

Tina Mouneimne-Wojtas

L'IMAGINAIRE « ASIATIQUE » DE YING CHEN, D'OOK CHUNG ET D'AKI SHIMAZAKI

Les écrivains migrants se retrouvent d'emblée, qu'ils le veuillent ou non, dans une situation délicate : comme ils sont placés entre – au moins – deux réalités, on s'attend toujours d'eux à ce qu'ils prennent position. Leur choix ne passera pas inaperçu - qu'ils choisissent de perpétuer la ligne de leurs prédécesseurs, qu'ils s'en démarquent en « migrant » vers des contrées tout à fait opposées, ou encore qu'ils se fondent dans la masse afin d'exploiter la couleur locale du pays d'adoption.

Le but de notre présentation est de montrer que même si les trois écrivains que nous avons choisi d'étudier viennent d'un horizon géographique commun (Asie du sud-est) et par conséquent partagent un système de croyances comparable (le confucianisme, le bouddhisme), leur écriture varie à tel point qu'il est difficile de parler d'un seul imaginaire asiatique. D'ailleurs, qu'est-ce que l'imaginaire « asiatique » ? Qu'est-ce que l'imaginaire « migrant » ou « national » ? Neil Bissoondath ne croit pas à l'existence d'une littérature nationale qui serait une façon de raconter propre à un pays ou à une culture.¹ Fulvio Caccia est du même avis. Pour lui, l'« imaginaire migrant est une fiction. C'est une convention qui désigne l'étape intermédiaire séparant un état d'un autre – un passage. Elle ne trouve son utilité que dans son dépassement ».² Et qu'en est-il de l'imaginaire « québécois » ? Toutes ces questions sont soulevées depuis au moins une vingtaine d'années, depuis la consécration d'un nombre de plus en plus important d'auteurs nés hors des frontières québécoises.

L'imaginaire de l'*autre* est lié aux idées que nous nous faisons de lui, à un processus d'identification subjective.³ Ainsi les Asiatiques seraient travailleurs, excellents élèves, disciplinés, réservés, respectueux envers les personnes âgées, cherchant l'harmonie avec le monde environnant. Nous verrons d'autres représentations véhiculées par ce corpus : sociétés fortement hiérarchisées, antagonismes entre Coréens et Japonais,⁴ réticence à l'égard des étrangers. Mais nous serons également

¹ Neil Bissoondath, interrogé par Marcos ANCELOVICI et Francis DUPUIS-DÉRI dans *L'Archipel identitaire. Recueil d'entretiens sur l'identité culturelle*, Montréal, Boréal 1997, p. 163.

² Fulvio Caccia, interrogé par Suzanne GIGUÈRE dans *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Montréal, Les Éditions de l'IQRC 2001, p. 29.

³ Voir à ce propos HASSOUN, Jacques (dir.), *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan 1987, pp. 11–16.

⁴ La Corée était l'enjeu des puissances chinoise, japonaise et russe au XIX^e siècle. En 1910, elle devint colonie japonaise et dut subir un régime autoritaire. Actuellement, une minorité d'origine coréenne habite le Japon

confrontés à des thèmes comme rupture, malaise social, solitude, mensonge ou cruauté. Certains romans ne se rapportent ni au Japon, ni à la Chine ni au Canada et leurs auteurs préféreront à la littérature factuelle le manque de références et un certain niveau d'abstraction ou même d'absurdité – ce qui peut tout aussi être révélateur. Partons donc à la recherche de marques japonaises, coréennes ou chinoises dans la production d'Aki Shimazaki, d'OOK Chung et de Ying Chen.

Le jeu de miroirs dans *Tsubaki* et *Hamaguri* d'Aki Shimazaki

Premiers volets d'une pentalogie, *Tsubaki* (1999) et *Hamaguri* (2000)⁵ narrent la même histoire familiale, de deux points de vue différents mais complémentaires - féminin, celui de Yukiko, et masculin, celui de son demi-frère Yukio.

Tsubaki s'ouvre sur la mort de Yukiko, mère de Namiko et grand-mère d'un garçon dont on ne connaît pas le prénom, mais dont on sait qu'il est mi-Japonais, mi-Américain. Ce détail est important dans la mesure où lui et sa grand-mère sont capables de converser de la Seconde Guerre mondiale avec lucidité et distance, cherchant à démêler les vraies intentions des Américains, des Japonais ou des Russes. Juste avant sa mort, Yukiko écrit une longue lettre dévoilant le secret qui lui pesait sur le cœur pendant plus d'un demi-siècle. Un exemplaire est adressé à sa fille et le second destiné à un certain Yukio Takahashi. Le lecteur apprend avec Namiko que sa mère, le jour du largage de la seconde bombe atomique sur Nagasaki, a empoisonné son propre père, Ryôji Horibe. Bien qu'elle l'ait fait pour mettre fin aux intrigues d'un homme égoïste et irresponsable qui menaçait de détruire le bien-être de deux familles, elle le regrettera jusqu'à la fin de ses jours. La jeune Yukiko décide de quitter le village et de ne plus jamais revoir son frère. Une fois libérée du poids de son secret, elle choisit d'avalier tous les somnifères en même temps.

Dans *Hamaguri*, l'histoire de *Tsubaki* est rapportée par Yukio à rebours. Lui et « elle » se rencontrent au parc pour jouer. Ils sont demi-frère et demi-sœur sans le savoir. Du haut de leurs quatre ans, ils se promettent l'un à l'autre mais se voient séparés ; la mère de Yukio ayant décidé d'épouser M. Takahashi. Les trois quittent Tôkyô et s'installent à Nagasaki où ils mènent désormais une vie paisible. Dix ans plus tard, Horibe les retrouve et déménage avec sa famille dans la maison mitoyenne des Takahashi. Les enfants, désormais adolescents, (re)tombent amoureux l'un de l'autre. Yukio ne comprend pas pourquoi, au lendemain de l'explosion, Yukiko l'évite. Il ne l'apprendra que quand elle sera morte.

(d'après *Le petit Robert des noms propres*). La question des rapports entre Japonais et Coréens est abordée par les trois auteurs.

⁵ Ont paru encore, aux éditions Leméac et Actes Sud, *Tsubame* (2001), *Wasurenagusa* (2003) et *Hotaru* (2004).

Le Japon constitue la toile de fond des deux histoires qui s'entremêlent chronologiquement. On interroge la légitimité des bombes américaines et le sens de la mort des milliers de gens innocents. Le destin individuel va de pair avec celui du peuple japonais. Les questions de Namiko à la fin du récit se font écho l'une à l'autre : « Lui était-il nécessaire de tuer son père ? », « Était-il nécessaire de faire tomber les bombes atomiques sur Hiroshima et sur Nagasaki ? » (T⁶, 118). L'image du Japon n'est point flatteuse : Shimazaki dénonce le racisme, la cruauté, le sentiment de supériorité des Japonais ainsi que l'emprise de la famille sur l'individu. À la question du petit-fils pourquoi les Américains ont envoyé deux bombes sur le Japon, Yukiko répond ironiquement – « parce qu'ils n'en avaient que deux à ce moment-là » (T, 11). L'auteure va même à l'encontre de la mémoire nationale.⁷ Par le biais de ses personnages, elle accuse ses compatriotes de se complaire dans le mensonge : « Il n'y a pas de liberté. Pas du tout. On n'a pas le droit de dire ce qu'on pense. Ce n'est pas à cause de la guerre. C'est une mentalité dangereuse qu'on a ici » (T, 56).⁸ *Hamaguri* et *Tsubaki* reflètent la stratification de la société japonaise : les employeurs qui exploitent ; les enfants naturels, les orphelins, les étrangers et les migrants qui sont mis sans pardon à l'écart ; les mères au foyer excitées par les potins ; les soldats à qui le gouvernement a fait un lavage de cerveaux ; finalement, les enfants – même adultes – soumis indiscutablement à la famille.

Le Canada n'est jamais mentionné explicitement, économie de noms propres est faite dès qu'il est question de lieux hors du Japon (emploi de « ce pays » pour désigner le pays où Yukiko se trouve à l'heure actuelle qui n'est pas le Japon). L'espace du pays d'accueil comme lieu d'énonciation y semble donc moins important que celui d'action.

Née au Japon en 1955 et diplômée en pédagogie, Aki Shimazaki émigre à l'âge de 26 ans au Canada. Installée d'abord en Colombie-Britannique, puis en Ontario, c'est au début des années 1990 qu'elle arrive au Québec sans connaître un mot de français. Shimazaki s'inspire de la narration d'Agota Kristof, qui connaît également des difficultés au niveau de la langue – « Je l'ai lu et je me suis dit : c'est facile, on met un sujet, un verbe et un complément », admet-elle dans une entrevue.⁹ La puissance évocatrice des romans miniatures de Shimazaki repose, entre autres, sur les transcriptions phonétiques de mots japonais en italique, à commencer par les

⁶ Nous utiliserons désormais les symboles T pour désigner *Tsubaki* (Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 1999) et H pour *Hamaguri* (Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 2000).

⁷ « Mémoire nationale » dans le sens où l'entend Régine Robin dans son *Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule 1989, p. 49 : « Elle est scandée par des dates, ses jours fériés, ses fêtes et sa fête nationale qui sont le rappel des temps héroïques et qui constituent un temps épique, un retour aux origines, au légendaire national ».

⁸ Dans l'article « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité » (*Dalhousie French Studies* 6:1, 2003, p. 41), Lucie Lequin renvoie à une publication de Sienna Powers (www.januarymagazine.com/fiction/tsubaki.html) selon laquelle les personnages de Shimazaki sont « davantage des marionnettes que personnages autonomes ».

⁹ Aki Shimazaki, interrogée par Micheline Lachance dans « Rénaitre au Québec », *L'Actualité* 27/5, 1^{er} avril 2002, p. 67.

titres. Les micro-motifs des *tsubaki* (fleurs de camélia) et des *hamaguri* (coquillages) parsèment les récits de façon à créer une structure cyclique. Les substantifs japonais, intraduisibles, sont parfois suivis d'une explication, p. ex. : « Avant de partir, mon père voulait se marier. Un couple de sa parenté organisa *miai* avec ma mère : il s'agit d'une rencontre arrangée en vue d'un mariage » (T, 9). Les références japonaises présentes dans l'œuvre de Shimazaki peuvent séduire car elles sont révélatrices d'une culture qui nous est peu connue (futons, tatamis, bains pris en commun, bois de bambous, feuilles de ginkgo, etc.). Pourtant la force de l'écriture de l'écrivaine réside ailleurs : dans la dimension universelle, le fait que chaque personnage vit la même histoire différemment, que la vérité est dévoilée successivement, tant aux personnages eux-mêmes qu'au lecteur ou encore dans l'autotextualité.¹⁰ Sylvie Bernier remarque également le rôle des doubles. Dans son analyse de l'œuvre de Shimazaki, elle exploite les « signes de gémellité » : les prénoms semblables de Yukio et Yukiko, les deux moitiés de la maison (« Les structures de chaque maison étaient exactement symétriques », T, 40), Tôkyô et Nagasaki – villes « jumelées » par leur sort.¹¹ Il nous semble intéressant de noter que, par ailleurs, les deux romans s'ouvrent par l'évocation de la figure de la mère.

Les romans de Shimazaki ont été acclamés de « japonais » dans nombre d'articles de presse : « *Tsubaki* (...) s'inscrit nettement dans la foulée du roman japonais d'après-guerre »,¹² « œuvre grave et pudique aux accents essentiellement japonais »,¹³ « roman [*Hamaguri*] on ne peut plus japonais »,¹⁴ « œuvre grave, au style dépouillé, essentiellement japonaise »,¹⁵ etc. Mais est-ce que l'économie du style et le contexte socio-historique de l'œuvre en font une « œuvre japonaise » ? L'écrivaine elle-même semble attribuer le style minimaliste plus à ses préférences littéraires qu'à ses origines nipponnes.¹⁶ Publiée au Québec, Shimazaki demeure encore méconnue au Japon. Concluons : c'est la petite Yukiko qui propose un jeu avec des *hamaguri* : il s'agit de trouver, parmi vingt coquillages, deux qui formaient la paire originale. Ce jeu renvoie bel et bien à l'idée asiatique que « tout est complémentaire » (H, 90).

¹⁰ S'y ajoute la reprise de ses propres constructions : parfois c'est du mot à mot, le plus souvent le même passage est repris par un autre narrateur. Faute de place, nous citons seulement un passage. Ainsi à la page 26 de *Tsubaki*, nous avons (c'est Namiko qui parle) : « Yukio Takahashi. C'est son nom. Son prénom est presque pareil à celui de ma mère : Yukiko. » Et dans *Hamaguri*, Shizuko, la femme de Yukio adulte s'interroge : « Cette fille s'appelle Yukiko ? Le nom est presque pareil à celui de Yukio. » A titre de comparaison, voir encore les pp. 50 et 60 – 61 de *Tsubaki* et les pp. 56 et 70 – 71 de *Hamaguri*.

¹¹ BERNIER, Sylvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Québec, Lanctôt éditeur 2002, p. D6.

¹² HINCE, David, « Troublantes confessions », *Le Devoir*, 10 avril 1999, p. D6.

¹³ JARRY, Johanne, « Ne m'oublie pas ! », *Le Devoir*, 22 février 2003, p. F3.

¹⁴ CHAREST, Rémy, « Nagasaki mon amour », *Le Soleil*, 7 octobre 2000, p. D14.

¹⁵ JARRY, Johanne, « Vies secrètes », *Le Devoir*, 20 novembre 2004, p. F7.

¹⁶ BÉRUBÉ, Stéphanie, « Aki Shimazaki : en français, s.v.p. », *La Presse*, 15 octobre 2000, p. B5.

Ook Chung : au carrefour des imaginaires

Ook Chung est formé par plusieurs cultures : né en 1963 au Japon de parents coréens, il émigre au Québec avec sa famille à l'âge de deux ans. Après avoir étudié en France et au Japon, il revient au Québec en 1999. Son adolescence est marquée par la solitude et l'exclusion, d'où le besoin d'écrire. Grâce au professeur Yvon Rivard de l'Université McGill, il découvre les « potentialités du réalisme magique en rapport avec un certain exil intérieur ». ¹⁷ Son premier recueil *Nouvelles orientales et désorientées* (1994) offre une quinzaine de nouvelles qui frappent par la diversité de lieux, d'emprunts, de références. ¹⁸ L'auteur, exploitant l'héritage culturel mondial, refuse de se cantonner à son pays d'origine ou même à son pays d'accueil. Les nouvelles présentent des personnages insolites, solitaires, isolés, sadiques, névrosés, orphelins, fous ou malades. A partir des titres seuls (« cage, brume, aube dangereuse, labyrinthe, funérailles, solitude, silencieux, ambigu, prison » ¹⁹) le champ sémantique du « sinistre » s'esquisse qui anticipe les grandes lignes du recueil. Par « sinistre » nous comprenons : sombre, lugubre, menaçant, marqué « du sceau de l'inquiétude » comme l'aurait dit Tzvetan Todorov. ²⁰ La plupart des nouvelles se déroulent la nuit et presque deux tiers d'entre elles se terminent soit par la mort (homicide ou suicide) soit laissent au lecteur un choix d'interprétation. Qualifiées à leur parution par la critique de violentes, ²¹ d'« étonnantes », ²² de « cruellement noire(s) », ²³ elles sont difficiles à définir à cause de leur hétérogénéité : le merveilleux (dans le sens du surnaturel accepté), l'étrange (surnaturel expliqué), le fantastique (où l'accent est mis sur l'hésitation) ²⁴ et le vraisemblable s'y enchevêtrent. Bien que les références au Japon et au continent asiatique soient présentes, plutôt que d'« asiatique », nous qualifierons l'imaginaire de Chung de « migrant », c'est-à-dire qui se définit par des va-et-vient, ou pour reprendre l'ex-

¹⁷ BERNIER, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸ Voir l'annexe.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cité dans BERTRAND, Jean-Pierre, « Fantastique », in ARON, Paul - SAINT-JACQUES, Denis - VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF 2002, p. 219.

²¹ MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, TYPO 1997, p. 247.

²² L'éditeur d'Ook Chung, quatrième de couverture des *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, l'Hexagone 1994.

²³ TANGUAY, Antoine, « De la nécessité de la chute », *Le Soleil*, 21 septembre 2003, p. C4.

²⁴ Les définitions du fantastique, de l'étrange et du merveilleux sont construites à partir de TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil [1970] 1976. Voir en particulier les chapitre 2 « Définition du fantastique », pp. 28-45 et chapitre 3 « L'étrange et le merveilleux », pp. 46-62.

pression de Yannick Gasquy-Resch – par « un télescopage de lieux et de temps »²⁵ où télescopage signifie « fait de se confondre, de s'interpénétrer ».²⁶

Une des nouvelles, *Le champion de la solitude*, réunit un orphelin névrosé aux tendances sadiques, un château moyenâgeux hanté, des apparitions qui remettent en doute tant la perception du personnage que celle du lecteur (un être qui s'évapore sur un claquement des doigts et dont le corps se dissout « comme une pincée de poudre dans la bourrasque »), du merveilleux instrumental (un miroir aux ver-tus magiques), ainsi qu'un motif, tout à fait réaliste, de la violence gratuite, de l'exploitation (viol, abus) des plus faibles (femmes, handicapés mentaux, animaux) par les plus forts. Par ailleurs, dans l'incipit, nous lisons : « Celui-ci vivait à présent avec ses grands-parents, dont l'un était sourd et l'autre atteint de Parkinson. Ils vivaient comme trois solitudes dans une même maison ». Serait-ce une allusion à la situation des communautés française, anglaise et allophone de Montréal, qui se côtoient sans avoir appris ni à se connaître ni à dialoguer ?²⁷

Le héros de la nouvelle *Le royaume silencieux* est un poisson apte à parler mentalement et victime d'une malformation congénitale. Il est laid et ressemble à Mao Zedong. Les Chinois, « géants d'En Haut », aux « visages patibulaires » sont représentés comme malfaisants et nuisant à l'environnement : « Mais partout où j'allais » – narre le poisson – « l'injustice humaine se faisait sentir. Je vis des baleines se faire harponner, des otaries se faire matraquer et dépiauter vivantes, des bancs entiers de poissons noyés par des déversements de pétrole au large de l'Alaska ». Le sérieux du sujet coïncide avec la langue soutenue du poisson-narrateur, mais contribue à créer un effet comique : « Dans le spectacle apocalyptique de ma race décimée, j'ai versé quelques larmes humaines qui se sont perdues dans l'océan de molécules de H₂O ». Et à la page 109 :

Après avoir barboté sur le rivage pendant plusieurs jours, me nourrissant de petits crustacés, je finis par m'adapter à l'air, quoique je sentisse la nécessité de rester à proximité du rivage. Décidément, mes gènes singuliers ne laissaient pas de me réserver des surprises. Avec le temps, j'arrivai même à développer des embryons de bras qui me permettaient de me déplacer sur le sable. Chaque jour, j'effectuais des exercices afin d'accélérer le développement de mes bras. Je n'étais pas le seul, d'ailleurs, à jouir de cette singularité ; dans l'île existait une race d'amphibiens dotés des mêmes avantages que moi. Mais la rapidité de ma métamorphose était telle que certains d'entre eux cherchaient à s'accoupler avec moi dans l'espoir d'accélérer le processus darwinien pour leur progéniture. À la fin, non seulement je disposais de bras pleinement développés, mais mon torse avait également un aspect humain, ce qui m'apparentait à ces créatures fabuleuses dans la mythologie qu'on appelle les tritons.

²⁵ GASQUY-RESCH, Yannick, *Histoire littéraire de la Francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, EDICEF/AUPELF 1994, p. 238.

²⁶ *Le nouveau petit Robert*, p. 2222.

²⁷ Voir à ce propos BOURAOUI, Hédi, « La troisième solitude », in LACROIX, Jean-Michel et CACCIA, Fulvio (dir.), *Métamorphoses d'une utopie. Le pluralisme ethno-culturel en Amérique : un modèle pour l'Europe ?*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne Nouvelle et Éditions Triptyque 1992, pp. 175–183.

Plongés dans le merveilleux, nous ne questionnons pas l'authenticité du poisson parlant – il est à prendre dans un sens allégorique. L'ensemble des nouvelles se caractérise surtout par le fait que les thèmes relevant de l'étrange et du fantastique côtoient ceux, plus humains et combien réalistes, de la souffrance affiliée à la solitude, à la peur, au silence et au chagrin. Qu'on les nomme fantastiques, noires, grinçantes, qu'elles s'inspirent du réalisme magique,²⁸ du merveilleux ou du conte philosophique, l'important est de ne pas perdre de vue le message de l'auteur qui prend position vis-à-vis de l'actualité et qui dénonce soit implicitement, soit explicitement, l'aliénation de l'homme par la société.²⁹

Certaines nouvelles connaissent quand même un dénouement positif qui se manifeste par une tentative de réconciliation (entre Japonais et Coréens), des retrouvailles ou un état de quiétude. Pourtant le lecteur cherchera en vain les débauches du monde des *Mille et Une nuits*, canon des contes orientaux. L'Orient du nouvelliste est associé au malheur, à l'absurde ou à la mort.³⁰ Les nouvelles de Chung sont plus déroutantes qu'orientales. Pour mémoire : « désorienté » vient lui-même de « Orient » ; « être désorienté » signifie au sens propre : perdre de vue son point de repère constitué par l'Orient.

Ying Chen : vers une Chine « intérieure »

L'œuvre de Ying Chen est la plus ancienne et la mieux connue de nos trois auteurs. L'accueil que le public québécois et français lui ont réservé a été très chaleureux. Son œuvre a été beaucoup étudiée pour ses thèmes (exil, rapports intergénérationnels, suicide), pour la forme épistolaire (*Les Lettres chinoises*), dans la perspective féministe (surtout *La Mémoire de l'eau* et *L'Ingratitude*) et dans la perspective migrante, facilement « catégorisable ». ³¹ Ying Chen arrive de Shanghai à Montréal à l'âge de 28 ans. Après avoir écrit deux romans réalistes, elle semble dévier de la voie factuelle pour emprunter celle de l'incertitude, de l'irréel sans pour autant oublier ses racines. *La Mémoire de l'eau* dépeint une fresque familiale avec l'histoire de la Chine contemporaine pour toile de fond. Un an plus tard, en

²⁸ Dans son article sur l'œuvre d'Ook Chung (« Nouvelles orientales et désorientées », *Le Devoir*, 7 mai 1994, p. D4), Marie-Claire Girard explique : « Le réalisme magique est représenté surtout par des écrivains sud-américains qui transposent l'univers étouffant de la dictature des difficultés économiques et de la disparition des cultures indiennes en la poétisant tout en utilisant la richesse de l'imaginaire pour donner une autre dimension. »

²⁹ Dans *Le catcher du métro*, Chung semble s'attaquer à la société japonaise qui, par ses attentes envers l'individu, l'opprime et le mène en ligne droite vers le suicide. Ajoutons encore la définition du poisson du *Royaume silencieux* : « C'est alors que je compris le sens du mot « capitalisme », terme abhorré où l'on ne donne que pour mieux prendre, où l'on n'engraisse que pour mieux charcuter, où la générosité se monnaie. », *Nouvelles...*, p. 104.

³⁰ Par là, il serait plus proche de Kafka que de l'écrivain japonais contemporain Haruki Murakami ou justement des *Mille et Une nuits*.

³¹ DUBOIS, Christian et HOMMEL, Christian, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence* 59, 1999, pp. 38-48.

1993, paraissent *Les Lettres chinoises* où le centre de gravité est placé sur l'expérience de l'exil en elle-même ainsi que sur la confrontation de deux mentalités distinctes qui correspondent à deux aires géographiques. Ce roman épistolaire relate les émois de jeunes Chinois qui découvrent ce qu'est la liberté, la responsabilité, la séparation, le sentiment patriotique ou, au contraire, le sentiment de non appartenance et d'exil, tant physique que psychique. Yuan, parti à Montréal, symbolise l'esprit progressiste du « navigateur » ; Sassa, restée avec sa famille à Shanghai, est, tout en ayant pesé les pour et les contre, l'« arpenteur » attaché viscéralement à son sol. Nous omettons la question de la quête identitaire et des réflexions, tout à fait pertinentes sur le phénomène de l'émigration-immigration, pour se concentrer sur les marques de la culture chinoise dans le discours. En effet, qu'est-ce qui est chinois dans *Les Lettres chinoises* ? Se déroulant en grande partie en Chine, les lettres soulèvent d'innombrables aspects de la vie quotidienne, allant des mœurs (alimentation, habitation, fêtes, tradition) jusqu'à l'esprit et le comportement chinois. Il y est question de soupes aux nouilles, de médecins traditionnels, de lampes colorées ou encore du Maître Confucius. Les personnages qui apparaissent dans les relations peuvent être considérés comme archétypaux : les mères des épistoliers incarnent les valeurs de la sagesse et de la mesure, leurs paroles ont la valeur de maximes (« Il y a trop de pièges dans les amours de jeunesse : c'est ce qu'il y a de plus dangereux pour un cœur fragile », Chen 1993 : 52). Les fonctionnaires arrivent à mieux résoudre les problèmes s'ils sont « soutenus » ; et les supérieurs tapotent la nuque de leurs employés comme s'ils étaient des petits enfants. Les lettres sont par ailleurs parsemées de pensées (les Chinois sont d'avis que « la plénitude incarne le bonheur », 55 ; « Il faut être patient, comme nous le sommes depuis des siècles », 77), de références (noms de fleuves, de rues, de restaurants), et de proverbes chinois (« En se détournant du dire des vieux, on s'approche de son malheur », 53). La conception amoureuse de Sassa est révélatrice de son caractère chinois : pour elle l'amour entre deux personnes, unique et surnaturel, est « une entente du ciel » (117). C'est s'écrire des poèmes (131) et s'émouvoir en écoutant des histoires d'enfance de son élu.³² Comparaisons et métaphores avec les éléments naturels abondent : Yuan serait ainsi un « oiseau », le « soleil » et Sassa – la « belle lune », la « source d'énergie », ou le « printemps ». Mais à part ce vocabulaire romantique, Ying Chen nous expose quelques notions qu'elle met elle-même entre guillemets. La « vraie langue » (le mandarin), le « devoir » (dette de l'individu envers la société) et la « générosité » des Shanghaiens (pour signifier l'hypocrisie envers les étrangers) dévoilent la « vraie » nature des Chinois.

Ayant assez du réalisme socialiste qui a marqué son enfance, Ying Chen choisit intentionnellement de rompre avec le quotidien et le rationnel. Si *Les Lettres*

³² « Est-ce qu'il t'aime, lui ? A-t-il juré de passer sa vie avec toi ? Quand vous sortez, te garde-t-il du côté intérieur du trottoir de peur que tu ne sois renversée par une bicyclette ? Te tient-il la main très fort en traversant les carrefours ? A-t-il l'air sérieux et attentif quand tu lui racontes les mille petits événements de ta vie ? » (Chen, 1993 : 78-79)

chinoises sont placées dans un cadre précis (Montréal/Shanghai), l'espace-temps dans *Immuable* (1998) est aréférentiel. À partir de ce roman-ci, tous les indices toponymiques sont progressivement gommés au profit d'une rhétorique de non-lieu et le recours au symbolique y gagne en importance.³³ La narratrice d'*Immuable*, sans nom, cherche à s'expliquer ses origines d'une part, et le but de sa vie d'autre part : « Je désire m'inventer des ancêtres à moi, mais je sais la chose impossible » avoue-t-elle dès les premières lignes (Chen, 1998 : 9). Deux dimensions temporelles régissent le récit : « autrefois » qui se réfère à une époque indéterminée et « maintenant » qui se rapporte au monde actuel. La narratrice est convaincue que dans une vie antérieure elle a été troisième femme d'un prince et amante de son serviteur. Le sort a voulu qu'elle trahisse le serviteur et contribue à le condamner à une mort par pendaison. Mue par un profond sentiment de culpabilité, elle tente de le retrouver à travers les siècles dans l'espoir de se faire pardonner. Lasse de cette double vie, de fonctionner dans deux mondes parallèles, elle choisit l'immobilité.

Dans son dernier ouvrage, *Quatre mille marches. Un rêve chinois* (2004), une sorte de carnet autobiographique de voyage en Chine, Chen décrit son intention : *Immuable* fait partie d'un ensemble romanesque « ayant comme personnage central une femme de nature ambiguë qui raconte ses vicissitudes désencadrées du temps et de l'espace » (Chen 2004 : 97). L'on pourrait tenter l'hypothèse que, ce qui est le plus « chinois » chez Chen, c'est justement cette interpénétration d'existences (réelle, imaginaire, antérieure ou autre), cette volonté d'aller au-delà du visible. Décalée du contexte d'origine et du contexte canadien, l'écriture de Chen est qualifiée par Michel Biron d'« une certaine forme contemporaine d'écriture d'intérieure », appelée « nouvelle subjectivité ».³⁴ Il nous reste à s'interroger si cette définition est conforme à la volonté de l'écrivaine, qui désirerait uniquement « de (se) greffer un esprit d'éternel errant, de (se) créer un destin d'heureuse orpheline ».³⁵

Le personnage de l'Asiatique ainsi que les références à ce qui est asiatique (l'imaginaire) ne sont pas seulement présents dans les œuvres d'auteurs originaires d'Asie du Sud-est.

En 1990, *Le Double conte de l'exil* de Mona Latif Ghattas mettait déjà en scène un jeune Asiatique, « mystérieux, impénétrable », à la face impassible, qui, travaillant sans jamais se plaindre de sept à trois et de trois à dix, constituait une menace pour « la ligue des Trois Clara ». D'origine française, anglaise et juive, ces

³³ *Le Champ dans la mer* (Montréal et Paris, Boréal et Seuil 2002) et *Querelle d'un squelette avec son double* (Montréal et Paris, Boréal et Paris 2003) refusent également tout ancrage dans le temps comme dans l'espace.

³⁴ BIRON, Michel, « La riche surface des choses », *Voix et Images* 29/1 (85), automne 2003, p. 139.

³⁵ CHEN, Ying, *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Paris, Seuil 2004, p. 41.

dernières jouissaient du privilège non écrit d'ancienneté qui leur conférait un sentiment de supériorité vis-à-vis des nouveaux immigrants venus d'autres horizons.

En 1996, Monique Proulx dédie quelques pages à Ying Chen dans la partie « Jaune et blanc » de son recueil de nouvelles *Les Aurores montréalaises*. Ces quelques pages constituent une lettre dans laquelle la narratrice chinoise décrit à sa grand-mère sa nouvelle vie au Canada. D'abord désorientée par l'abondance de produits dans les magasins, la jeune fille doit faire toute seule l'apprentissage de la vie dans une métropole moderne, de la liberté et de l'autonomie. Elle apprend par la presse que la Chine évolue elle aussi et que peut-être « un jour il n'y aura plus de différences entre être un Chinois et être un Nord-Américain ». La lettre se termine par une constatation « chinoise », que la narratrice a « trouvé [s]on milieu ».

En 1998 paraît *L'Enfant chinois* de Guy Parent qui abonde en références à la Chine (thé, laitues chinoises, signe du dragon, couleurs rouge et or, ying et yang) et allusions à la lune, à l'« harmonieuse beauté » de la nature, à l'Empire du Milieu, etc. Il s'y avère que les destins d'un étudiant québécois et de Chang, orphelin chinois adopté clandestinement, s'entrecroisent.

Ces trois romans participent à ce qu'on appelle « espace dialogique » où les auteurs, appartenant à diverses aires culturelles s'approprient les lieux, les imaginaires ou la mémoire de l'autre, créant ainsi des passerelles entre les œuvres québécoises et néo-québécoises et élargissant leurs frontières romanesques³⁶. Ils ont parfaitement le droit de le faire parce que, comme l'affirme Naïm Kattan, « une culture et une langue ne sont la propriété de personne »³⁷. L'imaginaire « asiatique » n'est pas/plus la spécialité d'écrivains asiatiques, mais s'inscrit dans ce courant appelé « migrant ». A l'issue du XX^e siècle, siècle de migrations, il nous est difficile de ne pas partager cette opinion.

Références bibliographiques

- ANCELOVICI, Marcos, et DUPUIS-DÉRI, Francis, *L'Archipel identitaire. Entretiens sur l'identité culturelle*, Montréal, Boréal 1997
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF 2002
- BERNIER, Sylvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Québec, Lanctôt éditeur 2002
- BERROUËT-ORIOU, Robert, et FOURNIER, Robert, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, n°14, 1992, pp. 7-22
- BERUBE, Stéphanie, « Aki Shimazaki : en français, s.v.p. », *La Presse*, 15 octobre 2000, p. B5
- BIRON Michel, « La riche surface des choses », *Voix et Images* 29/1 (85), automne 2003, pp. 137-141
- BOURAOUI, Hédi, « La troisième solitude » in LACROIX, Jean-Michel, et CACCIA, Fulvio (dir.), *Métamorphoses d'une utopie. Le pluralisme ethno-culturel en Amérique : un modèle pour l'Europe ?*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne Nouvelle et Éditions Triptyque 1992, pp. 175-183

³⁶ Voir à ce propos, entre autres, MOISAN Clément et HILDEBRAND Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937 - 1997)*, Québec, Nota bene 2001, pp. 213 - 215.

³⁷ Naïm Kattan, interrogé par Suzanne Giguère, *op. cit.*, p. 201.

- CHAREST, Rémy, « Nagasaki mon amour », *Le Soleil*, 7 octobre 2000, p. D14
- CHARTIER, Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec, 1800-1999*, Québec, Éditions Nota bene 2003
- CHASSAY, Jean-François, « Seul, trois fois plutôt qu'une », *Voix et Images* 20/1, automne 1994, pp. 215-219
- CHEN, Ying, *La Mémoire de l'eau*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud [1992] 1996
- CHEN, Ying, *Les Lettres chinoises*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud [1993] 1998
- CHEN, Ying, *L'Ingratitude*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 1995
- CHEN, Ying, *Immobile*, Montréal, Boréal 1998
- CHEN, Ying, *Le Champ dans la mer*, Montréal et Paris, Boréal et Seuil 2002
- CHEN, Ying, *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal et Paris, Boréal et Paris 2003
- CHEN, Ying, *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Paris, Seuil 2004
- CHUNG, Ook, *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, l'Hexagone 1994
- DUBOIS, Christian, et HOMMEL, Christian, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, 59, 1999, pp. 38-48
- GASQUY-RESCH, Yannick (dir.), *Histoire littéraire de la Francophonie. Littérature du Québec*, Vanves, Edicef/Aupelf 1994
- GIGUÈRE, Suzanne, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Montréal, Les Éditions de l'IQRC 2001
- GIRARD, Marie-Claire, « Nouvelles orientales et désorientées », *Le Devoir*, 7 mai 1994, p. D4
- HASSOUN, Jacques (dir.), *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan 1987
- HINCE, David, « Troublantes confessions », *Le Devoir*, 10 avril 1999, p. D6
- JARRY, Johanne, « Ne m'oublie pas ! », *Le Devoir*, 22 février 2003, p. F3
- JARRY, « Vies secrètes », *Le Devoir*, 20 novembre 2004, p. F7
- JOBIDON, Gilles, *La Route des petits matins*, Montréal, Vlb éditeur 2003
- KRISTOF, Agota, *Le grand cahier*, Paris, Seuil [1986] 2003
- KRISTOF, Agota, *La preuve*, Paris, Seuil [1988] 2002
- KRISTOF, Agota, *Le troisième mensonge*, Paris, Seuil [1991] 1995
- LACHANCE, Micheline, « Renaître au Québec », *L'Actualité* 27/5, 1^{er} avril 2002, pp. 66-72
- LAPOINTE, Martine-Immanuelle, « Le mort n'est jamais mort. Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », *Voix et Images* 29/2 (86), hiver 2004, pp. 131-141
- LARUE, Monique, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides et CÉTUQ 1996
- LATIF GHATTAS, Mona, *Le Double conte de l'exil*, Montréal, Boréal 1990
- LEQUIN, Lucie, « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité », *Dalhousie French Studies*, 64, 2003, pp. 39-46
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, Typo 1997
- MOISAN, Clément, et HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene 2001
- MURAKAMI, Haruki, *Au sud de la frontière, à l'ouest du soleil*, Paris, 10/18 [1992] 2003
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal 1989
- PARENT, Guy, *L'Enfant chinois*, Montréal, Québec Amérique 1998
- PROULX, Monique, *Les Aurores montréalaises*, Montréal, Boréal [1996] 1997
- ROBIN, Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule 1989
- SHIMAZAKI, Aki, *Tsubaki*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 1999
- SHIMAZAKI, Aki, *Hamaguri*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud 2000
- TANGUAY, Antoine, « De la nécessité de la chute », *Le Soleil*, 21 septembre 2003, p. C4
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil [1970] 1976
www.januarymagazine.com/fiction/tsubaki/html (16.09.2005)