúy, qui associe les pratiques racistes et racialisantes aux inégalités sociale, économique et sexuelle. En outre, une forme particulière du racisme au sein de la communauté asiatique est révélée par Aki Shimazaki et Ook Chung : il s'agit de l'exclusion des Coréens au Japon. Cette exclusion raciste, sans support anatomique mais toujours présente aux époques coloniale et postcoloniale, met en lumière la diversité et l'hétérogénéité au sein de l'Asie ainsi que l'omniprésence des pratiques racialisantes. Dans ce contexte, l'enfant métis, figure que l'on trouve chez tous les quatre écrivains, au-delà des connotations liées au métissage racial, incarne la position d'entre-deux, la tension que subit l'individu en tant que point de contact entre deux communautés, expériences que partagent les sujets migrants. L'exclusion que vivent ces enfants métis traduit la peur de l'incertitude identitaire que suscite la rencontre avec la différence, tandis que la fascination qu'ils suscitent incarne une certaine « vigueur d'hybridité », vigueur qui s'infiltré dans l'esthétique hybride de nos textes. En somme, la problématique de la race, malgré le détachement politique dont fait preuve ce corpus, sert d'un prétexte à une déstabilisation de tout discours visant à fixer, à marginaliser et à contrôler l'Autre et sa différence, discours donnant naissance aux injustices allant au-delà du racisme.

Si la fonction de la langue, un autre marqueur ethnique important, s'avère sinon contestable au moins limitée dans la définition d'une littérature quelconque, nos quatre écrivains, en transcrivant dans leurs écrits leurs expériences d'entre deux/plusieurs langues, brouillent la correspondance entre la langue et le territoire, entre la langue et la communauté. Le rôle de la langue dans la création d'une communauté imaginaire « limitée et souveraine » est donc problématisé par la mise en récit des sujets migrants polyglottes ainsi que de la diversité linguistique au sein d'une communauté. En outre, cet espace entre deux/plusieurs langues mène nos écrivains vers une perception créative de la réalité. En effet, comme nous l'avons montré dans l'analyse des mots-clés à charge culturelle selon la théorie d'Anna Wierzbicka,

le positionnement linguistique plein d'ambiguïté et de mobilité des sujets migrants leur permet une réévaluation des particularités culturelles ainsi qu'une mise en question de l'universalité conceptuelle. Que ce soit la contestation des traditions confucéennes à travers les notions de « la liberté/Zi You » et de « l'(in)gratitude/ (Bu) Xiao » chez Chen, la critique du conformisme et du groupisme japonais par l'opposition interne/externe dans la relation interpersonnelle chez Shimazaki, la mobilisation d'une sensibilité à la souffrance humaine à partir du *han* chez Chung, ou le contraste des moyens d'expression affectueuse dans deux cultures à l'exemple du verbe « aimer » dans deux langues chez Thúy, la relativité des valeurs culturelles se révèle à travers une dialogisation linguistique. La langue, qui ne peut définir à elle seule la littérature, nous offre néanmoins un accès à la perspicacité particulière qu'acquièrent nos écrivains polyglottes grâce à leur migration entre des langues.

L'habitus culturel constituant un repère identitaire essentiel, l'héritage de la culture communautaire d'origine s'infiltré naturellement dans l'élaboration identitaire de notre corpus. Ceci répond également à l'attente ethnographique du lectorat québécois, avide d'une pénétration dans la société et la mentalité asiatiques guidée par un informateur natif. Mais l'exploration de l'héritage culturel, malgré sa participation inévitable à la satisfaction du goût d'exotisme, aboutit également à une subversion de ce discours orientaliste, comme le montre notre étude du rôle du culinaire-alimentaire dans la construction identitaire. Si la cuisine asiatique se présente à l'ère de la mondialisation comme un des rares produits « profitables » qu'offre la culture asiatique, nos quatre écrivains, tout en l'« exploitant », tissent des liens entre les pratiques culinaires-alimentaires et l'expression éthique pour inscrire ces entrecroisements dans la (re)construction du soi. Ainsi, la consommation des palourdes traduit le principe de la spontanéité naturelle liée au taoïsme et au shintoïsme chez Shimazaki, alors que la cuisine fusionnée va de pair avec le métissage culturel chez Thúy. Participant à l'opposition binaire en tant que symbole du mode de vie traditionnel à l'opposé du mode de vie moderne/occidental, le paysage culinaire asiatique offre également un lieu propice à la résistance au discours essentialiste autour de l'ethnicité. En effet, Chen dévoile le conflit des valeurs culturelles (individualisme contre collectivisme) dissimulées dans le code alimentaire et entame une subversion des valeurs traditionnelles par celle du rituel alimentaire; Chung libère la figure du kimchi des connotations limitatives des racines filiale, familiale et

nationale autour de la coréanité pour l'associer à l'acte d'écrire, à l'illusion de la patrie et à la perpétuelle formation identitaire. La culture, en créant un sens de l'appartenance communautaire, sens requis par les sujets diasporiques, est malgré tout toujours en formation dans son contact avec l'altérité, comme le suggère Homi Bhabha. La mise en récit de l'identitaire en tant que projet en devenir à travers les remaniements de l'habitus culturel, met en cause la lecture culturaliste cherchant une authenticité ou une essence ethnique non-existante.

En mettant en question l'ethnicité comme marqueur identitaire naturel et fixe, ce corpus s'inscrit dans la tradition de l'autofiction par la valorisation de soi, privilégiant les récits personnels et la mémoire intime. La mise en relief de l'individuel et du subjectif qui s'explique par le brouillement de toute appartenance communautaire, que ce soit sur le plan racial, linguistique ou culturel, s'affiche dans cette tendance à combler les trous de l'Histoire, mémoire collective, par les histoires et la mémoire personnelles. En effet, cette tendance marque les œuvres de nos quatre écrivains qui cherchent à combler par des voix singulières les oublis de l'Histoire officielle. Même la conception circulaire du temps, héritage culturel oriental, au lieu de renforcer un sens communautaire pan-asiatique, participe à la dialectique de la mémoire et de l'oubli afin de souligner les divers trajets de survivance des sujets héritiers face aux traces défailtantes d'un passé perdu : il s'agit d'une angoisse de la répétition des vies chez Chen, de la résurrection des « fantômes du passé » chez Shimazaki, d'un oubli à la manière du malade d'Alzheimer pour retrouver l'origine perdue chez Chung et d'un devoir de mémoire en tant qu'éthique de survivance chez Thúy. L'écriture autofictive s'avère être pour les sujets migrants un projet de mémoire et d'oubli pour négocier un compromis entre un présent incertain et un passé perdu, entre leur revendication de l'héritage ethnique et leur invention du soi.

La première partie nous a permis d'examiner le corpus selon les axes de la race, de la langue, de la culture et de la subjectivité pour relever les points de convergence de cette écriture « autoethnographique ». Ces quatre paramètres, bien que problématiques en tant que marqueurs de la classification littéraire, éclairent d'une part la réponse du corpus aux attentes d'exotisme du lecteur et à leur approche de lecture culturaliste; et d'autre part, ils constituent

également les lieux où se réalise une résistance au discours visant l'essentialisation de l'ethnicité, marqueur collectiviste et limitatif. Sont ainsi mis en question les pratiques racistes et racialisantes, la violence excluante de la langue, l'universalisation conceptuelle, le fétichisme des symboles ethniques comme la cuisine ainsi que le bien-fondé de la mémoire collective. Cette résistance à l'ethnisation réductrice s'explique également par les diverses manières dont nos auteurs « désorientent » leur écriture pour dépasser les limites ethniques. Ceci mène à l'étude comparative que nous avons dressée dans la deuxième partie : les œuvres de Ying Chen, d'Aki Shimazaki et d'OOK Chung offrent trois voies différentes de « désorientation » (la trilogie de Kim Thúy, à cause du caractère « autoethnographique » prédominant, ne fait pas l'objet de cette comparaison).

La première voie consiste en une certaine « pulvérisation » ethnique dont fait preuve la transition de l'œuvre de Ying Chen de la mise en relief de la sinité à un effacement des références culturelles, de l'ethnicité vers l'universalité. À maintes occasions, Ying Chen avoue être mal à l'aise dans son rôle d'ambassadrice culturelle. La pulvérisation de la sinité correspond justement chez Chen au rejet du rôle représentatif de sa communauté d'origine. La réécriture des *Lettres chinoises*, et plus précisément, l'élimination des personnages stéréotypés et des parties culturellement essentialistes, témoigne des premiers efforts de l'auteure pour éviter la représentation culturelle figée. La « série fantôme », quant à elle, évite tout repère socioculturel lié à la sinité. La figure de la réincarnation, le seul élément ethnique constamment discernable, sert à rendre incertains l'identité, le discours identitaire et la fonction du langage. En faisant appel au concept de l'impermanence de toute réalité à la croisée du bouddhisme, du taoïsme et du confucianisme, Chen explore une vérité intime et existentielle au-delà des couches identitaires phénoménologiques. En mettant en œuvre un certain anti-discours à la manière du taoïsme ou du *Chan*, un langage résistant à l'équivalence entre le nom et la réalité, Chen problématise la rationalité du langage commun et crée un nouveau langage correspondant à une réalité « transcendante ». Au cours de cette pulvérisation de la sinité, les éléments d'origine des philosophies orientales, au lieu de produire de la couleur exotique, sont intégrés dans le langage littéraire d'une manière implicite, discrète et ambiguë pour que ces savoirs « en place » se transforment et participent au renouvellement du langage.

La deuxième voie, illustrée par les deux pentalogies shimazakiennes, nous la nommons « polarisation ethnique » compte tenu du fait qu'elles sont centrées sur la société et la culture japonaises. Contrairement à Ying Chen, Aki Shimazaki assume volontiers son rôle de passeuse culturelle en représentant sa culture d'origine dans ses écrits. Cependant, cette mise en relief de la japonité va de pair avec un regard subversif projeté sur l'identité japonaise. La distance physique qui sépare l'auteure de son pays natal lui accorde la distance nécessaire pour l'examiner d'un point de vue critique : la filiation et l'affiliation territoriale qui soutiennent l'identité ethnique et nationale du Japon sont donc mises en question à travers la valorisation du lien non-consanguin et des lieux cosmopolites. Cette distanciation de la japonité s'inscrit également dans l'éthique « transpositionnelle » que préconise l'écriture shimazakienne : il s'agit de combiner une diversité de perspectives portant sur l'Histoire, la compréhension intégrale l'emportant sur le jugement éthique. Cette éthique qui sollicite chez le lecteur une « culpabilité hybride » envers les traumas historiques, sert aussi d'un modèle pour négocier un rapport entre le Soi et l'Autre : la mise en œuvre de multiples positions pour aborder l'altérité évite la fixation des valeurs issues d'une seule position locale. Sur le plan esthétique, le langage littéraire shimazakien, contrairement à celui de Chen qui affiche une non-territorialisation, repose sur une vacillation entre la déterritorialisation et la reterritorialisation. La langue japonaise, transposée en français, y introduit une certaine étrangeté picturale et sonore; l'univers fictif qui repose sur un Japon spatio-temporairement encadré, évoque toutefois un imaginaire s'inspirant des champs lexicaux, des lieux de mémoire, des croyances, des héritages culturels et littéraires issus des langues japonaise et française, de l'Orient et de l'Occident.

Ook Chung, qui cherche à intégrer plusieurs cultures dans son œuvre, suit une troisième voie pour dépasser l'écriture centrée sur l'ethnicité : il s'agit d'un métissage global, d'une mise en rapport de toutes les cultures dans lesquelles l'auteur puise son inspiration. L'imaginaire métis de Chung, en mobilisant toutes les langues, toutes les littératures et toutes les formes d'art, repose principalement sur les trois composantes de son identité. Dans cette optique, nous avons repéré le mythe du Minotaure représentant le pôle occidental, l'esthétique de la danse butô en tant que source japonaise et l'éthique liée au *han* comme source coréenne. Le

mythe du Minotaure, avec la figure du monstre et celle du labyrinthe, sert d'un modèle archétypal pour les nombreux personnages chez Chung qui ont du mal à se concilier avec leur différence « monstrueuse » ainsi que leurs parcours identitaires. La mise en récit des êtres « physiquement visibles » mais « socialement invisibles » par Chung, en introduisant dans la régularité ceux qui sont marginalisés à cause de leur déviation par rapport aux normes de l'« homme standard », évoque une sensibilité à la différence ainsi qu'une compassion envers la souffrance et l'injustice sociales. Cette esthétique de la marginalité répond à celle de la danse butô alors que l'éthique de sensibilité à la souffrance correspond à celle que préconise le discours du *han*. À partir de sa propre expérience en tant qu'immigrant, Chung transcende les limites historiographiques de ces références culturelles pour mettre en œuvre un imaginaire à la croisée de l'Orient et de l'Occident ainsi qu'une éthique humaniste sans frontière.

Tout au long de la comparaison des voies de « désorientation » littéraire dans la deuxième partie, nous avons privilégié le concept de l'hybridité culturelle d'Homi Bhabha. Considérant la culture non comme une entité unitaire et prédéterminée mais un projet en constante construction, Bhabha propose l'hybridité, l'entre-deux du Soi et de l'Autre, comme le lieu où la culture comme projet s'effectue sans se fixer par le réaménagement des éléments hétérogènes. Ce dynamisme marque les trois voies que nous avons repérées dans le corpus : la sinité, bien que pulvérisée chez Chen, s'introduit implicitement dans la « série fantôme » pour souligner l'instabilité de l'identité, de la réalité et du langage. Les pensées bouddhiste, taoïste et confucéenne derrière la figure de la réincarnation, sont également transformées et renouvelées au cours de ce dépouillement des références culturelles et participent à la création d'un langage nouveau. La japonité polarisée se juxtapose chez Shimazaki à des références culturelles de la francophonie et du monde occidental, créant ainsi une correspondance entre des éléments langagiers hétérogènes. L'écriture de Chung, basée sur ses trois pôles identitaires (l'Occident, le Japon, la Corée), tend vers un métissage global en abolissant les frontières des littératures et cultures nationales ainsi que celles des formes d'art. Cependant, l'hybridité culturelle n'a jamais lieu sans les conflits ou les tensions qu'entraînent les discours capitaliste et (néo)colonialiste. Afin de résister aux pièges que tendent ces discours qui cherchent à transformer les sujets diasporiques en « ventriloques » du Pouvoir,

Ying Chen refuse de jouer le rôle d'intermédiaire dans ce dialogue déséquilibré entre les cultures, Aki Shimazaki préconise une éthique transpositionnelle dans la compréhension de l'altérité, Ook Chung, par sa coalition littéraire de tous les êtres socialement dissociés et marginalisés, réveille chez le lecteur une sensibilité à la différence et une compassion envers la souffrance humaine. Il s'agit de diverses « tactiques » d'intervention que pratiquent les sujets diasporiques dans ce « tiers espace », lieu de fusion et de confrontation.

Ce qui sauve cette écriture francophone des immigrants québécois d'origine asiatique de la perception limitative basée sur l'ethnicité pour qu'elle rejoigne l'universel, ce sont les conceptions de nos écrivains de l'acte de la création littéraire. Comme nous l'avons montré dans la troisième partie, nos quatre écrivains reconnaissent leur condition d'être séparé, facteur déclencheur de l'acte créateur et état d'être non nécessairement lié à l'expérience migratoire mais évidemment renforcé par elle. La différence qu'ils vivent quotidiennement, qu'il s'agisse d'une différence physique, psychique, linguistique ou culturelle, en approfondissant cette séparation, leur permet de percevoir une réalité « autre » et les pousse à forger un « autre » langage pour l'exprimer. Leur écriture consiste en une sorte de migration des mots dans la mesure où les rapports que les mots entretiennent ordinairement entre eux se réajustent pour correspondre à la nouvelle réalité que les auteurs perçoivent; dans ce sens, leur écriture rejoint la création littéraire en général à laquelle participent tous les écrivains, migrants ou non. Si l'écriture, par le partage du langage, s'ouvre vers la communion, elle ne peut nécessairement offrir un lieu d'appartenance à ceux qui souffrent de la perte d'un pays et de l'impossible intégration dans un autre : la solitude de l'écrivain face à la convention langagière ainsi que le maintien de son état d'être séparé et donc de son identité du créateur repoussent toute communion hors de sa portée.

Notre travail présente une première tentative de dresser un profil de l'écriture émergente des immigrants québécois francophones d'origine asiatique. Malgré la diversité thématique, formelle et stylistique de ce corpus, nous y avons repéré des points convergents, liés étroitement à la tension entre la liberté créatrice individuelle et l'ethnicité en tant que marqueur identitaire collectif. Tout en abordant les problématiques telles que la race, la langue, la culture et la mémoire collective, ces écrivains cherchent à libérer leur écriture par

différentes voies des limites qu'impose l'ethnicité. Cette liste des manières créatives d'atténuer l'essentialisme ethnique, par l'éclipse, par la distanciation ou par le métissage, n'est point exhaustive, ce qui laisse une ouverture sur les recherches ultérieures. Il sera intéressant de poursuivre ces réflexions suivant les pistes qu'ouvriront les publications éventuelles de nos quatre écrivains et surtout l'émergence éventuelle de leurs successeurs dans le paysage littéraire.

## Bibliographie

### Corpus :

- Chen, Ying. *La mémoire de l'eau*. Montréal: Leméac, 1992.
- . *Les lettres chinoises*. Montréal : Leméac, 1993.
- . « Ya Ya (nouvelle). » *Arcade*. 29 (1994) : 23-25.
- . « De l'herbe dans la gorge (nouvelle). » *Le Serpent à plumes*. 23 (1994) : 31-34.
- . *L'ingratitude*. Montréal: Leméac, 1995.
- . « Paysages (nouvelle). » *Le Serpent à plumes*. 28 (1995) : 51-54.
- . *Immobile*. Montréal: Boréal, 1998.
- . *Les lettres chinoises*. Montréal: Leméac, 1998.
- . *Les lettres chinoises*. Montréal: Leméac, 1999.
- . *Le champ dans la mer*. Montréal: Boréal, 2002.
- . *Querelle d'un squelette avec son double*. Montréal: Boréal, 2003.
- . *Quatre mille marches*. Montréal: Boréal, 2004.
- . *Le mangeur*. Montréal: Boréal, 2006.
- . *Un enfant à ma porte*. Montréal: Boréal, 2008.
- . *Impressions d'été*. Saint-Nazaire : Éditions Meet, 2008.
- . *Espèces*. Montréal: Boréal, 2010.
- . *La rive est loin*. Montréal : Boréal, 2013.
- Chung, Ook. « L'avenue des morts. » *Liberté* 37.3 (1995) : 106-113.
- . « Maestro ruinante. » *Liberté* 37.5 (1995): 32-40.
- . *Nouvelles orientales et désorientées*. Paris: Le Serpent à plumes, 1999.
- . « Trois leçons. » *L'Inconvénient* 1 (2000) : 63-78.
- . « Le baiser de minuit. » *L'Inconvénient* 2 (2000) : 103-113.
- . « Chinatown. » *L'Inconvénient* 3 (2000) : 107-117.
- . *Kimchi*. Paris: Le Serpent à plumes, 2001.
- . *L'expérience interdite*. Montréal: Boréal, 2003.

- . « Légende de la pauvreté. » *L'Inconvénient : la santé des écrivains*. 14 (2003) : 77-93.
- . *Contes butô*. Montréal: Boréal, 2003.
- . *La trilogie coréenne*. Montréal : Boréal, 2012.

Shimazaki, Aki. *Tsubaki*. Montréal: Leméac, 1999.

- . *Hamaguri* . Montréal: Leméac, 2000.
- . *Tsubame*. Montréal: Leméac, 2001.
- . *Wasurenagusa*. Montréal: Leméac, 2003.
- . *Hotaru*. Montréal: Leméac, 2004.
- . *Mitsuba*. Montréal : Leméac, 2006.
- . *Zakuro*. Montréal: Leméac, 2008.
- . *Tonbo*. Montréal: Leméac, 2010.
- . *Tsukushi*. Montréal : Leméac, 2012.
- . *Yamabuki*. Montréal : Leméac, 2013.

Thúy, Kim. *Ru*. Montréal: Libre Expression, 2009.

---. *Mãn*. Montréal: Libre Expression, 2013.

Thuy, Kim & Pascal Janovjak. *À toi*. Montréal : Libre Expression, 2011.

#### Autres œuvres de Ying Chen :

Chen, Ying. « Roman et histoire dans *Les dieux on soif* suivi de *Les fleurs de lotus*. » M.A. Thesis. Université McGill, Montréal, 1991.

---. « Le tunnel. » *Alibi 2 : Dialogues littéraires franco-chinois*. Annie B. Curien Ed. Paris : Maison des sciences de l'homme, 2005 : 118-120.

(La traduction vers le chinois de l'article est parue dans *Shanghai Literature* en 2006.)

- . « La maison qu'on habite. » *Libération* le 16 mars 2006 : p. spe21.
- . « Ombre sur l'endurance. » *L'Inconvénient : l'interdit de l'Alceste* 29 (2007) : 67-70.
- . « La poussière des étoiles. » *Frontières* 19.2 (2007) : 73-74.
- . « Hors des trains. » *L'histoire ou la géographie*. Saint-Nazaire : Éditions meet, 2008.
- . « Journal de Léo. » *L'Inconvénient* 40 (2010) : 77-81.

---. « Ying Chen : ‘Je suis une étrangère depuis ma naissance’. » *L’express*. Le 29 juin 2012.  
Web. Le 10 mars 2014.

Autres œuvres d’Ook Chung :

Chung, Ook. « Le Réalisme magique suivi de *Nouvelles orientales et désorientées*. » M.A.  
Thesis. Université McGill, Montréal, 1991.

---. *Le Clézio : une écriture prophétique*. Paris: Imago, 2001.

---. « Contes du père-fauteuil. » *L’Inconvénient : le sens perdu de la filiation*. 54 (2013) : 37-49.

Entretiens avec Ying Chen :

Germain, Georges-Hébert. « Dans le jardin de Ying Chen. » *Le Devoir* 8&9 oct. 2000 : A1, A12.

Sing, Pamela en dialogue avec l’écrivain Ying Chen. « Origines et mouvances sur la scène littéraire à Vancouver. » *Culture et littérature francophones de la Colombie-britannique : du rêve à la réalité. Espaces culturels francophones II*. Guy Poirier Ed. Ottawa : Les Éditions David, 2007 : 231-248.

Stillman, Dinah Assouline. « An interview with Ying Chen. » *World Literature Today* March-April 2009, 35-37.

Entretiens avec Ook Chung :

Chouinard, Marie-Andrée. « Écrivains d’ailleurs ou écrivains tout court. » *Le Devoir* 22 mars, 1999 : B8.

Girard, Marie-Claire. « Ook Chung. Le réalisme magique. » *Le Devoir* 7 mai, 1994 : D4.

Lachance, Micheline. « Anatomie mentale. » *L’actualité* le 15 nov. 2003 : p. 127.

Montpetit, Caroline. « L’amant de l’ombre. » *Le Devoir* 11 octobre, 2003 : F1.

Nadeau, Jules. « La vie est un match de sumo. » *La Presse* 14 septembre, 2003 : F2.

Entretiens avec Aki Shimazaki :

Amyot, Linda. « Aki Shimazaki : Ce qu’on ne peut pas dire. » *Nuit blanche, le magazine du livre* 108 (2007) : 44-49.

Lachance, Micheline. « Renaître au Québec. » *L'actualité* le 1 avril, 2002 : p. 66.

Laurin, Danielle. « Du pur, du vrai Aki Shimazaki. » *Le Devoir* 7 fév., 2009 : F3.

Lessard, Valérie. « Aki Shimazaki, écrivaine de l'identité japonaise. » *Le Droit* 20 sep. 2008, A13.

Saint-Hilaire, Mélanie. « Polyphonie japonaise. » *Le soleil* le 16 fév. 2003 : p. B1.

Tremblay, Odile. « Aki Shimazaki. Simplicité. » *Le Devoir* 27 mars 1999, D1.

---. « Une auteure d'origine japonaise lauréate des Prix du gouverneur général. » *La Tribune* 17 novembre 2005 : D7.

Entretiens avec Kim Thúy :

Cauwe, Lucie. « Une berceuse qui dit la vie. » *Le Soir* 29 jan. 2010 : 46.

Fortin, Marie-Claude. « À fleur de peau. » *La Presse* le 27 novembre, 2009 : ARTS SPECTACLES 5.

Guy, Chantal. « D'écrits et d'amitiés. » *La Presse* 7 septembre 2011, 1.

Huy, Minh Tran. « Kim Thúy : 'J'ai appris à aimer en français'. » *Le Magazine Littéraire* 1 janvier 2010, 37.

Lalonde, Catherine. « Kim Thúy publie *À toi* – Invention à quatre mains. » *Le Devoir* le 7 septembre 2011 : A1.

Lapointe, Josée. « Conciliation travail-famille-succès. » *La Presse* le 12 juillet, 2010 : ARTS SPECTACLES 8.

---. « Grands prix littéraires Archambault : Kim Thúy et Marie-Renée Lavoie grandes gagnantes. » *La Presse* le 21 avril 2011 : p. 6.

Paquin, Nathalie. « Les grandes traversées de Kim Thúy. » *Rive-Sud Express* 2 décembre 2010, 48.

Riopel, Marie. « Kim Thúy, la chance incarnée. » *Présence Magazine* juin-juillet-août, 2010 : pp. 10-12.

Schwartz, Susan. « Vietnamese family's journey began in a cramped boat. » *The Gazette*, 12 July, 2004: D1.

Waters, Juliet. « Kim Thúy: Engaging with the past. » *Quill & quire*. Jan. 2012. Web. Le 20 mars 2014.

Autres œuvres littéraires :

Chang, Eileen. *Love in a Fallen City*. New York: New York Review Books, 2007.

---. *Rose rouge et rose blanche*. Paris : Bleu de Chine, 2001.

Zi-ang, Chen. « La tour de Youzhou. » *Choix de poèmes et de tableaux des Tang*. Trans. Xu Yuanchong. Beijing : China Intercontinental Press, 2008.

Textes critiques portant sur l'œuvre de Ying Chen :

Bernier, Silvie. « Ying Chen : s'exiler de soi. » *Francofonia* 37 (1999) : 115-131.

Bolander, Christopher Porter. « Neither here nor there : (De)centered portraits of Montréal in five texts from Québec. » Ph.D. Diss. University of Wisconsin-Madison, 2008.

Bordeleau, Francine. « Ying Chen : la dame de Shanghai. » *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire* 89 (1998) : 9-10.

Charbonneau, Caroline. « Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois. » M.A. Thesis. Université McGill, Montréal, 1997.

Chan, Hannah. « L'espace de l'entre-deux: une étude de l'exil dans l'œuvre de Ying Chen. » M.A. Thesis, University of Alberta, Edmonton, 2012.

Chin, Gladys. « Le paradoxe chez Ying Chen : l'immobilité dynamique. » M.A. Thesis. Queen's University, Kingston, 1999.

Clarival, Olivier. « Temple of the unfamiliar: childhood memories in Nina Bouraoui, Ying Chen, and Gisèle Pineau. » Ph.D. Diss. The University of Oregon, 2007.

Connolly, Allison Spellman. « Transculturality and the Francophone mother. » Ph.D. Diss. The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2007.

Cox, Stéphanie. « L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen. » Ph.D. Diss. University of Louisiana at Lafayette, 2002.

Diego, Rosa de. « Ying Chen : à la recherche d'une mémoire. » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Anissa Talahite-Moodley Ed. Ottawa : Les presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

Dubois, Christian. « La raison des passions : les discours de l'identité dans quatre romans d'auteurs immigrants au Québec. » M.A. Thesis. Université Laval, Québec, 2002.

- Dupont, Caroline. « La mémoire des origines chez Ying Chen et Amin Maalouf. » *Mémoire et Identités dans les littératures francophones*. Kanaté Dahouda & Sélom K. Gbanou Eds. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Fu, Roy. « Struggling Productions : Ying Chen and the Representation of Cultural Identity in Quebec, 1992-1999. » M.A. Thesis. Concordia University, Montréal, 2000.
- Jouët-Pastré, Danielle Marie Eliane. « Récits de filiation : étude de trois perspectives dans la littérature québécoise contemporaine. » Ph.D. Diss. University at Albany, State University of New York, Albany, 2011.
- Kennedy, Janet. « La fiction canadienne contemporaine au féminin. Lecture jungienne de : *L'Ingratitude* de Ying Chen, *La Terre ferme* de Christiane Frenette, *Fall on Your Knees* d'Ann-Marie MacDonald, et *Fugitive Pieces* d'Anne Michaels. » Ph.D. Diss. University de Sherbrooke, Sherbrooke, 2001.
- King, Andrea Daniela. « La *revenance* dans le roman québécois au féminin après 1980. » Ph.D. Diss. Queen's University, Kingston, 2011.
- Labelle, Maude. « Les lieux de l'écriture migrante. Territoire, mémoire et langue dans *Les lettres chinoises*. » *Globe : revue internationale d'études québécoises* 10.1 (2007) : 37-51.
- Lafaille, Marie-France. « Divers 'je' et divergence : études de récits de mémoires familiales d'immigrants chinois de première, deuxième et troisième générations. » M.A. Thesis. Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 2006.
- Lequin, Lucie. « Entre la mémoire et l'oubli : *Les lettres chinoises* de Ying Chen. » *Neue Romania* 18 (1997) : 199-206.
- Lewis, Daniel. « Pierre Nepveu, le transculturalisme et quelques textes néo-québécois. » M.A. Thesis. Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 2001.
- Linz, Rebecca. « Maternités et identities: representations of motherhood and national identity in literary texts of Québec. » Ph.D. Diss. The City University of New York, 2013.
- Lorre, Christine. « Ying Chen's 'Poetic Rebellion' : Relocating the Dialogue, in Search of Narrative Renewal. » *Asian Canadian Writing Beyond Autoethnography*. Ed. Eleanor Ty and Christl Verduyn. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2008. 267-295.

- Maindron, André. « Ying Chen, une Québécoise assez Chinoise. » *Identity and Alterity in Canadian Literature / Identité et altérité dans la littérature canadienne*. Ed. Dana Puiu. Cluj-Napoca : Risoprint, 2003. 99-108.
- Naudin, Marie. « Malaises et délires généalogiques dans *Immuable* de Ying Chen. » *Études francophones* 16. 2 (2001) : 41-7.
- O'Dell, Jaime. « Transgressive narratives : gender and revolt in two Québécois novels by Ying Chen. » M.A. Thesis. University of Florida, Gainesville, 2004.
- Oore, Irène. « *Les lettres chinoises* de Ying Chen : un roman épistolaire. » *Voix plurielles* 1.1 (2004). 17 September 2011.
- Parent, Anne Martine. « Origines manquantes, origines en trop : héritage et filiation dans l'œuvre de Ying Chen. » *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXe et XXIe siècle. La figure du père*. Eds. Clément, Murielle Lucie. & Sabine Van Wesemael. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Pruteanu, Simona Emilia. « L'écriture migrante en France et au Québec (1985-2006) : une analyse comparative. » Ph.D. Diss. The University of Western Ontario, London, 2009.
- Shilliday, Molleen A. « Le personnage qui se suicide dans quelques romans québécois contemporains. » M.A. Thesis. Dalhousie University, Halifax, 2007.
- Sivert, Eileen. « Ying Chen's *Les Lettres chinoises* and Epistolary Identity. » *Doing Gender Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Eds. Gibert, Paula Ruth & Roseanna L. Dufault. Madison; Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 2001.
- Talbot, Emile. « Rewriting *Les Lettres chinoises*: The Poetics of Erasure. » *Quebec Studies* 36 (2003): 83-91.
- . « Ying Chen's Evolving *Lettres chinoises*: An Addendum. » *Quebec Studies* 37 (2004): 125-6.
- . « Conscience et mémoire : Ying Chen et la problématique identitaire. » *Nouvelles Études Francophones* 20.1 (2005) : 149-162.
- Thibeault-Bérubé, Anne. « Mobilité immobile : l'expérience exilique dans *Le champ dans la mer* de Ying Chen. » M.A. Thesis. Queen's University, Kingston, 2004.

---. *La vision de la Chine et l'expérience personnelle dans l'œuvre de Ying Chen : pour une autopoétique littéraire*. Ph.D. Diss. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, Bordeaux, 2008.

Xavier, Subhagnana. « Exiled Metaphors : Woman and Nation in Three Novels by Ying Chen. » *Revue internationale d'études canadiennes* 31 (2005): 37-56.

---. « L'économie du texte migrant : une théorie de la littérature migrante française. » Ph.D. Diss. University of Wisconsin-Madison, 2007.

Yamada, Yuko. « Identity, Translation and Embodiment in Migrant and Minority Women's Writings in Japan, English Canada and Québec. » Ph.D. Diss. Université de Montréal, Montréal, 2002.

#### Textes critiques portant sur l'œuvre d'OOK Chung :

Chassay, Jean-François. « Seul, trois fois plutôt qu'une. » *Voix et Images* 20.1 (1994) : 215-219.

Grossman, Simone. « Le réalisme magique dans les récits d'OOK Chung. » *Analyses* 8.2 (2013) : 175-202. Web. 10 Oct. 2013.

Cua, Catherine. « L'Hybridité culturelle et esthétique dans les œuvres d'OOK Chung. » M.A. Thesis. Université York, Toronto, 2011.

Guillemette, Roxanne. « Figuration du personnel littéraire dans l'œuvre d'OOK Chung. » M.A. Thesis. Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 2013.

Kim-Bernard, Kyeongmi. « La quête identitaire d'OOK Chung : Analyse thématique de *La trilogie coréenne*. » *International Journal of Francophone Studies* 16.3 (2013) : 353-372.

Pearson, Luc. « Autoreprésentation et ironie dans *L'expérience interdite* d'OOK Chung. » M.A. Thesis. Université Laval, Québec, 2013.

Selao, Ching. « Écriture butô et altérité : Kimchi d'OOK Chung. » *Asie du soi, Asie de l'autre*. Janusz Przychodzen Ed. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009.

---. « Corps à corps solitaires. » *Spirale* 196 (2004) : 53-54.

Textes critiques portant sur l'œuvre d'Aki Shimazaki :

- Cauville, Joëlle. « L'Univers symbolique et mythique de l'œuvre romanesque d'Aki Shimazaki. L'Archétype de la mère. » *Dalhousie French Studies* 79 (2007) : 83-92.
- . « Le dit d'Aki Shimazaki : échos intertextuels. » *Le poids des identités : Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Berlin : Editions universitaires européennes, 2010.
- Charest, Rémy. « Nagasaki mon amour : 'Hamaguri', un roman québécois d'ici et d'ailleurs. » *Le Soleil* 7 octobre, 2000 : D14.
- Dervin, Fred. « Le fardeau des identités dans *Tsubame* d'Aki Shimazaki. » *Dialogues francophones* 15(2009). 26 Jan. 2011 <http://users.utu.fi/freder/dervinshimazaki.pdf>
- . Ed. *Le poids des identités: Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Saarbrücken : Éditions universitaires européennes, 2010.
- Hince, David. « Troublantes confessions : Des débuts au-delà de toute espérance. » *Le Devoir* 10 avril, 1999 : D6.
- Jarry, Johanne. « Vies secrètes. » *Le Devoir* 20 nov., 2004 : F7.
- Lamarre, Thomas. « Trauma by Analogy. » *Canadian Literature* Vancouver: Winter 2004, p. 170.
- Lemieux, Marie-Hélène. « Poétique du secret dans la saga d'Aki Shimazaki. » M.A. Thesis. Université de Montréal, Montréal, 2005.
- Lequin, Lucie. « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité. » *Dalhousie French Studies* 64 (2003) : 39-46.
- . « De la mémoire vive au dire atténué : L'écriture d'Aki Shimazaki. » *Voix et Images* 31.1 (2005) : 89-99.
- . « Accablement, distance et consolation. Le poids de la mémoire chez Marie-Célie Agnant, Mauricio Segura et Aki Shimazaki. » *Langues et littérature. Repères identitaire en contexte européen*. Ana-Marina Tomescu Ed. Pitești: Universitatea din Pitești, 2010: 187-195.
- Lessard, Valérie. « Les ailes d'une libellule se posent sur l'œuvre de Shimazaki. » *Le Droit* 9 oct., 2010 : A12.

- Oore, Irène. « L'érotisme dans le cycle *Le Poids des Secrets*. » *Le poids des identités : Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Berlin : Editions universitaires européennes, 2010.
- Plaquette, Haud. « Le prisme identitaire dans les œuvres d'Aki Shimazaki. » *Le poids des identités : Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Berlin : Editions universitaires européennes, 2010.
- Roman, Marco D. « La Commémoration et l'identité japonaise dans *Tsubaki*. » *Le poids des identités : Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Berlin : Editions universitaires européennes, 2010.
- Talbot, Emile. « Writing Nagasaki: Evil and its Transmission in Aki Shimazaki's Pentology. » *Le poids des identités: Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Saarbrücken : Éditions universitaires européennes, 2010.
- Thibeault Jimmy. « La (re)lecture intime de la mémoire historique dans l'œuvre d'Aki Shimazaki : entre le 'devoir de mémoire' et le ressentiment. » *Le poids des identités: Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Saarbrücken : Éditions universitaires européennes, 2010.
- Yamade, Yuko. « L'altérité et la nouvelle identité dans les œuvres d'Aki Shimazaki. » *Le poids des identités : Mémoire et traumatisme chez Aki Shimazaki*. Fred Dervin Ed. Berlin : Editions universitaires européennes, 2010.

Textes critiques portant sur l'œuvre de Kim Thúy :

- Chevant, Aurelie. « Not My Father's Tongue: Traditions, Mediations, and Conflicts in the Vietnamese Contemporary Novel in French. » Ph.D. Diss. University of California, Santa Barbara, 2012.
- Crépeau, Jean-François. « *Mãn* : un trou dans le cœur. » *Le Canada français* le 15 août, 2013 : p. CAHC7.
- Soron, Antony. « *Ru* de Kim Thúy ou l'alchimie de l'épreuve. » Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. Web. Le 3 mars 2014.
- Tardif, Dominic. « Kim Thúy : *Mãn*. » *Voir*. 2 mai 2013. Web. 26 février 2014.

Textes critiques portant sur l'œuvre de plus d'un(e) auteur(e) étudié(e) dans notre thèse :

- Cox, Stéphanie, et Jung-Hwa Rosa Hong. « Les enfants de Pitsémine : le texte come patrie chez Ook Chung et chez Ying Chen. » *Quebec Studies Special Issue* (2012) : 37-52.
- Dupuis, Gilles. « L'Orient désorienté. Le topos du *Chinatown* dans quatre romans contemporains. » *Voix et Images* 31.1 (2005) : 101-114.
- Mouneimné, Tina. « L'imaginaire 'asiatique' de Ying Chen, d'Ook Chung et d'Aki Shimazaki ». *L'imaginaire du roman québécois contemporain : actes du colloque Université Masaryk de Brno*. Brno : Masarykova univerzita Brno ; Montréal: Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2006.
- Parker, Gabrielle. « Francophonie(s) asiatique(s) contemporaine(s) : Perspectives critiques. » *International Journal of Francophone Studies* 16.3 (2013) : 329-352.
- . « Poétique de la distance : deux approches contrastées, Ying Chen et Aki Shimazaki. » *International Journal of Francophone Studies* 16.3 (2013) : 303-327.
- Sing, Pamela. V. « Migrations, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy. » *International Journal of Francophone Studies* 16.3 (2013) : 281-301.

Critique générale et théorie littéraire :

- Amyot, Linda. « Visions d'Extrême-Orient. » *Nuit blanche, le magazine du livre* 87 (2002) : 11-15.
- Anderson, Benedict. *L'imaginaire national: Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Trans. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte/Poche, 1996.
- Antoni, Klaus. « Death and Transformation: The Presentation of Death in East and Southeast Asia. » *Asian Folklore Studies* 41.2 (1982): 147-162.
- Atlan, Corinne & Zéno Bianu. Eds. *Haiku. Anthologie du poème court japonais*. Paris : Gallimard, 2002.
- Attrey, Loshan L. « The Function of Oriental Allusions in James Joyce's *Ulysses*. » Ph.D. Diss. The University of Tennessee, Knoxville, 1986.
- Augé, Marc. *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- . *Les formes de l'oubli*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1975.
- Bannon, D. « Unique Korean Cultural Concepts in Interpersonal Relations. » *Translation Journal* 12.1 (2008): n. pag. Web. 4 Dec. 2013.
- Barthes, Roland. « Mythologies. » 1957. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Édition du seuil, 1993. 559-722.
- . « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine. » 1961. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris : Éditions du seuil, 1993. 924-933.
- . *L'empire des signes*. Genève : Albert Skira éditeur, 1970.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1978.
- Beauregard, Guy Pierre. « Asian Canadian Literature: Disaporic Interventions in the Work of SKY Lee, Joy Kogawa, Hiromi Goto and Fred Wah. » PhD. Diss. University of Alberta, Edmonton, 2000.
- Befu, Harumi. « An Ethnography of Dinner Entertainment in Japan. » *Japanese Culture and Behavior*. Takie Sugiyama Lebra & William P. Lebra Eds. Honolulu: University of Hawaii Press, 1986.
- Beniamo, Michel. « Bilinguisme, intertextualité et récit identitaire : du lisible dans le texte francophone. » *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink & János Riesz Eds. Québec : Éditions Nota Bene, 2002.
- Berrouët-Oriol, Robert & Robert Fournier. « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec. » *Québec Studies* 14 (1992) : 7-22.
- Besemeres, Mary and Anna Wierzbicka, eds. *Translating Lives : Living with Two Languages and Cultures*. St Lucia, Qld.: University of Queensland Press, 2007.
- Bhabha, Homi K. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Éditions Payot&Rivages, 2007.
- Bilen, Max. *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 1971.
- Biron, Michel, François Dumont & Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris : Les éditions de minuit, 1980.
- . *Questions de Sociologie*. Paris : Les éditions de minuit, 1980

- Caillet, Laurence. « Espaces mythiques et territoire national. » *L'Homme* 117 (1991) : 10-33.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien : I Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Chamayou, Grégoire. « L'Expérimentation coloniale ». *Les corps vils. Expérimenter sur les humains aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris : La Découverte, 2008. 341-284.
- Chartier, Daniel. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles. » *Voix et Images* 27.2 (2002) : 303-316.
- Chatelet, Noëlle. *Le corps à corps culinaire*. Paris : Éditions du seuil, 1977.
- Cheng, Anne. *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- Cheung, King-Kok, ed. *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- . « On Chineseness as a Theoretical Problem. » *Boundary 2* 25. 3 (1998): 1-24.
- . *The Rey Chow Reader*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Chu, Seo-Young. « Science Fiction and Postmemory Han in Contemporary Korean American Literature. » *MELUS* 33.4 (2008): 97-121.
- Ciosi-Houcke, Laure & Magali Pierre. Eds. *Le corps ses dessus dessous : regards des sciences sociales sur le corps*. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2003.
- David, Sylvain. « Critique figure / hâtive. » *Figures et discours critique, un cahier Figura*. Ed. Sylvain David and Mirella Vadean. (2011). Web. 19 Oct. 2013.
- Davies, Rogers J. & Ikeno, Osamu Eds. *The Japanese Mind*. Tokyo; Rutland, Vermont; Singapore: Tuttle Publishing, 2002.
- Delbart, Anne-Rosine. « Changement de langue et polyphonie romanesque : le cas de Nancy Huston. » *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz Eds. Québec : Éditions Nota Bene, 2002.
- Demanze, Laurent. « Mélancolie des origines. » *Relations familiales dans les littératures françaises et francophone des XXe et XXIe siècles : La figure de la mère*. Murielle Luci Clément & Sabine van Wesemael Eds. Paris : L'Harmattan, 2008.
- . « Les possédés et les dépossédés. » *Études françaises* 45.3 (2009) : 11-23.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.

- Desblache, Lucile. « Introduction. » *Hybrides et monstres : Transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Lucile Desblache Eds. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2012 : 7-16.
- Deutscher, Guy. *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. New York: Metropolitan Books, 2010.
- Do, Tess. « Nourriture ou pourriture : une exploration de l'impact post-colonial du patrimoine français parmi les immigrants vietnamiens dans les romans de Linda Lê. » *Food and Lifestyles in Oceania : Actes du Colloque CORAIL 2002*. Sonia Lacabanne Ed. Noumea : C.O.R.A.I.L. & University of New Caledonia, 2003.
- Éliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
- . *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- Erdmann, Eva. « Violence et étrangeté : la langue littéraire d'Agota Kristof. » *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink & János Riesz Eds. Québec : Éditions Nota Bene, 2002.
- Fischer, Jean-Louis. *Monstres : histoire du corps et de ses défauts*. Paris : Éditions Syros-Alternatives, 1991.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I*. Paris : Gallimard, 1976.
- Freda, James K. « Discours on Han in Postcolonial Korea : Absent Suffering and Industrialist Dreams. » *Jouvert: a journal of postcolonial studies* 3. 1-2 (1999). Web. 4 Dec. 2013.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris : Éditions Payot, 1973.
- . « L'inquiétante étrangeté. » *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985. 209-263.
- Gauvin, Lise. « Passage des langues. » *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink & János Riesz Eds. Québec : Éditions Nota Bene, 2002.
- Gervais, Bertrand. « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire. » *L'imaginaire du labyrinthe*. Ed. Samuel Archibald, Bertrand Gervais and Anne Martine Parent. Montréal: Département d'études littéraires, UQAM, 2002 : 13-64.
- Ghiglione, Anna. *L'expérience religieuse en Chine : sagesse, mysticisme, philosophie*. Montréal : Médiaspaul, 2009.

- Gossaert, Vincent. « Confucius, le Dao et Bouddha. » *L'histoire* 300 (2005) : 22-27.
- . *L'interdit du bœuf en Chine. Agriculture, éthique et sacrifice*. Paris : Collège de France Institut des hautes études chinoises, 2005.
- Granger, Serge. « Les coureurs de l'Extrême-Orient : Visions de l'Ailleurs avant la Révolution tranquille. » *Identités hybrides : Orient et Orientalisme au Québec*. Mounia Benalil & Janusz Przychodzen Eds. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2006 : 37-53.
- Grillot, Caroline. « L'impact de la folklorisation dans l'expression identitaire. La fête de Guzang chez les Miao de Xijiang. » *Ateliers* 24 (2001) 5 November 2011  
<http://www.mae.u-paris10.fr/ateliers/pdf/Grillot-Miao24.pdf>
- Hall, Donald E. *Subjectivity*. London; New York: Routledge, 2004.
- Hall, Edward T. *Le langage silencieux*. Trans. Jean Mesrie & Barbara Niceall. Paris: Maison Mame, 1973.
- . *Au-delà de la culture*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- Hall, Stuart. Ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications, 1997.
- Harel, Simon. « Entre solitude essentielle et sentiment d'appartenance. Résistances à l'intégration et subversion littéraire. » *Définir l'intégration? Perspectives nationales et représentations symboliques*. Yannick Resch Ed. Montréal : XYZ éditeur, 2001 : 125-132.
- . *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ éditeur, 2005.
- . *Braconnages identitaires : un Québec palimpseste*. Montréal: VLB, 2006.
- . *Espaces en perdition, tome 1 : Les lieux précaires de la vie quotidienne*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007.
- . *Espaces en perdition, tome 2 : Humanités jetables*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2008.
- . « Une géographie de l'exclusion ? Précarité et mobilité dans quelques lieux du Québec d'hier et d'aujourd'hui. » *Le roman migrant au Québec et en Scandinavie*. Svante Lindberg Ed. Frankfurt am main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Warszawa: Peter Lang Edition, 2013: 107-121.

- Ho, Fred. *Wicked Theory, Naked Practice*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2009.
- d'Humières, Catherine. *Le monstre en son labyrinthe dans les littératures du XXème siècle en langues romanes*. Ph.D. Diss. Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000.
- Huston, Nancy. « Le déclin de l'identité ? » *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*. Montréal : Leméac, 2004 : 57-77.
- Ireland, Susan & Patrice J. Proulx. « Introduction. » *Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec*. Susan Ireland & Patrice J. Proulx. Eds. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2004: 1-7.
- Jeannotte, Marie-Hélène. « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau. » *Revue internationale d'études canadiennes* 41 (2010) : 297-312.
- Kamada, Laurel Diane. « Conceptualizing Multilingual and Multi-Ethnic "Othering" in Japan. » Japan Association for Language Teaching 2003 Conference Proceedings. Malcolm Swanson and Kent Hill Eds. Tokyo: The Japan Association for Language Teaching, 2004.
- Kamata, Hidéo. *Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez...* Paris : Éditions ELLEBORE, 1993.
- Kattan, Naïm. « Les écrivains immigrants et les autres. » *Revue internationale d'études canadiennes* 18(1998) : 185-191.
- Kilsong, Choe. « Male and Female in Korean Folk Belief. » *Asian Folklore Studies* 43.2 (1984) : 227-233.
- Kozo, Kawai. *Zhong Guo De Zi Zhuan Wen Xue* [L'autobiographie chinoise]. Trans. Cai Yi. Beijing : Zhong Yang Bian Yi Chu Ban She, 1999.
- Kroman, Alex. « Han – The Soul of Korean Literature. » 17 Sep. 2000. Web. 4 Dec. 2013.
- Kunio, Yanagita. « Le Pouvoir de la sœur. » *Cent ans de pensée au Japon*. Tome 1. Yves-Marie Allieux Ed. Arles : Éditions Philippe Picquier, 1996.
- Kyburz, Josef A. « Des liens et des choses : engimono et omocha. » *L'Homme* 117 (1991) : 96-121.
- Leblanc, Julie. « Introduction – Écritures autobiographiques. » *Texte* 39/40 (2006) : 7-11.
- Lee, Jae Hoon. *The Exploration of the Inner Wounds – Han*. Atlanta : Scholars Press, 1994.

- Lequin, Lucie. « Les écrivaines et la troisième solitude. » *Définir l'intégration? Perspectives nationales et représentations symboliques*. Yannick Resch Ed. Montréal : XYZ éditeur, 2001.
- Levi, Jean. *La Chine romanesque : Fictions d'Orient et d'Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- Lionnet, Françoise & Shu-mei Shih. « Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally. » *Minor Transnationalism*. Françoise Lionnet & Shu-mei Shih Eds. Durham & London: Duke University Press, 2005.
- Lock, Margaret. « Les trésors perdus. Ordre/désordre social et récits de révolte des adolescents japonais. » *Anthropologie et sociétés* 14.3 (1990) : 77-96.
- Moisan, Clément. *Écritures migrantes et identités culturelles*. Québec : Éditions Nota bene, 2008.
- Mouneimné, Tina. *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980-2000)*. Bern : P.I.E. Peter Lang, 2013.
- Nakagawa, Hisayasu. *Introduction à la culture japonaise. Essai d'anthropologie réciproque*. Paris : Presses universitaires de France, 2005.
- Needham, Joseph. *La science chinoise et l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Nepveu, Pierre. *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988.
- Olick, Jeffrey K. « Genre memories and Memory Genres : A Dialogical Analysis of May 8, 1945 Commemorations in the Federal Republic of Germany. » *American Sociological Review* 64.3 (1999): 381-402.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal : XYZ éditeur, 2007.
- Palumbo-Liu, David. « Rational and Irrational Choices : Forms, Affect, and Ethics. » *Minor Transnationalism*. Françoise Lionnet & Shu-mei Shih Eds. Durham & London: Duke University Press, 2005.
- Paré, François & Tara Collington. « Introduction. » *Diasporiques : Mémoire, diasporas et formes du roman francophone contemporain*. François Paré & Tara Collington Eds. Ottawa : Les Éditions David, 2013 : 7-18.

- Pelzel, John C. « Human Nature in the Japanese Myths. » *Japanese Culture and Behavior*. Takie Sugiyama Lebra & William P. Lebra Eds. Honolulu: University of Hawaii Press, 1986.
- Porra, Véronique. « Quand les ‘passeurs de langue’ deviennent ‘passeurs de culture’ : intégration des auteurs étrangers originaires d’espaces non francophones en France. » *Écrire en langue étrangère : Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink & János Riesz Eds. Québec : Éditions Nota Bene, 2002.
- Reed-Danahay, Deborah E. *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. Oxford: Berg, 1997.
- Ricard, François. « La génération lyrique. » *Liberté* 37.5 (1995): 5.
- Ricœur, Paul. « L’identité narrative. » *Esprit* 7-8 (1988) : 295-304.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du seuil, 1990.
- . *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris : Éditions du seuil, 2000.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- Robin, Régine. *Le roman mémoriel : de l’histoire à l’écriture du hors-lieu*. Montréal : Le Préambule, 1989.
- . « Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? » *D’autres rêves : les écritures migrantes au Québec*. Anne De Vaucher Gravili. Ed. Venise : Supernova, 2000 : 19-43.
- Sabban, Françoise. « La plus ancienne cuisine du monde. » *L’histoire* 300 (2005) : 30-32.
- Schützenberger, Anne Ancelin. *Aïe, mes aïeux!* Paris: Desclée de Brouwer/La Méridienne, 2009.
- Shih, Shu-mei. « Toward an Ethics of Transnational Encounters, or, “When” Does a “Chinese” Woman Become a “Feminist”? » *Minor Transnationalism*. Françoise Lionnet & Shu-mei Shih Eds. Durham & London: Duke University Press, 2005.
- Sibony, Daniel. *Le « racisme », une haine identitaire*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1997.
- Silvester, Rosalind, et Guillaume Thouroude. « Introduction. » *Traits chinois/lignes francophones*. Rosalind Silvester & Guillaume Thouroude Eds. Montréal : Les Presses de l’Université de Montréal, 2012 : 9-24.
- Simon, Sherry. Ed. *Fictions de l’identitaire au Québec*. Montréal : XYZ éditeur, 1991.

- . « La traduction qui tourne mal: le texte hybride. » *Écrire en langue étrangère: Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Ed. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink and János Riesz. Québec: Éditions Nota Bene, 2002 : 305-315.
- Smith, Robert J. *Japanese society: Tradition, self, and the social order*. Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1983.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak? » *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson & Lawrence Grossberg Eds. Urbana: University of Illinois Press, 1988: 271-313.
- Stahl, David C. « Victimization and ‘response-ability’ : remembering, representing, and working through trauma in *Grave of the fireflies*. » *Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*. David Stahl & Mark Williams Eds. Leiden, Bonston: BRILL, 2010
- Stahl, David C. & Mark B. Williams. « Introduction. » *Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*. David Stahl & Mark Williams Eds. Leiden, Bonston: BRILL, 2010.
- Taylor, Charles. *Les sources du moi : La formation de l’identité moderne*. Montréal : Boréal, 1998.
- Taylor, Matthew. « Strategies of Dissociation: A Mimetic Dimension to Social Problems in Japan. » *Anthropoetics* 12.1 (2006): n. pag. Web. 1 Feb. 2012.
- Thorner, Karen. « Responsibility and Japanese literature of the atomic bomb. » *Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*. David Stahl & Mark Williams Eds. Leiden, Bonston: BRILL, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Treat, John Whittier. *Japanese Literature and the Atomic Bomb : Writing ground zero*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.
- Ty, Eleanor & Christl Verduyn. Eds. *Asian Canadian Writing Beyond Autoethnography*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- Wall, Anthony. « Oublier tout ça. Le défaut de mémoire chez Aquin. » *Identités narratives : Mémoire et perception*. Pierre Ouellet et al. Eds. Québec : Les presses de l’Université Laval, 2002.

- Walter, Alain. *Érotisme du Japon classique*. Paris : Gallimard, 1994.
- Wierzbicka, Anna. « The double life of a bilingual: A cross-cultural perspective. » *Working at the Interface of Cultures: Eighteen lives in social science*. Michael Bond Ed. London: Routledge, 1997. 113-125.
- . *Understanding Cultures through their Key Words: English, Russian, Polish, German, and Japanese*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Yeh, Michelle. « International Theory and the Transnational Critic : China in the Age of Multiculturalism. » *Boundary 2* 25. 3 (1998): 193-222.
- Zhang, Yinde. « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : le cas de Tcheng Ki-tong. » *Revue de littérature comparée* 339.3 (2011) : 289-300.
- . « La francophonie chinoise d'aujourd'hui et l'héritage du général Tcheng Ki-tong. » *Traits chinois/lignes francophones*. Rosalind Silvester & Guillaume Thouroude Eds. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2012 : 27-49.

Autres ouvrages consultés :

- Brown, Patty. « Hiroo Onada's Twenty Nine Year Private War. » *Pattaya Daily News*. 15 juin, 2010. Web. Le 3 octobre, 2013.
- Brunel, Pierre. (Ed.) « Minotaure. » *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1988.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. « Minotaure. » *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.
- . « Spirale ». *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.
- Confucius. « Les entretiens » de Confucius. *Philosophes confucianistes*. Charles Le Blanc & Rémi Mathieu Eds. Paris : Gallimard, 2009.
- Frédéric, Louis. « Burakumin. » *Japan Encyclopedia*. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Havard University Press, 2002.
- Kramers, R.P. *K'UNG TZU CHIA YU: The School Sayings of Confucius*. Leiden: E.J. BRILL, 1950.

Lee, Jonatah H.X., & Katheleen M. Nadeau, eds. *Encyclopedia of Asian-American folklore and folklife*. Vol. 1. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England: ABC-CLIO, 2011.

*Li Ki – Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*. Traduit par Séraphin Couvreur. Tome I. Web. Le 27 février 2014.

<[http://classiques.uqac.ca/classiques/chine\\_ancienne/B\\_livres\\_canoniques\\_Grands\\_Kings/B\\_04\\_Li\\_Ki\\_tome1/Li\\_Ki.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_livres_canoniques_Grands_Kings/B_04_Li_Ki_tome1/Li_Ki.pdf)>

### Annexe 1 Chronologie de la pentalogie « Le poids des secrets »

ANNÉE	ÉVÉNEMENTS PERSONNELS	ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES
1871	• naissance de Sono	
1902	• naissance de Ryôji Horibe	
1903	• naissance de Kenji, adopté par les Takahashi	
1904		• guerre russo-japonaise
1907	• Sono devient la nurse de Kenji	
1909		• assassinat d'un politicien japonais à Harbin par un patriote coréen
1910	• exil de la mère et l'oncle de Yonhi Kim au Japon	• annexion de la Corée par le Japon
1911	• naissance de Yonhi	
1923	• Yonhi est recueillie à l'orphelinat de l'église tenu par Shinpu-Sama (2 septembre) • disparition de la mère et l'oncle de Yonhi (3 septembre) • Yonhi est rebaptisée Mariko Kanazawa	• séisme de Tokyo (1 <sup>er</sup> septembre) • génocide des Coréens (2 septembre)
1926	• Mariko quitte l'église • Mariko devient coursière dans une compagnie pharmaceutique	
1927	• rencontre de Mariko et Ryôji à la compagnie pharmaceutique • début de la liaison entre Mariko et Ryôji • mariage de Kenji et Satoko	
1928	• mariage de Ryôji et Mme Horibe	
1929	• naissance de Yukio Kanazawa (mars) • naissance de Yukiko Horibe (juin)	
1930	divorce de Kenji et Satoko	
1931	• remariage de Satoko	• invasion de la Mandchourie par le Japon
1932	• rencontre de Yukio et Yukiko	
1933	• Kenji découvre sa stérilité • voyage de Sono en Mandchourie • Mariko travaille à l'église	• retrait du Japon de la Société des Nations

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• rencontre de Mariko et Kenji à l'église</li> <li>• mariage de Mariko et Kenji</li> <li>• adoption de Yukio par Kenji</li> <li>• la famille Takahashi s'installe à Nagasaki</li> <li>• mort de Sono, atteinte d'une maladie cardiaque</li> </ul>	
1937		<ul style="list-style-type: none"> <li>• guerre sino-japonaise</li> <li>• massacre de Nankin, en Chine</li> </ul>
1941	<ul style="list-style-type: none"> <li>• naissance de Shizuko</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• attaque de Pearl Harbor et début de la guerre du Pacifique (7 décembre)</li> <li>• occupation de Manille, de Singapour et de Java par le Japon</li> </ul>
1942		<ul style="list-style-type: none"> <li>• défaite et <i>gyokusaï</i> d'une troupe japonaise dans l'île d'Attu</li> </ul>
1943	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la famille Horibe s'installe à Nagasaki</li> <li>• mutation de Kenji en Mandchourie</li> <li>• début de la liaison entre Yukio et Yukiko</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• élargissement de la conscription</li> </ul>
1944		<ul style="list-style-type: none"> <li>• travail des étudiants dans une usine réquisitionnée par l'armée</li> <li>• capitulation de Saïpan, Guam et Tinian</li> <li>• premiers recours aux kamikazes</li> </ul>
1945	<ul style="list-style-type: none"> <li>• disparition de Kenji, soupçonné de prendre part aux activités communistes</li> <li>• Yukiko découvre les secrets de son père</li> <li>• mort de Tamako Shimamura, tuée lors du troisième bombardement des B-29 américains (1<sup>er</sup> août)</li> <li>• déportation de Kenji en Sibérie, dans un camp de travaux forcés à Omsk</li> <li>• mort de Ryôji, empoisonné par Yukiko (9 août)</li> <li>• Yukiko s'installe avec sa mère à Tokyo, chez ses grands-parents</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• défaites du Japon dans les îles d'Iwo et d'Okinawa</li> <li>• progression des Américains vers Kyushu</li> <li>• début des alertes à Nagasaki</li> <li>• suicide d'Hitler (30 avril)</li> <li>• capitulation de l'Allemagne (8 mai)</li> <li>• bombardements de Nagasaki par les B-29 américains (juillet et août)</li> <li>• bombe atomique sur Hiroshima (6 août)</li> <li>• invasion de la Mandchourie par la Russie (8 août)</li> <li>• bombe atomique sur Nagasaki (9 août)</li> <li>• capitulation du Japon (15 août)</li> </ul>
1947	<ul style="list-style-type: none"> <li>• retour de Kenji à Nagasaki</li> </ul>	

1950	• mort de Mme Horibe, atteinte de leucémie à cause des radiations de la bombe	
1951	• mariage de Yukiko et M. Kamishima • exil de Yukiko et son mari à l'étranger • Yukio s'installe à Tokyo	
1955	• mort du père adoptif de Kenji	
1956	• mort de la mère adoptive de Kenji	
1964	• mariage de Yukio et Shizuko	
1967	• naissance de Natsuko Takahashi	
1968	• naissance de Fuyuki Takahashi	
1975	• Yukio et Shizuko achètent une villa à Kamakura	
1976	• naissance de Tsubaki Takahashi • Mariko et Kenji s'installent dans la villa de Yukio à Kamakura	
1979	• Kenji découvre le secret de ses origines	
1982	• mort de Kenji, atteint d'une maladie cardiaque à cause des travaux forcés	
1983	• Mariko découvre le secret de ses origines (3 septembre)	• cérémonie d'exhumation des corps des Coréens (1 <sup>er</sup> et 2 septembre)
1995	• Mariko confie ses secrets à Tsubaki (5 août) • Yukio découvre le secret partiel de ses origines (9 août) • mort naturelle de Mariko (9 août) • Yukiko confesse ses secrets à Namiko dans une lettre testamentaire • suicide de Yukiko • rencontre entre Namiko et Yukio	• commémoration de la bombe atomique tombée sur Nagasaki (9 août)

Source : Lemieux, Marie-Hélène. *Poétique du secret dans la saga d'Aki Shimazaki*. M.A. Thesis. Université de Montréal, Montréal, 2005, Annexe, Tableau II.

## Annexe 2 Chronologie de la pentalogie « Au cœur du Yamato »

Année	Événements personnels	Événements historiques
1897	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La naissance de Banzô Toda</li> </ul>	
1901		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le 29 avril : naissance de l'empereur Hirohito</li> </ul>
1902	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la naissance de Yoshiko, mère de Tsuyoshi Toda</li> <li>• la naissance de Yoshiko Okada, célèbre actrice</li> </ul>	
1917	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance de H., premier mari d'Aïko</li> </ul>	
1920	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la rencontre et le mariage de Yoshiko et de Banzô Toda</li> </ul>	
1921	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le 23 décembre : la naissance de Tsuyoshi Toda</li> <li>• la naissance de Ken à Fukuoka</li> </ul>	
1923	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le 29 avril : naissance d' Aïko Sugihara</li> </ul>	
1925	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance du père de Takashi Aoki</li> </ul>	
1927	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance du père de Nobuhiko Tsunoda</li> </ul>	
1933		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le 23 décembre : naissance de l'empereur Akihito</li> </ul>
1942	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Depart de Banzô Toda pour la Mandchourie en compagnie de sa famille sauf Tsuyoshi (trois ans prévus pour la ville de Jiamusi)</li> <li>• la dernière fois que Tsuyoshi Toda voit son père</li> <li>• Mariage d'Aïko avec H.</li> <li>• Fausse couche d'Aïko</li> </ul>	
1944	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tsuyoshi Toda, ses études interrompues, est renvoyé aux Philippines en tant que soldat</li> </ul>	
1945	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retour de la famille Toda au Japon sans Banzô au début de l'année</li> <li>• Quelques mois après la fin de la guerre, Tsuyoshi Toda est revenu à Tokyo</li> <li>• la disparition de Banzô Toda en Sibérie</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le 15 août : la capitulation du Japon</li> </ul>
1946	<ul style="list-style-type: none"> <li>• entre le début de l'année et la fin de l'été : Banzô Toda et Ken travaillent dans un camp de la région de S.</li> <li>• Tsuyoshi Toda entre chez Goshima</li> <li>• Naissance de Takashi Sumida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le 29 avril : la date du début des procédures judiciaires contre les « criminels de guerre » japonais de classe A.</li> </ul>
1947	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plusieurs Japonais voient Banzô Toda dans un</li> </ul>	

	<p>camp de travaux forcés à Bukačača au cours de l'été.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Septembre : retour de Banzô Toda de Sibérie (port Nakhodka-port Maizuru)</li> <li>• Divorce d'Aiko d'avec H.</li> </ul>	
1948	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mars : Aiko travaille comme commis dans une boutique de vêtements</li> <li>• Deuxième mariage de H.</li> <li>• Mi-mai : départ d'Aiko pour Tokyo Coup de foudre entre Aiko et Tsuyoshi Toda dans le train Aiko travaille comme assistante pour Madame T., maîtresse de cérémonie du thé, prend des cours d'ikebana avec elle.</li> <li>• Mi-juin : déclaration d'amour de M. à Aiko premier rendez-vous entre Aiko et Tsuyoshi, proposition du mariage acceptée</li> <li>• Le 13 juillet : mariage d'Aiko avec Tsuyoshi</li> </ul>	
1951	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance de Takashi Aoki</li> </ul>	
1952	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Construction de la maison par le grand père de Takashi Sumida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La guerre de Corée</li> </ul>
1954	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance de Jirô Kanô à Fukuoka, en Kyushu</li> </ul>	
1955	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mutation du couple Toda à New York, ensuite à Londres</li> <li>• La première rencontre de Tsuyoshi Toda et son ami Kôji à New York</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Traité nippo-américain sur l'énergie atomique</li> </ul>
1956		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le rapatriement des Japonais terminé</li> <li>• le rétablissement des relations diplomatiques entre le Japon et l'Union soviétique</li> </ul>
1957	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance de Yûko Tanase à Kobe</li> <li>• Naissance de Yoshiko, Mme Matsuo</li> <li>• Mort de la troisième femme de H.</li> </ul>	
1959	<ul style="list-style-type: none"> <li>• retour de Tsuyoshi Toda de New York à Tokyo</li> <li>• Mort des parents de Banzô Toda</li> <li>• Les Aoki vit à Helena, aux États-Unis.</li> </ul>	
1960	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yoshiko Toda refuse au gouvernement du Japon de reconnaître le décès de son mari</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le Japon se lance dans une croissance accélérée</li> </ul>
1961	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Les Aoki reviennent au Japon sans le père.</li> </ul>	
1962	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tsuyoshi Toda envoyé à Londres</li> </ul>	

1964	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tsuyoshi Toda finalement installé au siège social de Tokyo</li> </ul>	
1965	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tomi et Seiji commencent à travailler pour la famille Sumida</li> </ul>	
1966	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yoshiko Toda est atteinte de démence</li> </ul>	
1967	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La famille de Yûko Tanase déménage de Kobe à Tokyo.</li> </ul>	
1968	<ul style="list-style-type: none"> <li>• requête au sujet de Banzô Toda présentée aux autorités soviétiques</li> <li>• Résultat : Banzô Toda décédé en février 1946, dans un camp d'Irkutsk</li> <li>• Effacement de Banzô Toda du <i>koseki</i></li> <li>• Le père de Nobu est muté au <i>teijisei</i> S. à Kobe.</li> </ul>	
1969	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tsuyoshi Toda met sa mère dans une maison pour les gens atteints de démence</li> </ul>	
1970	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le père de Takashi Aoki, à l'âge de 45, meurt d'une crise cardiaque au cours d'un voyage d'affaires à Londres.</li> <li>• Automne : la confession de Banzô Toda à Tsuyoshi Toda</li> <li>• mi-novembre : la réunion de Banzô Toda et Yoshiko Toda</li> <li>• l'émigration de Banzô, Ken et la mère de Ken aux États-Unis</li> <li>• Ken va se marier avec une <i>nisei</i> à Los Angeles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la rencontre entre le premier ministre japonais Satô et le président américain Nixon : sur la réduction des exportations japonaises de produits textiles et sur la récupération d'Okinawa</li> </ul>
1971	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le suicide amoureux du père de Jirô Kanô dans la région du Kinki</li> <li>• Jirô Kanô et sa mère se déménagent à Kobe</li> <li>• Le père de Nobu est chargé de la classe de Jirô et de Kazuo Yada, surnommé Kazu.</li> <li>• À partir de septembre, changement dérangeant dans l'attitude de Kazu</li> </ul>	
1972	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ijime</i> de Jirô par Kazu</li> <li>• Peu après le nouvel an, la veille de la présentation des activités prévue pour la fin de janvier, le père de Nobu gifle Kazu et celui-ci meurt le lendemain.</li> <li>• Le commentateur K. en parle à la télévision</li> <li>• Jirô et sa mère partent pour Yokohama.</li> <li>• Démission du père de Nobu avant la fin de l'année scolaire</li> <li>• Le père de Nobu est engagé par un <i>juku</i> pour lycéens dans une petite ville assez loin de</li> </ul>	Okinawa est restituée au Japon

	<p>Kobe</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Démission du père de Nobu</li> <li>• Le suicide du père de Nobu</li> <li>• Nobu en troisième année universitaire</li> </ul>	
1973		<ul style="list-style-type: none"> <li>• la crise du pétrole</li> </ul>
1974	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrée de Takashi Aoki dans la compagnie Goshima</li> <li>• Nobu commence à travailler au service du personnel chez Goshima à Tokyo</li> </ul>	
1975	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Takashi Aoki commence à apprendre le français</li> <li>• La rencontre de Nobu avec Haruko</li> </ul>	
1976	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yûko Tanase visite Montréal</li> <li>• Nobu épouse Haruko</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Les Jeux olympiques à Montréal</li> </ul>
1977	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naissance de Zakuro, fille de Satoshi Toda</li> </ul>	
1978	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La naissance de la fille de Nobu</li> <li>• Avril : Yûko commence à travailler au bureau du service des affaires générales chez Goshima</li> </ul>	
1980	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Octobre : Takashi Aoki rencontre Yûko à l'Académie Kanda et les deux commencent à se donner rendez-vous au café Torêhuru</li> <li>• Novembre : Yûko annonce sa démission pour le 17 mars 1981</li> <li>• Yûko commence à préparer un voyage à Montréal</li> </ul>	
1981	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Au début de l'année, Takashi Sumida rencontre Michio Mori au concert de son ami N. et tombe amoureux de Michio Mori. Il prend alors conscience de son homosexualité.</li> <li>• Arrivée du nouveau chef de Nobu</li> <li>• Takashi Aoki passe deux semaines de voyage d'affaires à Singapour et y accueille le président de la banque Sumida</li> <li>• Deux semaines avant le 4 mars : le chantage de l'échotier S. auprès des Sumida</li> <li>• le jeudi 4 mars : Takashi Aoki est de retour à Tokyo, Yûko rencontre Takashi Sumida à la réception</li> <li>• le vendredi 5 mars : Takashi Aoki prend rendez-vous avec Yûko au café Torêhuru à sept heures et renonce à la demande de mariage.</li> <li>• le samedi 6 mars : Takashi Aoki suit Yûko dans le <i>shinkansen</i> et passe la nuit avec elle à</li> </ul>	

	<p>Kobe.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• le dimanche 7 mars : Takashi Aoki cherche le couple français à l'aéroport de Narita.</li> <li>• le mercredi 10 mars : rumeurs sur la proposition que le jeune Sumida fait auprès de Yûko; départ de M. Toda pour New York; rendez-vous de Takashi Aoki avec Yûko au café Torêhuru à 9 heures, suivi par M. Asano</li> <li>• le jeudi 11 mars : rumeurs sur le refus de la proposition par Yûko;</li> <li>• le vendredi 12 mars : Takashi Aoki accompagne le couple français pour aller à Kamakura; Yûko téléphone à Takashi Aoki pour lui apprendre ce qui se passe à son père au sujet de la proposition de mariage des Sumida.</li> <li>• le samedi 13 mars : Takashi Aoki accompagne le couple français pour aller à Kyoto; l'absence de Yûko au rendez-vous avec Takashi Aoki au café Torêhuru, M. Asano annonce à Takashi Aoki la rupture de leurs fiançailles</li> <li>• le dimanche 14 mars : Nobu informe Takashi Aoki du secret de la mort du père de ce dernier</li> <li>• le lundi 15 mars : le directeur du personnel informe Takashi de sa mutation à Montréal, au lieu de Paris</li> <li>• le 17 mars : anniversaire de Yûko; date de démission prévue de Yûko; date prévue pour annoncer l'envoi de Takashi Aoki à la succursale de Paris; annonce officielle de la mutation de Takashi à Montréal</li> <li>• une semaine après : à l'Académie Kanda, Takashi Aoki croise Yuriko Shibata, serveuse du café Torêhuru</li> <li>• Avril : Nobu Tsunoda se démissionne de la compagnie Goshima; Yûko se marie à Takashi Sumida</li> <li>• Le nouveau couple voyage en Europe, reviennent dans une maison de campagne</li> <li>• Peu après le mariage, Michio Mori et sa femme déménagent à Sapporo.</li> <li>• le 3 mai : départ de Takashi Aoki pour Montréal</li> <li>• La période du <i>bon</i> : Nobu ouvre son <i>juku</i></li> </ul>	
--	---	--

	<p>Tonbo; Mme Wada est engagée secrétaire</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• décembre : naissance de Mitsuba</li> <li>• La famille Sumida s'installe dans la maison du grand-père de Takashi Sumida en ville.</li> <li>• Prise de retraite de Tsuyoshi Toda</li> <li>• Bénévolat du couple Toda en Indonésie</li> </ul>	
1984	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retour d'Indonésie, voyages du couple Toda en touristes</li> </ul>	
1986	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Takashi Aoki quitte la compagnie Goshima</li> <li>• Takashi Aoki crée son propre bureau de communication</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le début de la bulle économique au Japon</li> <li>• Des entreprises se lancent dans les biens immobiliers.</li> </ul>
Au milieu des années 1980	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Takashi Sumida aide la banque Sumida à échapper au péril</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'éclatement de la bulle économique commence au Japon</li> </ul>
1987	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La confession de Jirô Tanaka/Kanô à Nobu Tsunoda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• la prospérité insoutenable de l'économie japonaise</li> </ul>
1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Takashi Aoki se marie avec Yuriko Shibata</li> </ul>	
1989	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conversation entre Aiko et Madame S. sur le mariage</li> </ul>	
la fin des années 1980	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La compagnie Goshima subit d'énormes dommages et doit réduire ses activités.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La bulle économique se dégonfle au Japon.</li> </ul>
1991	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La naissance de la fille de Takashi Aoki, Kanako</li> <li>• Michio Mori et sa femme reviennent s'installer à Tokyo.</li> <li>• Takashi Sumida recommence à voir Michio</li> </ul>	
1992	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voyage au Japon de la famille de Takashi Aoki</li> <li>• Voyage en Indonésie de la famille de Takashi Aoki pour voir M. et Mme Toda</li> </ul>	
1994	<ul style="list-style-type: none"> <li>• juin : décès de la femme de Michio Mori d'un cancer de l'utérus</li> <li>• le samedi 3 décembre : 13<sup>e</sup> anniversaire de Mitsuba</li> <li>• le jeudi 8 décembre : Yûko et Yoshiko Matsuo vont à Yokohama; Yoshiko Matsuo informe Yûko de la bisexualité de son mari, M. Matsuo; Yûko surprend son mari et Michio Mori faisant l'amour dans la salle insonorisée de la cave chez elle.</li> </ul>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lundi : Yûki revient au café Torêhuru et apprend le mariage de Yuriko et Takashi Aoki.</li> <li>• Trois jours avant le nouvel an : Mitsuba apprend l'histoire de la salle insonorisée qui servait à enfermer la femme folle du fondateur de la banque Sumida, soit grand-mère de Takashi Sumida.</li> </ul>	
1995	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le nouvel an : Mitsuba ne pratique plus le violon dans la salle insonorisée de la cave.</li> <li>• Le 11 janvier : Takashi Sumida part pour Paris</li> <li>• Le 12 janvier : Mitsuba raconte à Yûko l'histoire des grands-parents de Takashi Sumida.</li> <li>• Le vendredi 13 janvier (Black Friday?) : Yûko part pour Kobe pour 4 nuits</li> <li>• Le 18 janvier : mort de Yûko suite au séisme, confession de Yûko à ses parents sur l'origine de sa fille Mitsuba</li> <li>• Le dimanche 17 mars : Nobu contacte Takashi Aoki sur la mort de Yûko et sur l'origine véritable de Mitsuba</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• le 17 janvier : le séisme de force 7,2 dans la région de Hanshin, notamment dans la ville de Kobe</li> <li>• Le référendum sur l'indépendance prévu pour octobre au Québec</li> </ul>
1998	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Noces d'or du couple Toda</li> </ul>	
2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rencontre de Zakuro avec Toshio Nakamura lors d'un miaï moderne, leurs fiançailles</li> <li>• <i>Tsuyu</i> (entre mi-juin et mi-juillet) : préparatifs pour leur mariage, rupture des fiançailles par Zakuro</li> <li>• Rencontre d'Aïko avec Mme S.</li> <li>• Le 13 juillet : 56<sup>e</sup> anniversaire de mariage, mort de Tsuyoshi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Débat public sur l'installation d'une nouvelle centrale nucléaire dans la région de Nagoya</li> </ul>

### Annexe 3 Composition des *Nouvelles orientales et désorientées*

Titre	Lieu	Personnage(s) principal(aux)
Les noces de brume	Nakajumu, Kyùshû, Japon	Hong-do Kim : Coréen Zaïnichi Sachiko Hara : Japonaise dont la beauté est détruite par une maladie héréditaire
La petite princesse et le labyrinthe	Village près de Rampur, Inde	Ranjit : narrateur, célibataire et oncle de Mira Mira : fille de 5 ans, éprise des histoires racontées
Keiko	Tokyo, Japon	Noborou Nakajima : narrateur, Américain d'origine japonaise Keiko Tamaki : demi-sœur de Noborou, abandonnée par le père
Le catcher du métro	Tokyo, Japon	Gimpei : Japonais dont la profession est d'empêcher les passagers du métro de se suicider
La cage de verre	Lieu imprécis	Raymond Polin : écrivain prolifique et populaire
L'aube dangereuse	Lieu imprécis	Scott : fou hospitalisé
L'arbre sous la pluie	Colorado, États-Unis	Michael : garçon fermier de 15 ans
Les funérailles de Lazare	Paris, France; Tokyo, Japon; Canada	Tadashi Iwamoto : enseignant de japonais au Canada
La loi de Murphy	Lieu imprécis	Narrateur anonyme avec des symptômes névrotiques
Le champion de solitude	Lieu imprécis	Maurice Rat : couronné comme « l'homme le plus seul au monde »
Le royaume silencieux	Chine	Poisson au visage de Mao
La composition	Santiago/Valdivia, Chili	Asunción Pérez/ Ana Fuentes : 11 ans, orpheline politique enlevée
L'arène	Amérique du Nord	Robbie Gillespie : homme frappé par l'obésité
Ambigu	Lieu imprécis	Paul : vieil homme veuf solitaire, meurtri par son jeune colocataire
Épilogue	Lieu imprécis	Paul : meurtrier dans la nouvelle précédente, octogénaire paralytique vivant dans l'isolement
La prison de cristal	Sapporo, Japon	Fumiko Nakamura : Divorcée japonaise ayant vécu presque 30 ans au Canada

#### Annexe 4 Composition des *Contes Butô*

Titre	Lieu	Personnage(s) principal(aux)
La femme du lutteur de sumo	Japon	Femme anonyme « mince comme une baguette » mariée à un lutteur de sumo « gros comme six hommes »
Leçon d'orientation	Lieu imprécis	Narrateur anonyme cloué au lit dans la position horizontale
Le baiser de minuit	Un hôpital en Islande	Narrateur : enfant islandais anonyme atteint du syndrome de progeria; Nuit-Blanche : fille japonaise atteinte d'une maladie rarissime qui la rend allergique à la lumière et aux rayons ultraviolets
Tourette	Montréal, Canada (non précisé)	Amy Faber : narratrice atteinte de la maladie de Gilles de la Tourette
L'amant des ombres	Lieux imprécis; Vancouver, Canada	Tiburce Stalker : écrivain qui ne peut avoir du désir sexuel qu'avec l'image ou l'ombre
Stragglers	Japon	Haruki; Nakai; Oguchi : trois stragglers japonais qui refusent de croire que la guerre est finie et qui continuent à combattre après la fin de la Seconde Guerre mondiale
L'enfantement	Corée	Blanche : une fille coréenne souffrant d'albinisme ostracisée par son village