
Un itinéraire d'affiliations : l'écrivaine francophone Ying Chen

Marie Claire Huot
Conseillère
Ambassade du Canada à Beijing

Née à Shanghai en 1961, Chen Ying s'installe à Montréal en 1989 et, après des études en français à l'Université McGill, commence à publier trois ans plus tard son premier roman, et ce, en français. Elle est dorénavant appelée Ying Chen, le patronyme prenant place après le prénom. Ying Chen a publié jusqu'à aujourd'hui quatre romans dans des maisons d'édition québécoises : *La mémoire de l'eau* (1992), *Lettres chinoises* (1993, remanié en 1996), *L'ingratitude* (1995) et *Immobile* (1998). Avant son départ de la Chine, Chen n'avait pas écrit en chinois. Aujourd'hui, elle n'a toujours pas de textes publiés en Chine ou écrits en chinois. Bref, elle a choisi d'écrire en français et non dans sa langue maternelle.

Les pages qui suivent présentent un itinéraire possible dans la venue à l'écriture de Ying Chen, d'une part d'un français classique à un français apatride ; de l'autre, d'une mémoire chinoise à une mémoire délocalisée. En gros, ses deux premiers romans constituent le pôle initial, ses deux derniers le pôle final, actuel.

ÉCRIRE EN FRANÇAIS : UN SIÈCLE D'ÉCRITURE EN SIX ANS

Parce que Chen écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, elle a besoin d'encore plus de dictionnaires qu'un Chinois ou qu'un francophone qui écrirait dans sa langue. Elle lit

beaucoup en français pour pouvoir écrire dans cette langue. À l'époque de son deuxième roman, elle me disait qu'elle lisait surtout des romans du XIX^e siècle, notamment ceux de Victor Hugo. Qu'elle parle encore plus récemment de cette condition comme étant une « ascèse » (Chen, 1996a : 61)¹ semble tout à fait juste pour qui réfléchit un moment à la difficulté d'écrire dans une langue aussi éloignée que l'est le français du chinois, lorsqu'en outre le français a été appris dans un environnement aussi artificiel que l'école (dans son cas, l'Université Fudan de Shanghai). Maintenir le français – et je ne dis pas « maîtriser » – pour pouvoir l'écrire est toute une tâche, déjà pour nous, francophones d'Amérique. Cela dit, malgré ses aveux de défaite face au français, je considère que Chen a fait sienne, toute proportion gardée pour tout écrivain, la langue française. Au départ français classique, dix-neuviémiste, la langue que Chen utilise est progressivement devenue apatride, un français merveilleux et étrange qui fait fi des courants et des modes.

Comparons quelques phrases de son premier roman, *La mémoire de l'eau* (1992) et de son dernier roman, *Immobile* (1998). J'ai choisi deux extraits qui narrent des événements à venir incessamment : un mariage (dans les deux romans) précédé d'une exécution (dans *Immobile*).

La date de la cérémonie fut choisie par une voyante. Elle avait minutieusement étudié les dates et les heures de naissance des futurs mariés. À chaque naissance correspondait une position particulière du Soleil, de la lune et des autres étoiles qui, selon la voyante, représentait les particularités du nouveau-né. Choisir la date et le moment précis d'un mariage, d'un voyage ou d'une action importante, c'était choisir une position des étoiles en harmonie avec celle de la naissance. S'il s'agissait d'un mariage, il était important que la date choisie convienne astrologiquement aux particularités de l'un et l'autre des futurs mariés. Dans le cas de grand-mère Lie-Fei, la voyante dit que cette jeune fille aurait un « destin trop fort » qui affaiblirait ses proches. Mais il n'y aurait pas de problème si l'on choisissait bien le moment avant d'entreprendre les démarches importantes de la vie. Et bien sûr, personne d'autre ne pouvait connaître les étoiles mieux qu'elle. Elle conclut que ce serait un couple parfait, à condition que l'on

1. Je tiens à remercier Stéphanie Cox, qui prépare une thèse de doctorat sur Ying Chen à l'Université du Sud-Ouest de la Louisiane, d'avoir porté ce texte à mon attention et de me l'avoir procuré.

respectât strictement la date et l’heure choisies pour le mariage : la cérémonie devrait avoir lieu le 28 septembre 1925, à midi juste (Chen, 1992 : 30-31).

L’exécution eut lieu le jour du quatrième mariage du prince. La nouvelle mariée allait être comblée par cette chance inouïe que n’avaient pas connue les épouses précédentes. Quelle jouissance allait lui procurer le sacrifice d’un esclave, quel noble plaisir aux origines ancrées dans des mœurs primitives, quelle inoubliable cérémonie au cours de laquelle son bonheur serait honoré par le délicieux écoulement du sang ! Comme pour mettre davantage en valeur la beauté de l’instant et pour le prolonger, le général proposa au prince de faire le tour dans la ville en compagnie de toute la famille.

L’annonce de cet événement fut affichée sur les murs de la ville. Les citoyens brûlaient d’impatience. Personne, ni les mendiants ni les mères, ne voulait manquer ce spectacle qui permettrait d’assister en même temps à la chute d’une vie et à l’ascension d’une autre. La coïncidence produirait de ravissants effets, lesquels rompraient la monotonie de la vie. Une union parfaite. On disait que la nouvelle mariée était déjà enceinte. Elle pourrait donc donner de nouveaux héritiers au prince, qui, même ruiné, avait toujours un nom à léguer, un sang à distribuer. La création d’un élément sublime, sinon sa survie, doit beaucoup à la destruction d’éléments moins prestigieux. La place des bourreaux est donc indéniable dans l’histoire, leur contribution importante pour l’évolution des espèces, car ce sont eux qui assurent la sélection naturelle et maintiennent l’équilibre de la planète (Chen, 1998 : 133-134).

On constate d’abord que les temps utilisés demeurent les mêmes dans l’un comme dans l’autre et qu’il y a grande utilisation de temps aujourd’hui jugés désuets : le passé simple (et son passé, le passé antérieur), un temps qui a été conquis au XX^e siècle parce qu’il est le temps de l’histoire passée, poussiéreuse et aussi le temps pompeux des romans qui imitent l’Histoire et qui coupent le lecteur de l’actualité du récit. Le premier extrait contient même un subjonctif imparfait : « à condition que l’on respectât » ! Comme tout étudiant de la langue française, Chen porte une grande attention aux temps verbaux. En tant que personne dont la langue maternelle est le chinois, une langue qui ne comporte ni temps ni mode verbal, le français offre ce surplus, cette plus-value et Chen ne s’en abstient pas, combinant habilement modes de l’indicatif, du conditionnel et du subjonctif. Chen fait fi de l’« évolution du bon goût littéraire français » de notre temps.

Cela dit, leur utilisation n'est pas la même dans les deux textes. Dans le premier, Chen obéit à la concordance des temps d'une façon classique. S'il y a passé simple, alors il y a imparfait et plus-que-parfait ou encore, comme on l'a vu, le désuet subjonctif passé. Par ce choix, elle inscrit son écriture dans la lignée historique, celle des sagas familiales, des « grands récits » et fait du même coup vieux jeu.

En revanche, dans le deuxième extrait, Chen triche sciemment avec les temps et modes verbaux du français. Si l'on examine la toute première phrase, ce passé antérieur « eut lieu » devrait normalement indiquer que l'action est bel et bien accomplie. Or, dans la phrase suivante et cela est plus manifeste à la lecture de tout l'extrait, cette action n'a pas encore eu lieu. Chen utilise le fort peu classique conditionnel (présent et passé) du verbe « aller » : « allait être comblée », « allait lui procurer ». Il est évident qu'elle fait ici un choix contre le conditionnel plus livresque « serait comblée », « lui procurerait ». Ce premier paragraphe se termine à nouveau par un passé simple cette fois classique, « le général proposa » (une promenade) qui reprend donc le ton de l'histoire (de l'exécution) poursuivi ensuite dans les premières phrases du deuxième paragraphe qui accordent passé simple à imparfait ponctué par du conditionnel présent (fut affiché, brûlaient, ne voulait, permettrait, produirait, rompraient, disait, était, pourrait, avait). Mais ce paragraphe vire lui aussi à ce qui pourrait être considéré comme de la mauvaise concordance : les deux dernières phrases sont au présent (doit, est, sont, assurent, maintiennent). Que vient faire ici un indicatif présent ? Il est celui de l'énoncé « universel ». Chen sait ce qu'elle fait en manipulant autant de formes verbales en deux paragraphes.

Cet exercice scolaire aboutit nécessairement sur des constatations concernant les stratégies d'écriture de Chen qui ont changé et je dirais évolué depuis le premier roman. Bien qu'il y ait, dans les deux romans, récit d'événements qui ont eu lieu dans un passé éloigné (du temps de la narration), le premier roman les narre de façon classique, c'est-à-dire sans commentaire narratorial et sans effet de surprise quant au déroulement de l'information. On apprend dans le premier extrait une seule chose, soit comment la date de la cérémonie du mariage a été fixée. Et le paragraphe, formant un tout

complet, se termine précisément sur cette date. L’information nous est rapportée de façon indirecte, et ce, par la narratrice qui nous expose la position de la voyante et très discrètement nous laisse comprendre son recul si ce n’est son incrédulité face à cette pratique ésotérique. (On peut déceler une certaine ironie dans le « bien sûr » accompagnant la solide assurance de l’expertise.) En fait, ce qu’on lit dans ce passage, c’est de l’exposition ethnographique, en l’occurrence la pratique de divination en Chine pour les grands événements de la vie, en particulier pour le mariage.

Le deuxième roman en question – qui est son dernier roman – a perdu ces caractéristiques doubles, à savoir le côté « bonne élève » de composition, mais aussi le côté « information pour non-Chinois ». En effet, le lecteur fait face à une écriture qui se joue des modèles littéraires. Cet extrait – comme tout le roman d’ailleurs – a beau avoir une structure du conte (par définition d’autrefois), il est trop plein d’hétérogénéités (commentaires, personnages, tons) pour qu’on puisse lui accorder ce statut ou genre. Il y a trop d’information : une exécution, un mariage – déjà le fait d’unir ces deux actes en « une union parfaite » est étrange. Les commentaires du deuxième paragraphe enlèvent toute possibilité de lire ce conte innocemment, comme si on y croyait. Bref, il y a un va-et-vient constant entre le passé et le présent qui est construit notamment par la discordance des temps verbaux (qui sont, après tout, symptomatiques voire indissociables de la stratégie du texte). La douce ironie du premier roman (comment peut-on aujourd’hui, que ce soit en Chine ou en Occident, concevoir des mariages déterminés par une voyante?) se transforme dans le deuxième roman en mordant et impitoyable commentaire philosophique – voire politique – de nature universelle :

La création d’un élément sublime, sinon sa survie, doit beaucoup à la destruction d’éléments moins prestigieux. La place des bourreaux est donc indéniable dans l’histoire, leur contribution importante pour l’évolution des espèces, car ce sont eux qui assurent la sélection naturelle et maintiennent l’équilibre de la planète (Chen, 1998 : 134).

C’est étrangement à l’écriture d’Hubert Aquin qu’on peut faire référence ici. *Prochain épisode*, par ailleurs écrit également dans un français sans québécismes, oscille entre un passé et un présent, avec des énoncés affirmatifs tout autant universalisants :

Je crée ce qui me devance et pose devant moi l’empreinte de mes pas imprévisibles. L’imaginaire est une cicatrice. Ce que j’invente m’est vécu ; mort d’avance ce que je tue... J’ai beau courir, on dirait que mon passé antérieur a tracé mon cheminement et proféré les paroles que je crois inventer. [...] Mais je ne bouge plus, je plane immobile, gorgé de souvenirs et d’incertitudes, dans une eau venimeuse (Aquin, 1965 : 90 et 118).

Le narrateur emprisonné d’Aquin dit « poursuivre un exil cahotique » (1965 : 128), être « exilé de la Nation et de la vie » (1965 : 145). Par l’écriture, même s’il se déplace beaucoup – au Québec, en Suisse, en France, à Cuba, en Afrique et crée des personnages d’action –, il se sait immobilisé : « Je me jette de la poudre de mots aux yeux » (1965 : 13) ; « Et la vie recluse marque d’un coefficient de désespoir les mots qu’imprime ma mémoire cassée » (1965 : 68).

Bien que le Québec (souverainiste) soit inscrit dans *Prochain épisode* comme un des lieux (narratif, descriptif et idéologique), le foyer même n’est pas celui d’une nation, mais bien d’un « je » isolé, se débattant avec les mots, pourrait-on dire. Aquin occupe dans la littérature québécoise une place bien particulière : bien que ni la langue ni la diégèse ne sont d’ici. C’est avant tout une écriture apatride. Je trouve qu’à travers les romans de Chen un même évidemment identitaire a cours. Au fil des romans, les propos sur la Chine, la diégèse même, changent de sujet pour atteindre une problématique de l’exil existentiel où le lieu même est problématique, abstrait.

INFORMATION ETHNOGRAPHIQUE SUR LA CHINE ET LITTÉRATURE IMMIGRANTE CHINOISE : DU MODE DOMINANT À LA MARGE

Les deux premiers romans de Chen fournissent beaucoup d’informations sur la Chine, le premier davantage sur la Chine ancienne, le deuxième sur la Chine d’aujourd’hui. Ils sont manifestement tous deux écrits pour un public nord-américain francophone.

Le premier roman de Chen, *La mémoire de l’eau*, est typique de la littérature ethnique qui se fait en Amérique du Nord : elle est

biographique et personnelle². Et, plus particulièrement, ce roman est typique de la littérature écrite par des immigrantes chinoises. Comme le note Amy Ling pour les deux plus grandes représentantes de la littérature sino-américaine, Maxine Hong Kingston et Amy Tan, c’est un même scénario : l’auteure narre l’histoire de générations féminines, avec l’histoire des mères se passant en Chine alors que celle de leurs filles est en train d’être vécue en Amérique (Ling, 1990 : 131). En effet, tout comme le roman sino-canadien par excellence, *Disappearing Moon Cafe* de Sky Lee (1990), *La mémoire de l’eau* (1992) présente une généalogie axée sur les membres féminins de la famille, depuis la grand-mère jusqu’à la narratrice. L’action débute en 1912, avec la grand-mère, pour clore sur l’arrivée, dans les années 1980, de la narratrice en Amérique du Nord. Chen Ying, en Chinoise qui après tout connaît la culture dont elle est issue, utilise savamment la métaphore du lotus – image autrefois employée pour désigner les pieds bandés des femmes – comme métaphore filée de son roman. L’accent est mis sur les pieds (un seul symbole/thème, selon la logique de construction d’un récit classique) : même si les pieds des femmes à l’époque de la grand-mère commencent à ne plus être bandés puisque c’est la fin de la dernière dynastie et le début de la modernité, le récit nous fournit d’amples renseignements là-dessus. C’est exotique à souhait. À travers la lecture de ce roman, le lecteur francophone apprend aussi d’autres usages du lotus : son symbolisme bouddhique (la pureté intransigeante, malgré le fait que sa racine soit boueuse), la comestibilité de la racine, ses vertus médicinales. Des pieds bandés des femmes, on passe au grand-père qui est – surprise ! – dans la fabrication de souliers, métier qui se poursuit dans la lignée des hommes. Ici et là, la narratrice nous explique des mots chinois³, des campagnes politiques (depuis Jiang Jieshi à Mao Zedong) qui font « authentiques ». Bref, Chen a réussi à fournir une grande quantité d’informations sur la Chine éternelle,

2. Francesco Lorrigo désigne ainsi toute littérature ethnique (Lorrigo, 1990 : 29).

3. Chen ne semblait pas à l’époque de l’écriture du roman connaître le système de transcription pour le chinois appelé *pinyin*. Elle écrit « Zong-shan » (p. 38) pour « Zhongshan » ; « gan-pei » (p. 41) pour « ganbei », etc.

en peignant tout le XX^e siècle, tel que traversé par sa famille, et le symbole du pied/lotus qui traverse toute l'œuvre.

Malgré le fait que *La mémoire de l'eau* s'inscrive parfaitement dans la littérature de l'immigrant nord-américain et plus spécifiquement de l'immigrante chinoise, il n'empêche qu'il comporte des éléments dystopiques/atopiques qui se développeront de façon toujours manifeste dans les romans à venir jusqu'au point de rendre l'écriture de Chen Ying inclassable, « in-ghettoisable ». Il s'agit de l'absence de différence, ou du refus de faire des différences. Ce premier roman se termine par la réticence de la narratrice qui arrive en Amérique du Nord : « Je n'étais pas encore descendue de l'avion que je regrettais d'y être montée. Ainsi, à l'aéroport de New York, je n'eus pas le sentiment de soulagement que j'avais attendu depuis des années » (Chen, 1992 : 133). La nostalgie potentielle suggérée par l'état d'âme du personnage est annulée par l'affirmation suivante de la grand-mère par laquelle le roman se termine : « l'odeur de l'eau est partout la même » (Chen, 1992 : 133).

Ce refus de valoriser l'ancien (la Chine) ou le nouveau (l'Amérique du Nord) s'intensifie dans *Lettres chinoises* (1993), son deuxième roman, tant dans la structure (autant de lettres en provenance de Shanghai que de Montréal) que dans les propos. Dans ce deuxième roman, la narratrice ne met jamais les pieds en terre d'Amérique mais ce n'est pas parce qu'elle tient particulièrement à son pays. Les deux correspondants depuis Montréal, qui eux se sont exilés, ont une forte appartenance à la Chine. Yuan, le fiancé de Sassa, celle qui reste à Shanghai, dit avoir « besoin de reconnaître [s]on appartenance à [s]on pays. C'est important d'avoir un pays quand on voyage [...] Pour pouvoir vivre dans un monde civilisé, il faut s'identifier, c'est cela » (Chen, 1996b : 10). En fait, pour Yuan, la vie en français serait plus facile que la vie en chinois, le savoir-faire de ses ancêtres étant plus difficile que « le conditionnel et le subjonctif » (Chen, 1996b : 98). Cependant, tous les propos de Sassa rendent équivalentes une vie en Amérique du Nord et une vie en Chine. « On n'a pas besoin d'aller à l'étranger pour devenir étranger. On peut très bien l'être chez soi [...] Je suis partie moi aussi en exil » (Chen, 1996b : 27) ; « Je suis étrangère dans mon propre pays » (Chen, 1996b : 66). On comprend donc que ce n'est pas l'infidélité

de l’amant Yuan qui précipite la décision de Sassa de rester en Chine mais bien cette attitude dysphorique face à la nouveauté, à la différence. Ce sont les autres personnages, déjà installés à Montréal, qui nous présentent la Chine (et Montréal, mais à un degré infiniment moindre : il y a la rue Saint-Denis, le Festival Juste pour rire ; et encore l’Amérique du Nord (blanche) et sa discrimination raciale). Sassa, elle, nous parle d’identités confuses, de gens qui changent de sexe ; ses propos identitaires se limitent à de petites choses, comme pour la Chine, à la glace aux haricots rouges et pour le Canada, à une feuille rouge.

Le fait que Chen a produit en 1996 une nouvelle version de *Lettres chinoises* est significatif de sa volonté de rectifier le ton, de ne pas trop verser dans la couleur locale exotique. Dans la première version, il était encore plus évident que ce roman était écrit pour un public nord-américain francophone et servait à instruire sur la Chine et les Chinois. Toute une pensée de la différence y était inscrite par, notamment, le personnage du père (de Yuan) qui représentait la pensée confucéenne. Chen en a conservé des bribes, qui à mon avis ne sont pas du meilleur goût, surtout lorsqu’elle désigne Confucius par le terme « Maître Con » (Chen, 1993 : 88 ; 1996b : 129). Une autre perspective sur l’immigration était fournie par le personnage de la tante assimilée (à la culture d’ici) et par des départs, depuis Montréal pour Paris, ce joyau de la civilisation française. Dans la deuxième version, il ne reste que cet aveu « grammatical » : « C’est un peu pour elle [Paris] que nous avons étudié le français, passé les meilleurs moments de notre vie à conjuguer les absurdes verbes » (Chen, 1996b : 129). D’une première version qui opposait des différences de comportement dues aux générations ou à l’emplacement et qui ainsi exacerbait la différence entre l’Amérique et la Chine, Chen propose dans la deuxième version des différences dues à des positions personnelles, à l’intérieur d’une même génération. Cela dit, ce n’est pas par la bouche de son alter ego, Sassa, que Chen construit des oppositions. C’est par exemple de son personnage Yuan, que naissent des contrastes plutôt déplacés, tels que la différence dans le délaissement de la religion depuis la Révolution culturelle de Chine (brutale) et la Révolution tranquille du Québec (progressive) !

Malgré le remaniement, *Lettres chinoises* demeure bien entendu un roman de l'immigration comme *La mémoire de l'eau* puisqu'il thématise lui aussi l'exil et l'adaptation ailleurs. Cela dit, ce qui distingue *Lettres chinoises*, c'est l'absence de toute notation de dates. Pourquoi avoir omis l'année ainsi que la durée entre les lettres? Afin de prétendre à une universalité de l'expérience? Alors que le premier roman était bien situé dans le temps – dès le tout début du roman, on sait qu'il s'agit de 1912, la dernière année de règne de Pu Yi, le dernier empereur de Chine, puis il y a les nationalistes, puis les communistes –, ce deuxième roman ne nous offre que des indications vagues, suivant la saison (chaleur, fête du printemps) mais aussi, et ce très obliquement, sur la politique: « Je te cherche partout dans les rues familières, parmi les paniers sales. Mais il n'y a qu'une odeur de sang et le silence des pas qui m'attendent » (Chen, 1996b: 33). Chen évoque ici les événements de la Place Tian'anmen de 1989 mais n'en fait pas une affaire sensationnaliste. Ce deuxième roman est donc à la fois un roman qui offre aux Nord-Américains francophones des vignettes de la Chine contemporaine ainsi qu'un roman très personnel qui décrit une situation post-traumatique dysphorique.

Lettres chinoises s'inscrit dans une certaine littérature de l'exil qui est marginale par rapport à celle des auteurs dominants mentionnés plus haut tels que Hong Kingston, Tan et Lee. En fait, c'est à une écrivaine telle que Liu Sola, née à Beijing et vivant à Londres puis à New York que l'on peut rapprocher Chen Ying, avec l'humour en moins. *Chaos and All That* de Liu Sola (1994) refuse de dichotomiser la Chine et l'Occident, mais aussi d'en valoriser l'un plus que l'autre. Sassa des *Lettres chinoises* rappelle la protagoniste de *Chaos*, Haha, qui passe son temps à écrire des lettres en Chine. Son amant, un Britannique, qui trouve Haha exotique, s'exclame: « Les lettres te servent de contraceptifs anti-conceptionnels » (Liu, 1995: 93). Comme Sassa, Haha préfère la vie toujours en attente et toujours différée du mode épistolaire. Dans une postface à *Chaos*, Liu écrivait:

Oubliez la distance entre la Chine et le reste du monde. S'il-vous-plaît, ne vous fâchez pas contre ce livre, et ne me demandez pas s'il est vrai que les Chinois tuent les chats et s'insultent les uns les autres [...] Je peux

vous dire ceci : les Chinois tuent tout, tout comme vous le faites (Liu, 1995 : 127).

La protagoniste des *Lettres chinoises* n’a pas la verve de Haha ; ni Chen Ying, le sens de l’humour de Liu Sola. Il n’empêche que ces deux auteures (chinoises) écrivent à partir d’une position minoritaire (celle de la non-différence). Là-dessus, Chen est doublement excentrique : elle écrit en français, pas dans sa langue maternelle.

SINGULARITÉS : PASSAGE D’UNE VOIX FÉMININE À UNE VOIX SINGULIÈRE

Qu’il serait donc merveilleux de ne pas avoir de parents...
(Chen, 1995 : 89).

Avec ses deux dernières œuvres, *L’ingratitude* et *Immobile*, Chen est devenue une écrivaine francophone sans qu’on ait à ajouter des épithètes telles que « chinoise », « immigrante » ou « exilée ». En effet, contrairement aux deux premiers romans, on ne retrouve pas dans *L’ingratitude*, pas plus que dans l’autre roman qui le suit, *Immobile*, de volonté d’instruire un public francophone, d’écrire pour les francophones sur la Chine et les Chinois. Chen arrête d’être ambassadrice ou traductrice, ne pense plus en termes de source et d’arrivée. Son texte « La charge » qui date comme *L’ingratitude* de 1996, témoigne de cette tension et de cette problématisation de deux cultures par le biais de la langue :

Les patries et les langues [je les] observe les unes ayant conscience de la réalité des autres. Je les aime à distance, les contemple avec impuissance. Je les vois dans le miroir déformant de ma mémoire et de mon imagination. Je ne sais plus trop laquelle est ma vraie patrie et ma vraie langue. Le passé et le futur se confondent. Mes origines me semblent de ce fait multipliées, refaites et introuvables (Chen, 1996a : 63).

L’ingratitude se lirait davantage comme un roman féministe. Il serait du genre décrit par l’écrivaine féministe Hélène Cixous :

D’une part il y a beaucoup de textes de jeunes femmes dont je dirai qu’elles font « l’histoire de la petite fille », mais de la petite fille qui règle son compte à une mauvaise enfance. Ce sont des histoires douloureuses, des histoires de croissance, qui se passent entre la bonne mère et la mauvaise mère ; et qui passent souvent par le meurtre de la mère, par la

nécessité de tuer la mère [...] nécessité qui, ensuite, se répète malheureusement parce que la femme qui a eu une mauvaise mère, est nécessairement une femme qui fera payer à l'infini, aux filles, la mauvaise mère qu'elle a eue (Cixous, 1976 : 87).

En effet, *L'ingratitude* thématise la difficile relation mère-fille. Ce roman met en scène une fille qui vient de mourir, écrasée sous les roues d'un camion dans une ville chinoise (probablement Shanghai, mais cela a peu d'importance). Elle a raté son suicide, dont le motif était de faire souffrir sa mère, de lui enlever une fois pour toutes son arrogance et son statut de (bonne) mère :

Je brûlais d'envie de voir maman souffrir à la vue de mon cadavre. Souffrir jusqu'à vomir son sang. Une douleur inconsolable. La vie coulerait entre ses doigts et sa descendance lui échapperait. Mon corps commençant à pourrir par ces journées chaudes, ses gènes cesseraient de circuler dans mes veines, se perdraient au fond de la terre uniforme. Elle n'aurait plus d'enfant (Chen, 1995 : 18).

La réussite de ce roman tient précisément dans l'échec. L'échec de son suicide, d'abord : ironiquement, Yan-zi (c'est-à-dire Hiron-delle, cet « haïssable » nom d'oiseau que, par ailleurs, elle ne traduit pas mais cela aussi est sans importance) se fait écraser accidentellement comme une bête, en courant pour s'éloigner de son futur époux qui veut l'empêcher de se suicider. La mère peut donc garder son statut et pleurer la mémoire de sa fille injustement tuée. Autre échec, celui-ci pire encore et plus mordant encore dans son ironie : la fille qui tenait à couper brutalement tous les liens avec sa mère envahissante, eh bien cette fille se retrouve, une fois morte et en attente de réincarnation, en manque de sa mère. Voici les tout derniers mots du roman :

Mon souvenir de maman se fond dans cette lumière uniforme. 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 ! (Chen, 1995 : 133)

Dans *L'ingratitude*, il est question de plusieurs aspects de la vie chinoise, mais ils ne sont plus, comme dans les deux premiers romans, à l'avant-plan. Ces aspects sont de deux ordres : l'un de la vie quotidienne actuelle, l'autre de la « pensée chinoise ». Les détails que nous fournit en filigrane Chen sur la vie en Chine ne sont pas

du genre qu’on retrouve dans des prospectus touristiques, mais ils sont, me semble-t-il, authentiques parce qu’ils ne sont pas plaqués avec leur légende explicative. En voici quelques exemples : « Le restaurant Bonheur semblait très accueillant. Les miettes de riz collaient aux tables et les os de poulet traînaient sous les chaises » (Chen, 1995 : 19). C’est un boui-boui chinois à la propreté douteuse. De même, ce qui aurait pu donner lieu à de l’exotisme, le banquet de tofu à la suite du décès (Chen, 1995 : 62-63), est décrit à partir d’une femme mangeant de la volaille :

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 (Chen, 1995 : 63).

Il y a encore l’admirable scène du parc (Chen, 1995 : 76-81) où Yan-zi cherche à être dépuclée :

Il y avait une longue file à l’entrée. Il fallut attendre un peu pour obtenir des billets. Les gens qui n’avaient pas leur chambre à eux amenaient leur amoureux au parc. Devant nous, un jeune couple s’impatiait. L’homme promenait ses mains sur le corps de la femme. Celle-ci s’étirait le cou pour voir si la ligne devant elle s’était raisonnablement raccourcie. Et les corps devant nous s’enlaçaient [...] Parfois, derrière notre chaise, dans les buissons, les feuilles noires frissonnaient brusquement. Des murmures et des soupirs s’élevaient, entrecoupés par des rires et des sanglots étouffés. On entendait même un petit tapotement sur une chair nue. Ce concert de nuit [...] (Chen, 1995 : 76, 79).

De telles scènes ne sont pas montréalaises, mais bien chinoises car, en Chine, le parc est le lieu commun, connu de tous, où les amoureux faute d’endroit privé, se retrouvent pour s’ébattre.

L’autre ordre, celui de la « pensée chinoise », est, en fait, moins spécifique à la Chine, mais est commun à toute l’Asie. Il s’agit de la réincarnation à l’œuvre ici, dans *L’ingratitude*, et aussi dans *Immuable*. La voix d’outre-tombe de l’héroïne Yan-zi n’est pas celle de nos revenants occidentaux. Au contraire, elle provient d’une croyance bouddhiste, celle de la perpétuelle migration des âmes, du cycle de vies. Chen a mis en scène un certain Seigneur Nilou qui fait le compte et décompte des morts et des vivants ; l’héroïne le traite avec le même terme que pour sa mère : c’est un « tyran ». Ainsi son âme flotte-t-elle en attendant sa réincarnation. Rien de sensationnel n’est

cependant évoqué malgré ce choix aussi peu proche de notre pensée judéo-chrétienne. À la toute fin du roman, comme on l'a vu, l'héroïne est réincarnée. On pourrait presque dire que c'est une technique, voire un truc pour structurer le roman. Cependant, tout le temps que cette âme est en attente d'emploi, le cadavre poursuit inéluctablement son processus de décomposition. À travers le roman, Chen nous rappelle qu'il s'agit bien d'un corps aussi : il se décompose, il commence à puer, il voit de moins en moins bien, flotte de plus en plus, etc. La migration des âmes a donc sa composante très physique chez Chen, ce qui, bien évidemment, est du ressort de la fiction et d'une fiction qui ne s'affiche pas comme un produit exotique.

En effet, la différence qu'inscrit Chen dans ce roman n'est pas l'objet du texte. Cet objet-sujet, c'est la rivalité mère-fille, l'amour-haine de la fille pour sa mère, comme dans l'extrait suivant : « J'avais parfois l'impression qu'elle avait envie de m'avaler vivante, de me reformer dans son corps et de me faire renaître avec une physionomie, une personnalité et une intelligence à son goût » (Chen, 1995 : 21). Chen utilise même une expression que, par coïncidence, l'artiste française Louise Bourgeois a matérialisée dans ses sculptures : l'« amour d'araignée » (Chen, 1995 : 48). Il est tout à fait justifié que Chen Ying ait été en lice pour le prix français Femina pour cette œuvre et que celle-ci ait été traduite notamment en anglais, en espagnol et en italien. C'est une œuvre qui met en scène l'une des plus insolubles tensions, peu importe la culture de provenance et le temps : celle entre les mères et les filles.

Finalement, le dernier roman de Chen Ying à ce jour, *Immuable* (1998), est radicalement vidé de toute référence précise quant au temps et au lieu. Il y a, comme dans un conte, l'« autrefois », mais il y a aussi l'« aujourd'hui » parmi lesquels le récit va et vient. Le lieu est plus ou moins le même dans les deux sphères temporelles mais il est privé de tout indice géographique, culturel, linguistique ou autre. Cela pourrait être en France comme en Chine disons, mais pas ici, c'est-à-dire en Amérique du Nord, car il y a des princes, des esclaves, un roi, un palais bref, y circulent le monde des contes et aussi les signes d'un univers féodal ou médiéval. Voilà pour l'« autrefois ». Quant à l'« aujourd'hui », il y a des professeurs, des

scientifiques, des appartements avec poubelles dans les couloirs, des orphelinats bref, tout ce qu’on peut retrouver n’importe où. Ne pas localiser est de toute évidence le but de l’écrivaine ici. Même l’opéra, le lieu de travail de l’héroïne dans l’« autrefois » (avant qu’elle devienne l’épouse du prince) n’est pas identifié de type européen ou chinois, et pourtant ils sont si différents. Chen a pris soin d’enlever toute marque d’identification.

En outre, les personnages sont sans nom : la femme qui est la narratrice est dépourvue de nom et, à son tour, prive de nom les deux personnages masculins parce qu’elle ne s’en souvient plus trop. Ils sont appelés par leur fonction : A... archéologue ; S... serviteur (ou esclave). Pourquoi Chen voudrait-elle aplanir à ce point, décolorer, voire déculturer autant un roman ? Cette délocalisation voulue, cette généricité du roman serait à mon avis l’objet même du roman où l’on retrouve une héroïne qui renaît plusieurs fois, mais sans mère connue et sans attache généalogique. (Le père n’a jamais une grande importance dans les romans de Chen.) La mère écartée, c’est maintenant l’homme, amant ou mari, qui devient l’obstacle à son autodétermination. Or, dans l’essai « La charge », Chen n’écrivait-elle pas :

Les patries et les langues sont comme des amants possessifs.[...] J’observe les unes en ayant conscience de la réalité des autres. Je les aime à distance, les contemple avec impuissance. Je les vois dans le miroir déformant de ma mémoire et de mon imagination. Je ne sais plus trop laquelle est ma vraie patrie et ma vraie langue. Le passé et le futur se confondent. Mes origines me semblent de ce fait multipliées, refaites et introuvables (Chen, 1996a : 63).

Avec *Immobile*, Chen met en scène un « je » dérouté, tiraillé entre deux entités ou conditions ou existences – hommes (amant esclave et mari moderne), langues (chantée et discours huilé), époques (passé et avenir) – qui sont aussi invivables (non viables), inactualisables les unes que les autres. L’héroïne a « cette épuisante manie de pigeon voyageur » (Chen, 1998 : 152). Elle a, elle est une « invivable singularité » (Chen, 1998 : 84). Finalement, le lecteur vient à comprendre que le dilemme est un : d’une part, l’héroïne a à se libérer d’un « fardeau sentimental » (Chen, 1998 : 125), de l’autre, elle a à devenir moderne pour son mari d’aujourd’hui, c’est-à-dire à se vider de ce passé, à devenir « insensible ». Elle a des

maux de tête, on tente en vain de la soigner par le moyen moderne occidental par excellence, la psychanalyse, mais aussi par la technique chinoise du contrôle du souffle vital, le qigong (qui n'est pas nommément dit). Résultat ? L'héroïne ne sait que faire : « Je ne pourrai quitter cette terre tant que le problème n'aura pas été résolu, ni m'attacher à un sol quelconque, pour la même raison » (Chen, 1998 : 114-115) ; « Divisée en morceaux, saturée de références, contradictoire et impossible à secourir, éloignée à jamais de la rive tant désirée » (Chen, 1998 : 118) ; « Elle piétine sur place » (Chen, 1998 : 57), « fait un pas en avant et un autre en arrière, [...] un monde en avant et un monde en arrière » (Chen, 1998 : 88), « ne bouge plus » (Chen, 1998 : 76) et « est centrée sur son propre nombril » (Chen, 1998 : 87, 92).

En d'autres mots, l'héroïne sans nom est lourde d'un bagage qu'elle ne peut ni ne veut délester. Elle a ou elle est une histoire innommable, inénarrable parce qu'elle n'agit pas. Elle est [de l'] indécidable, ce fameux préfixe « in » marqué dans les deux titres de ces derniers romans : *ingrate*, *immobile*. Une inadaptée (Chen, 1998 : 125), dit-elle encore d'elle-même dans *Immobile*. Ni ceci ni cela.

Depuis son premier roman, Chen montre que les femmes ne comptent pas dans l'arbre généalogique. Seuls les noms des hommes y sont indiqués. Les femmes, elles, sont réceptacles pour la reproduction. D'où cette volonté, dans *L'ingratitude* comme dans *Immobile* de ne pas participer à la reproduction : « J'étais censée devenir la reproduction la plus exacte possible de ma mère. [...] Il fallait donc détruire cette reproduction à tout prix » (Chen, 1995 : 96-97) ; « [être] stérile, séchée, ne pouvant procurer ni joie ni peine, fabriquer ni héros ni lâche » (Chen, 1998 : 7). Cependant, dans son quatrième roman, sa position est radicale et englobante, postféministe. La réincarnation, ou le recyclage, ne s'arrête pas aux humains. Il y a des femmes, des hommes, des animaux, des roches à recaler, à éliminer pour « l'équilibre de la planète » (Chen, 1998 : 134). Il y a des êtres, des sous-espèces peu évoluées, qui ne comptent pas dans le grand décompte de l'histoire. « L'histoire est une valse où les danseurs ne comptent pas » (Chen, 1998 : 123). Rappe-

lons-nous la citation, toujours du roman *Immobile*, au début de mon texte :

La création d’un élément sublime, sinon sa survie, doit beaucoup à la destruction d’éléments moins prestigieux. La place des bourreaux est donc indéniable dans l’histoire, leur contribution importante pour l’évolution des espèces, car ce sont eux qui assurent la sélection naturelle et maintiennent l’équilibre de la planète (Chen, 1998 : 134).

S’associant aux espèces menacées, insignifiantes et toujours en voie de disparition, – esclave, mouche, chien sans maître, débris –, l’héroïne ne tente même pas un suicide dans *Immobile*. Elle est la passivité même, puisqu’elle se laissera tomber comme une ordures au bord de la route :

Le patron de l’auberge me dit que, demain, un camion viendra enlever les ordures du temps méconnaissable. Je descendrai de ma chambre. Assise devant l’auberge, sans bagage, dans la poussière soulevée des passants pressés, j’attendrai ce camion qui, je l’espère, saura m’emporter. Tout sera alors fini. Tout recommencera (Chen, 1998 : 156).

Et le dernier roman de Chen Ying se termine sur ces mots. Une fin absurde, d’une personne-chose qui est générique. Sans nom, sans lieu, sans temps réel (ni passé ni futur, ni vie ni mort) ce « je » est l’emblème même d’une voix si singulière qu’on ne peut l’identifier, s’accrocher à aucun repère (culturel) pour le cerner.

Paradoxalement, *Immobile* rappelle l’écriture d’une écrivaine chinoise, écrivant en chinois. Il s’agit de Can Xue, classée écrivaine de l’absurde, à défaut de pouvoir l’associer à des courants tels que celui de la « recherche des racines » ou celui des « néo-réalistes ». Leurs écritures désincarnées se correspondent. Comme Can Xue, Chen Ying est devenue incomparable, inclassifiable et tout à fait seule dans sa catégorie. Cette phrase qui clôt la nouvelle de Can, « La lucarne » s’applique bien au cas de Chen : « J’ai fini par m’égarer dans le propre son de ma voix, une voix douce, charmante qui, indéfiniment, s’épanche dans mes oreilles » (Can, 1992 : 97).

Pour terminer cette traversée de textes tant français, anglais que chinois, j’aimerais citer une remarque que Fredric Jameson reprend de Paul Claudel au sujet de Marcel Proust et qu’il applique au cas d’Hubert Aquin : « Il y a des styles ou des langages que l’on n’est pas encore capables de lire ; les premiers témoins de telles œuvres ont

donc tendance à se protéger par de multiples comparaisons avec des langages déjà familiers jusqu'au moment où le nouveau texte devient transformé en lui-même » (Jameson, 1983 : 214).

Bibliographie

- Aquin, Hubert (1965), *Prochain épisode*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France.
- Can Xue (1992), « La lucarne », *Dialogues en paradis*, trad. du chinois par Françoise Naour, Paris, Gallimard, p. 81-97.
- Chen, Ying (1992), *La mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac.
- Chen, Ying (1993), *Lettres chinoises*, Montréal, Leméac.
- Chen, Ying (1995), *L'ingratitude*, Montréal et Arles, Leméac/Actes Sud.
- Chen, Ying (1996a), « La Charge », *Cité Libre*, 24, 1 (janvier-février), p. 59-65.
- Chen, Ying (1996b), *Lettres chinoises* (nouvelle version), Montréal, Babel.
- Chen, Ying (1998), *Immuable*, Montréal et Arles, Boréal/Actes Sud.
- Cixoux, Hélène (1976), « Le sexe ou la tête », *Elles con-sonnent. Femmes et langage II*, Les cahiers du Grif, 13, Bruxelles (octobre), p. 5-15. Repris dans *Le langage des femmes*, Les cahiers du Grif, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 85-93.
- Jameson, Fredric (1983), « Euphorias of Substitution: Hubert Aquin and the Political Novel in Québec », *Yale French Studies*, 65, p. 214-223.
- Lee, Sky (1990), *Disappearing Moon Café*, Seattle, WA, Seal Press.
- Ling, Amy (1990), *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*, Elmsford (NY), Pergamon Press.
- Liu, Sola (1994), *Chaos and All That, an Irreverent Novel*, trad. du chinois par Richard King, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Lorrigio, Francesco (1990), « History, Literary History, and Ethnic Literature », dans Joseph Pivato (dir.), *Les littératures de moindre diffusion*, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. 21-45.