

--> See the **erratum** for this article

Les lieux de l'écriture migrante
Territoire, mémoire et langue dans *Les lettres chinoises* de Ying Chen
The Places of Migrant Literature: Territory, Memory, and Language in Ying Chen's *Chinese Letters*

Maude Labelle

Étranger et territorialité
Volume 10, Number 1, 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000078ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1000078ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)
Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN
1481-5869 (print)
1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Labelle, M. (2007). Les lieux de l'écriture migrante : territoire, mémoire et langue dans *Les lettres chinoises* de Ying Chen. *Globe*, 10(1), 37–51.
<https://doi.org/10.7202/1000078ar>

Article abstract

Studying territoriality, memory, and language in Ying Chen's *Chinese Letters* allows us to categorize her work as "migrant literature". Territory, memory, and language are addressed as textual constructs that account for the characters' identity crises. The concept of migration involves a sense of difference, a relationship to otherness and strangeness. By comparing and contrasting antithetical analyses with the notions of ambivalence and interim, this article seeks to discover how the space of transition, arising from the writing itself through the back-and-forth exchange of letters, tries to reunite the scattered parts of an entity divided by dislocation.

seeks to discover how the space of transition, arising from the writing itself through the back-and-forth exchange of letters, tries to reunite the scattered parts of an entity divided by dislocation.

+ * + * + * + * + * + * + * + * + * + * + * + *

Dans la mouvance d'une esthétique postmoderne, qui manifeste un intérêt entre autres pour la figure de l'autre, la littérature québécoise a, au cours des années 1980, intégré une nouvelle catégorie critique à son corpus: celle des «écritures migrantes». Comme son nom l'indique, cette catégorie problématise le déplacement – physique, mais surtout psychique et identitaire – du migrant à même l'écriture. Plusieurs définitions du phénomène ont été proposées. Au sens strict, l'écriture migrante serait pratiquée par un écrivain immigrant. Cette définition est fondée sur un critère extratextuel; or, afin d'éviter de transposer dans le domaine littéraire des enjeux idéologiques présents dans le discours social, une autre acception est souhaitable. Dans un sens plus inclusif, un récit migrant en serait un dont les thématiques sont connexes à l'errance, à l'exil, au métissage ou à l'hétérogène. Le danger de cette définition, toutefois, réside dans la banalisation de l'écriture migrante: selon cette acception, tout texte serait migrant. Une définition opératoire prendrait forme dans une troisième voie. Nous pensons que le texte migrant, par son fonctionnement discursif, rend compte du déplacement et de la différence, et qu'il insiste sur le jeu entre étrangeté et familiarité plutôt que sur l'un ou l'autre. En plus de la coprésence des discours (propre à d'autres phénomènes textuels, comme l'intertextualité), une tentative serait à l'œuvre, à même l'écriture, de fixer le jeu.

L'étude du roman épistolaire de Ying Chen révèle la présence d'une discursivité éclatée. Or, le mouvement entraînerait, selon Michel Certeau et Daniel Sibony, la création d'un espace transitoire, intermédiaire, soit l'«entre-deux». C'est à partir de ce double constat, de l'éclatement et de la tentative de rapprochement dans l'entre-deux, que nous aborderons le roman de Chen. Au fil de la réflexion, nous porterons une attention particulière à la question de l'écriture migrante en tant que concept évolutif. Mais pour être opératoire, notre approche critique doit être remise dans son contexte.

UNE HISTOIRE MIGRANTE

Si l'expression «écrivain migrant» apparaît dans les années 1980, ce n'est pas pour désigner une réalité complètement nouvelle, mais bien pour marquer

un déplacement dans le rapport qu'entretient l'institution avec les écrivains venus d'ailleurs. Comme le fait remarquer Laurence Joffrin,

[l]'existence de l'écrivain migrant n'est donc pas récente; la nouveauté réside plutôt dans la reconnaissance, tant par les écrivains eux-mêmes que par une partie de l'institution littéraire d'accueil, d'un courant littéraire engendré par l'expérience de l'immigration et par la création de la figure de l'écrivain immigré¹.

En effet, il y a depuis longtemps des écrivains étrangers au Québec. Le paradoxe de l'écrivain migrant et l'intérêt qu'il suscite au sein de la critique et de la théorie littéraire tiennent dans le fait que son œuvre n'est pas partie prenante d'un corpus national, auquel elle n'est pas non plus complètement étrangère. Sherry Simon explique très bien cette difficulté à nommer cet autre qui n'est pas tout à fait autre: «Ce qui semble plus paradoxal encore, c'est que le *pouvoir* de nommer et de définir *sa* différence culturelle viendrait justement au moment où l'évidence de cette différence irait en s'affaiblissant².» Plus on avance dans l'histoire du concept, plus ses contours, loin de se préciser, deviennent flous.

Pour dater précisément l'origine de l'écriture migrante, nous choisissons l'année 1983: c'est à cette période que Régine Robin fait paraître *La Québécoise*, roman dans lequel la narratrice exprime la difficulté qu'a la «parole immigrante³» à se faire entendre. C'est aussi à ce moment qu'on voit naître la revue multidisciplinaire *Vice versa*. Rédigée en trois langues, la revue se veut une réponse au multiculturalisme qui voit les communautés culturelles comme autant de lieux géographiquement et culturellement étanches. Ce que l'on nomme alors la «transculture» veut étudier les relations entre les différentes cultures en mettant au premier plan l'hybridité et le métissage culturel. Si on a décidé, rétroactivement, de situer le début de l'écriture migrante en 1983, l'expression, quant à elle, apparaît en 1986 et est attribuable à Robert Berrouët-Oriol, qui la fait entrer dans le domaine de la critique et de la théorie littéraires par le biais de son article «L'effet d'exil⁴», publié dans *Vice versa*.

+ + +

1. Laurence JOFFRIN, «La littérature d'immigration n'existe pas», *Études canadiennes*, n° 49, 2000, p. 12-13.

2. Sherry SIMON, «Espaces incertains de la culture», Sherry SIMON [éd.], *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, coll. «Documents», 1991, p. 26.

3. Régine ROBIN, *La Québécoise*, Montréal, Typo, 1983, p. 197-198.

4. Robert BERROUËT-ORIOU, «L'effet d'exil», *Vice versa*, n° 17, 1986-1987, p. 20-21.

Alors que, en France, c'est la dénomination « littérature d'immigration » qui est retenue pour désigner la littérature produite par les immigrants, au Québec, c'est l'expression « écritures migrantes » qui sera adoptée. La volonté d'insertion des écrivains étrangers au corpus québécois se fait sentir dans la désignation même. D'abord, l'utilisation du pluriel met en valeur la diversité des pratiques, rendant la catégorie plus inclusive. Ensuite, l'« écriture » implique un processus, un mouvement, alors que le vocable « littérature » renvoie à un corpus d'œuvres établi et fixé par un choix institutionnel. De plus, selon Pierre Nepveu, qui consacre, en 1988, un chapitre de son *Écologie du réel* à l'écriture migrante, la « migration », contrairement à l'« immigration », insiste sur le déplacement plutôt que sur la fixité du point de départ ou d'arrivée. On sent donc, dans la façon québécoise de désigner l'autre, un désir de ne pas l'enfermer dans l'étrangeté.

En 2000 paraît un des premiers ouvrages visant à synthétiser le phénomène de l'écriture migrante au Québec. Dans *Ces étrangers du dedans*, Clément Moisan et Renate Hildebrand retracent soixante ans d'histoire de l'écriture migrante au Québec⁵. Ils relèvent quatre périodes qui sont autant de modes d'intégration de l'autre par l'institution littéraire québécoise. La quatrième phase qu'ils identifient est le « transculturel » (1986-1997), dans lequel la double rencontre de l'autre et de soi se solderait par un échange plutôt que par une opposition. La déconstruction de la symétrie a pourtant un prix : l'indétermination. S'il était clair, au début, que l'écriture migrante désignait la littérature pratiquée par un groupe d'écrivains venus d'ailleurs, on hésite maintenant à nommer l'expérience de l'immigration comme premier critère de la migration littéraire.

Le récit *Les lettres chinoises* de Ying Chen appartient à la dernière période relevée par Moisan et Hildebrand. Parue pour la première fois en 1993, l'œuvre a fait l'objet d'un remaniement lors de sa réédition en 1998. C'est à cette dernière version, allégée, que nous nous référerons. Ce roman épistolaire raconte le déracinement vécu par Yuan, qui quitte la Chine pour s'installer à Montréal, et parle aussi de l'exil tel que vécu par sa fiancée, Sassa, restée en Chine. Enfin, une troisième voix se joint au récit : celle de Da Li, l'amie chinoise de Sassa, qui rejoindra Yuan à Montréal. Le court roman relate l'histoire de trois vies qui se lient et se délient au gré des lettres ; il constitue un récit où l'amour et la mort se jouent en sourdine. On retrouve,

+ + +

5. Clément MOISAN et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 2001.

dans *Les lettres chinoises*, l'inscription d'une territorialité propre à chacun. L'espace décrit joue un rôle majeur dans la construction des personnages, qui vivent différemment, et selon divers points de vue, le déracinement. Le roman interroge aussi le rôle de la mémoire dans la reconfiguration d'une identité mobile, migrante. Enfin, la langue du récit rend compte de la transformation du sujet écrivant.

TERRITOIRE

Une dimension essentielle du texte migrant est le rapport du personnage (souvent narrateur de sa propre histoire) au territoire, conçu ici comme un espace, construit textuellement, dans et par lequel le narrateur arrive à se définir. L'environnement matériel et culturel du personnage peut alors servir de miroir ou de repoussoir à la (re)structuration de son identité. Ainsi, le territoire décrit dans le récit n'est jamais neutre. Selon Michel de Certeau, « les récits pourraient porter [l]e beau nom [de *metaphorai*] : chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux, ils les sélectionnent et les relient ensemble, ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espace⁶ ». Le mot grec « *metaphorai* » désigne d'ailleurs, au sens littéral, un moyen de transport. Nous allons voir comment le récit de Chen intègre la métaphore du déplacement, du jeu entre l'ici et l'ailleurs, entre le connu et l'inconnu.

Puisque le récit migrant implique un déplacement, une double appartenance au territoire, la construction de l'espace s'effectue d'abord par une comparaison des lieux, voire une construction antithétique de deux espaces culturels. Les deux espaces géographiques dont il est question dans le roman de Chen, Montréal et Shanghai, représentent en effet chacune des polarités du spectre culturel séparant l'Orient de l'Occident. Plusieurs oppositions sont construites dans *Les lettres chinoises*; elles mettent en lumière la problématique de la rupture qui accompagne le mouvement.

Le rapport à l'espace public/privé est l'une de ces antithèses initiales. Shanghai est décrite dans le roman comme une ville étouffante, où la proximité des voisins est contraignante, surtout pour Yuan. Sassa lui écrit :

Tu supportais mal le goût inquiétant de l'eau du robinet, l'odeur étouffante dans les autobus toujours pleins, tes voisins qui te

+ + +

6. Michel de CERTEAU, « Récits d'espace », *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980, p. 205.

connaissaient mieux que toi-même, ta supérieure qui te tapotait la nuque comme à un petit enfant, *etc*⁷.

Selon Yuan, le manque d'espace à Shanghai contrevient à son désir d'intimité, au point où il confond malpropreté et proximité. Il répond à Sassa, de Montréal :

Je n'ai plus à prendre ma douche dans une salle de bains publique. Le matin, quand je saute dans la baignoire à la maison et plonge sous la chaleur de l'eau, je me sens plus que jamais à l'abri. Je n'ai plus à me découvrir devant des gens connus et inconnus et à me sentir ainsi dépourvu jusqu'au plus profond de moi. Je sens bon maintenant. Je redeviens frais. Je suis content de moi-même. Je commence à aimer un peu cette vie⁸.

Ici, les deux personnages construisent ensemble des espaces qui s'opposent dans leur caractère privé ou public. Selon Yuan, Montréal permettrait un rapport privé à l'espace, ce que Shanghai ne pourrait offrir à cause de la promiscuité qui la caractérise. Évidemment, la perception joue un rôle majeur dans cette association subjective. L'expérience relatée par la mémoire est simplifiée au point de ne contenir qu'une description partielle du lieu. La contrainte de l'espace se transforme en contrainte de la liberté. La main de la supérieure sur la nuque de Yuan évoque bien cette association de la proximité et de l'autorité. L'espace et la liberté qui caractérisent Montréal aux yeux du jeune homme servent à justifier son départ, sa trahison.

En quittant son pays, en abandonnant «une terre qui [l]'a nourri, pauvrement, pendant une vingtaine d'années, pour un autre bout du monde inconnu⁹», Yuan a l'impression de trahir ses origines. Cependant, le sentiment de trahison des origines est moins développé dans les lettres de Yuan que la trahison amoureuse, qui est racontée en sourdine grâce à la forme épistolaire. Le silence crée un espace entre les deux amants, espace propice à la trahison amoureuse. Or, c'est le territoire géographique, avec ses caractéristiques culturelles, qui est tenu responsable de l'infidélité. Da Li, qui travaille au noir dans un restaurant de Montréal, note :

+ + +

7. Ying CHEN, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1998 [1993], p. 14-15.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 9.

Ce qui me frappait le plus, c'était que nos clients changeaient sans cesse d'amie de fille ou d'ami de garçon ou d'épouse ou d'époux, mais qu'ils restaient étrangement fidèles aux mêmes plats quand ils s'assoient au restaurant. Ils commandaient presque toujours les mêmes choses. C'est tout à fait le contraire de chez nous¹⁰.

Si chaque territoire a son code de fidélité propre, la trahison amoureuse, à laquelle Yuan était étranger en Chine, lui devient familière à Montréal. L'Amérique du Nord, dans un système de représentation binaire de l'espace culturel, est associée à la liberté, à la possibilité des choix individuels, et elle possède un terreau fertile pour l'adultère.

Une autre antinomie importante qui est articulée dans les lettres entre Yuan et Sassa est celle qui oppose le soleil et la lune, le jour et la nuit, la vie et la mort. Dès la quatrième lettre, Yuan appelle Sassa sa « belle lune¹¹ » et se personnifie lui-même en soleil. Les deux astres sont voués à rester éloignés, de sorte que Yuan (soleil) trouve la lune (Sassa) plus belle de loin :

la lune d'ici est plus belle que celle de notre pays. Elle est plus grosse et plus claire. Elle a l'air en bonne forme. [...] j'étais autrefois inquiet par cette pâleur, cette fragilité de notre lune qui, souvent assombrie par les nuages, semblait prête à se trop transformer en eau, à tomber du ciel et à mourir sous nos pieds. Parfois, quand j'étais malade, je me demandais si ce n'était pas un peu à cause de cette lune. Ce n'était pas juste. Mais vraiment je ne voulais pas mourir avec elle. J'ai très mauvaise conscience d'avoir refusé de mourir avec notre lune¹².

On comprend ici que, en quittant Sassa, Yuan s'est éloigné en même temps de la maladie et de la mort. Quand Yuan décrit à sa fiancée la ville de Montréal, qu'il observe du hublot de l'avion, il est frappé par son aspect lumineux : « De splendides lumières de l'Amérique du Nord. Des lumières qu'on ne trouve pas chez nous. Je me croyais tombé dans un "monde irréel". J'avais les yeux éblouis¹³. » La lumière de Montréal renvoie ici à un monde irréel, imaginé, supérieur à celui qu'il connaît (Shanghai). L'illusion créée par la lumière est totale. D'emblée, Montréal est du côté de la

+ + +

10. *Ibid.*, p. 41.

11. *Ibid.*, p. 15.

12. *Ibid.*, p. 16-17.

13. *Ibid.*, p. 11.

lumière et, donc, de la vie. En respectant l'axiologie mise en scène dans le roman, Shanghai est du côté de la nuit et de la mort. Yuan, de Montréal, se compare d'ailleurs à un nouveau-né¹⁴, et Sassa, de Shanghai, s'identifie au personnage féminin d'un conte qui meurt d'amour en attendant son fiancé parti en voyage de l'autre côté de la rivière. La fiancée se transforme en statue de pierre. Sassa écrit : « N'est-ce pas agréable de devenir une pierre en mourant¹⁵? » Les paroles tragiques du conte se concrétiseront par la mort de Sassa.

La simplicité apparente de ces oppositions se complexifie dans l'espace interstitiel qu'elles sous-tendent et que la forme épistolaire sert bien. La liberté et l'autorité, la fidélité et la trahison, le jour et la nuit, la vie et la mort ne sont que des écueils auxquels se heurtent tour à tour les perceptions de l'un et de l'autre. Puisque chacun des personnages est narrateur de sa propre expérience, nous assistons à la construction d'espaces et de récits personnels différents, souvent opposés. Mais, comme Michel de Certeau le souligne, « le récit ne se lasse pas de poser des frontières. Il les multiplie, mais en termes d'interactions entre des personnages¹⁶ ». La frontière séparant les perceptions dichotomiques de l'espace qui sont à l'œuvre dans le roman de Chen devient mobile. Ainsi, la frontière cesserait d'être une limite et deviendrait un lieu de passage. Cet entre-deux prend forme, par exemple, quand Yuan explique le peu de liberté de son ami québécois, qui ne peut quitter son emploi parce qu'il n'a personne sur qui compter. Yuan réalise que la liberté apparente de Montréal a ses limites et que la famille et les voisins, si étouffants à Shanghai, ne seraient plus considérés comme des entraves dans ce nouveau contexte.

Daniel Sibony écrit : « L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre¹⁷. » Cet espace vide se construit, prend forme et devient une matière sur laquelle le migrant peut projeter son identité. L'entre-deux est alors perçu comme une manière d'habiter la distance et la différence. « Mutation du vide en plein¹⁸ », il serait le lieu par excellence de la « transculture » et du dialogue culturel au sein même de l'identité migrante.

+ + +

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 62.

16. Michel de CERTEAU, *op. cit.*, p. 222.

17. Daniel SIBONY, *L'entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 11.

18. Michel de CERTEAU, *op. cit.*, p. 223.

La particularité de cet espace est qu'il ne sert pas seulement de transition temporaire, finalement, mais qu'il se prolonge, se modifie avec le sujet migrant, et avec lui seul. Ce lieu de la transition ne sert alors plus de lien, mais devient, bien paradoxalement d'ailleurs, le lieu de la rupture. Ainsi, lorsque Yuan se rapproche de sa culture d'accueil, il s'éloigne de sa culture d'origine et de sa fiancée. Sassa lui écrit : « Maintenant que tu as appris à balayer la neige à l'autre bout du monde, aurais-tu encore cette manière délicate d'essuyer la sueur au visage d'une fille avec un léger mouchoir brodé de fleurs¹⁹? » Habiter la distance, c'est tenter à la fois de préserver un lien avec ce qui est derrière et d'établir de nouveaux rapports avec ce qui est devant.

Or, le migrant est seul à habiter l'entre-deux, qui se traduit souvent par une série d'adaptations et de trahisons, et ce, envers les deux cultures. Dans *Les lettres chinoises*, la trahison est problématisée dans le rapport entre les trois protagonistes et elle est mise en scène par un triangle amoureux. La forme épistolaire participe aussi de l'écartèlement spatio-temporel entre les personnages et accueille parfaitement le mensonge et les silences propres à l'infidélité. Chaque personnage est mis à distance de l'autre par un tiers. Dans cette logique triangulaire, Yuan occupe le sommet de la pyramide, la position inconfortable de l'entre-deux. Il est littéralement pris entre deux femmes, entre deux espaces et entre deux temps. Par ailleurs, les rôles sont mobiles et interchangeable. Dans la relation amoureuse entre Yuan et Sassa, c'est Da Li qui joue le rôle intermédiaire : elle se place entre les deux et sert d'abord de lien avant de provoquer la rupture. L'entre-deux ne fournit que l'illusion du lien.

Si le déplacement provoquait, en premier lieu, une comparaison dichotomique des espaces habités, nous avons vu que le sujet migrant se retrouve pourtant dans un espace, un entre-deux qui doit faciliter son passage d'une culture à l'autre. Or, dans le roman, la composition d'un espace discursif mobile montre que, s'il existe en effet un entre-deux, celui-ci devient paradoxalement le lieu de la rupture amoureuse et identitaire. L'entre-deux ne réussit pas à réunir les deux pôles, mais c'est tout de même sur son territoire que se joue la négociation. Malgré la rupture, la logique bipolaire initiale ne s'applique plus. Les lettres ne sont que les écueils entre lesquels se construit et se déconstruit l'identité ; le processus s'accomplit dans la distance et le mouvement, au sein même de l'entre-deux.

+ + +

19. Ying CHEN, *op. cit.*, p. 94.

MÉMOIRE

Beaucoup d'études ont fait état de la question de la mémoire dans les écritures migrantes et dans l'œuvre de Ying Chen, mais peu d'entre elles se sont penchées sur l'implication de la mémoire dans la construction de l'altérité, dans la conception de l'étrangeté.

La mémoire est, selon le syntagme de Pierre Ouellet, une « identité narrative » qui s'élabore loin de la vérité historique :

Tout énoncé identitaire s'inscrit dans le récit verbal ou visuel qu'on fait de son expérience perceptive, de nature polysensorielle, et de son expérience mnésique, consciente ou inconsciente, de sorte qu'on ne peut parler d'identité sociale ou individuelle sans faire appel à la notion d'« identité narrative », qui montre comment le sujet se situe par rapport aux autres et à lui-même dans le temps et dans l'espace réels ou imaginaires à travers ses perceptions et ses remémorations ou ses oublis et ses aveuglements²⁰.

Cette définition nous permet de considérer les oublis, les aveuglements comme autant de signes textuels à l'œuvre dans la construction des voix narratives. Les rêves que Yuan et Sassa se racontent constituent dès lors des signes propres à rendre compte de la perception de l'autre et de soi.

On le sait, la mémoire, dans l'écriture migrante, est le plus souvent une mémoire défectueuse, défaillante²¹. En effet, la mémoire de Yuan emmagasine des événements passés qui resurgissent à différents moments de son trajet et qui lui permettent d'interpréter ce qu'il voit. Dans sa première lettre, Yuan écrit qu'au moment de son transfert à l'aéroport de Vancouver, il s'est remémoré le sourire de sa fiancée à l'aéroport de Shanghai. Le deuxième espace lui rappelant le premier, il se représente le sourire de Sassa à Vancouver alors qu'elle est restée à Shanghai. Ce chevauchement de l'ici et de l'ailleurs est aussi repérable dans d'autres passages du roman. Par exemple, le jeune homme juxtapose les rues de Montréal et de Shanghai quand il écrit : « La rue Si-Nan n'est pas non plus si loin de Saint-Denis que tu le crois. En fait, les rues de ces deux villes se ressemblent un peu²². » Signe que le déplacement ne détruit pas les espaces antérieurs, l'écriture de la

+ + +

20. Pierre OUELLET et coll. [éd.], *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 1.

21. Cette idée de la mémoire défectueuse est très bien présentée dans un article de Sandrina JOSEPH sur *La Québécoise* de Régine Robin (« Désormais le temps de l'entre-deux ». L'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 29-51).

22. Ying CHEN, *op. cit.*, p. 110.

mémoire rend compte de la superposition qui caractérise cette dernière. L'écriture fait de la mémoire un palimpseste.

De plus, la mémoire du migrant se joue de l'exactitude. Le souvenir de Yuan est trompeur lorsqu'il n'enregistre que le sourire de Sassa. En vérité, par les lettres qu'elle écrit à Da Li, le lecteur sait que Sassa est malade et qu'elle souffre; or, Yuan continue de se la représenter souriante parce que c'est la dernière image qu'il a gardée d'elle. Il ne se remémore que les événements heureux: le collège où Sassa et lui se sont rencontrés, la fête du printemps et les bons restaurants. Quant à Sassa, elle insiste sur certains souvenirs moins heureux; sa sélection mnésique révèle sa peur de l'éloignement. Par exemple, elle se rappelle le jeu qui consistait à ce que Yuan se cache dans la foule lors de leurs promenades. Elle se sentait alors comme une «touriste perdue²³».

La peur et l'anxiété des personnages, les perceptions négatives surgissent surtout dans les rêves qu'ils se racontent. La nuit devient le lieu de l'angoisse, laissant place à la confusion. Ainsi, durant la nuit, Montréal, ville de lumière et de soleil, devient Shànghāi. Yuan écrit: «Depuis un certain temps, je fais des rêves qui se répètent sans cesse. Il s'agit de toi, du passeport, du passeport et de toi. Avec Shànghāi comme arrière-plan. Toujours²⁴.» Ensuite, Sassa et lui se trouvent dans une maison sombre, et seule Sassa est capable de se repérer. Ce rêve de Yuan perdu à Shànghāi nous indique qu'il n'a plus la capacité de s'orienter dans sa ville natale. De la même façon, Sassa rêve à un espace inconnu où elle ne peut fonctionner à cause de la langue qu'elle ne comprend pas. Ce qui est étranger à l'un est familier pour l'autre: l'altérité de l'un est précisément ce sur quoi se bâtit l'identité de l'autre. On serait tenté de croire, à l'instar de Daniel Sibony, que «l'entre-deux [est le lieu] où la rencontre peut se passer²⁵», mais la rencontre n'aura jamais lieu. L'entre-deux créé par le va-et-vient de lettres ne suffira pas à unir Yuan et Sassa.

L'énonciation de la mémoire, dans le roman, rend bien compte du mouvement qui s'opère chez Yuan. Dans sa représentation du territoire, la mémoire défaillante marque la migration de la familiarité en étrangeté et vice-versa. Alors qu'elle devrait permettre le lien entre le présent et le passé, la mémoire, par son caractère défectueux, montre plutôt qu'il y a rupture.

+ + +

23. *Ibid.*, p. 33.

24. *Ibid.*, p. 96.

25. Daniel SIBONY, *op. cit.*, p. 251.

LANGUE

La langue peut être problématisée de deux façons dans le récit migrant québécois. Premièrement, le rapport à la langue d'origine et à la langue française est, la plupart du temps, thématisé. Ensuite, certaines particularités langagières peuvent être observées sur le plan formel. L'utilisation de la langue traduit souvent une difficulté à se raconter dans un idiome étranger, difficulté illustrée par les coupures, les accumulations, les superpositions, les listes.

Il y a, dans le roman de Chen, beaucoup de passages où la langue est elle-même objet de réflexion. La langue maternelle (le mandarin), la langue apprise à l'école (le français) et le dialecte à usage restreint (le shanghaien) sont autant de sujets abordés dans les lettres qui permettent aux personnages de s'identifier. Par exemple, Yuan a peur du dialecte shanghaien. Dans un rêve qu'il raconte à Sassa, il écrit, à propos de la mère de sa fiancée: «Elle parlait un shanghaien impeccable. Je commençais à frissonner. Tu sais, mon amour, j'ai toujours eu peur des gens qui parlent trop bien shanghaien²⁶.» Pour Yuan, le dialecte parlé à Shanghai représente la rigidité d'esprit qu'il a voulu quitter et constitue le véhicule des jugements émis par les voisins. C'est un dialecte et, donc, une langue de la proximité.

À l'inverse, Sassa a peur de la langue étrangère. C'est aussi dans le rêve que son appréhension prend forme le plus nettement. Sassa raconte à Yuan un cauchemar dans lequel elle croisait des gens qui parlaient une langue qu'elle comprenait à peine:

J'ai éprouvé l'envie de pisser. Je me suis arrêtée un instant devant les portes des toilettes et j'ai poussé, confiante en moi, celle réservée aux hommes. Tout allait bien. J'avais quand même un peu mal entre les jambes. Mais cela passerait avec le temps, comme disait le docteur qui avait finalement cédé devant la somme d'argent importante que je lui avais proposée et qui m'avait adroitement changée de sexe²⁷.

Ici, la perte des repères langagiers est associée à une transformation radicale de l'identité. Le changement de sexe illustre ce que représente, pour Sassa, le déplacement culturel. Son rêve, comme celui de Yuan, nous renseigne sur sa position par rapport à l'inconnu et au connu: tandis que Yuan rejette la langue de son lieu d'origine, Sassa ne peut concevoir de vivre sous le signe de

+ + +

26. Ying CHEN, *op. cit.*, p. 97.

27. *Ibid.*, p. 68.

la différence. Le rêve est ici, encore une fois, un formidable laboratoire d'observation des mécanismes identitaires à l'œuvre dans tout le roman. L'attitude face à la langue traduit une posture plus générale du narrateur par rapport au déracinement. Ainsi, la langue, en tant que sujet du roman, permet de percevoir deux attitudes opposées en ce qui concerne la migration et devient un autre élément de rupture entre Yuan et Sassa.

Le deuxième aspect de la langue à observer dans l'écriture migrante est son utilisation sur le plan formel. En effet, la langue du récit migrant expose habituellement la difficulté à se raconter dans la linéarité et la continuité²⁸. Dans *Les lettres chinoises*, ce sont surtout les phrases courtes et les silences qui rendent compte, dans le langage, de la coupure. En effet, les phrases de moins de dix mots composent l'essentiel du roman. Mais, ce qui met le mieux en scène la langue brisée, c'est le caractère interstitiel du roman épistolaire. Toute une histoire, celle de la liaison amoureuse entre Yuan et Da Li, se raconte en silence. L'expérience des personnages est présentée de façon morcelée et souvent mystérieuse, comme si les mots manquaient. Le doute que fait planer la langue tient à sa retenue. En effet, l'adultère de Yuan n'est jamais mentionné, mais son langage, mystérieux et laconique, le trahit. Il écrit à Sassa : « [J]e te demande pardon si parfois je perds pied malgré moi dans ce mélange de devoirs et de droits, et que je me trompe sur la place à leur accorder au fond de moi. Tu me pardonnes, n'est-ce pas²⁹ ? » La signification de cet aveu camouflé est limpide dans le contexte du triangle amoureux, mais elle ne l'est pas en soi. Le silence est donc un élément formel important puisqu'il rend compte d'une incapacité à se dire par le langage.

La langue dans *Les lettres chinoises* est pourtant assez classique si on la compare à celle de *La Québécoise*, roman emblématique de l'écriture migrante. Robin est partisane de l'« hétéroglossie » et de l'« hétérophonie³⁰ ». Dans *Les lettres chinoises*, il y a bien une hétérogénéité discursive, générée par la forme épistolaire et la multiplicité des voix, mais l'unité linguistique fait différer le roman de Chen de celui de Robin. Il n'y a pas de juxtaposition ni de fusion des langages qui feraient du récit de Chen un hybride au plan linguistique. Outre les raisons très concrètes du contexte de publication du roman, on pourrait dire que le choix de la langue française, soit celle du pays

+ + +

28. *La Québécoise* serait l'exemple emblématique de ce phénomène (Régine ROBIN, *op. cit.*).

29. Ying CHEN, *op. cit.*, p. 125.

30. Louise GAUTHIER, *La mémoire sans frontières. Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Québec, IQRC, 1997, p. 33.

d'accueil de Yuan, rend compte de l'autorité de celui-ci dans le récit. Quant à la « pureté » de la langue, elle exprimerait l'absence de convivialité entre les langages, et annoncerait la coupure entre le passé de Yuan et son contexte actuel, vécu en français. La facture classique du français renvoie aussi à la rigidité d'une langue seconde apprise dans un cadre strict, Yuan et Sassa ayant suivi des cours de français en Chine. Si elle ne permet ni le rapprochement ni la rupture en son sein, la langue cherche à être neutre et se situe dans la tentation de l'entre-deux. Or, le milieu n'est pas une moyenne, la vitesse du départ ronge la rive de la langue d'origine au profit de la langue de la terre d'accueil.

Si le thème de la langue est fortement représenté dans *Les lettres chinoises*, l'utilisation de celle-ci, sur le plan formel, ne correspond pas tout à fait au modèle très éclaté de l'écriture migrante. Dans *Les lettres chinoises*, c'est l'opposition dans l'attitude par rapport à la langue qui institue une dissemblance décisive entre Yuan et Sassa. La langue étrangère de l'un est la langue d'usage et de communication de l'autre. Le langage devient à son tour, comme le territoire et la mémoire, le lieu du jeu et de l'écart entre étrangeté et familiarité.

Il a été démontré que, dans le récit migrant, l'entre-deux prend forme dans la construction textuelle du territoire et de la mémoire, et dans l'utilisation de la langue. Mais, alors que nous pensions trouver la notion de lien dans l'entre-deux, nous y avons plutôt vu se composer, en filigrane, le motif de la rupture identitaire et amoureuse, à cause de la différence que l'entre-deux met constamment en jeu. À cet égard, *Les lettres chinoises* illustrent bien les caractéristiques de la catégorie de l'écriture migrante. Mais le roman de Chen met aussi en lumière, parce qu'il s'éloigne du modèle emblématique, la possibilité de formuler une critique quant à la catégorisation. Nous avons ainsi voulu démontrer que les propriétés du courant migrant étaient changeantes.

Par son important article, Robert Berrouët-Oriol dénonçait; en 1986, l'absence de réception des écritures migrantes dans le discours critique. Mais il annonçait en même temps un renversement: « Il n'est pas exclu que nous assisterons, au cours des prochaines années, à un repositionnement du champ québécois travaillé par l'écriture migrante et l'écriture métisse³¹. » C'est effectivement ce qui s'est produit, et c'est pourquoi la réflexion sur un concept historiquement légitime doit être actualisée, au risque de voir sa

+ + +

31. Robert BERROUËT-ORIOU, *op. cit.*, p. 21.

pertinence révisée. Dès 1992, Fulvio Caccia questionnait l'existence de la littérature d'immigration et affirmait qu'elle était simplement un « passage obligé » vers la littérature nationale³². Il est permis de croire que, plus de vingt ans après avoir été nommé, l'autre est à même de passer dans le corpus québécois. Mais, pour s'intégrer, cet autre (multiple, il va sans dire) aurait besoin d'un interlocuteur flexible, prêt à changer, à différer de lui-même. Ce qui revient à dire que la littérature québécoise serait différente de ce qu'elle était au moment de se définir et d'affirmer sa propre différence. En acceptant de ne plus avoir comme seuls modèles des « maîtres-draveurs », mais aussi des « nègres infatigables », la littérature québécoise permettrait une intégration des écrivains migrants au cœur de son histoire en les extirpant du domaine périphérique. Comme il a été nécessaire, par le passé, de créer un sous-ensemble pour désigner les œuvres des écrivains venus d'ailleurs, nous pensons qu'il sera sans doute essentiel, pour l'avenir, de le déconstruire. Le récit ne serait pas migrant à cause de l'origine de son auteur, mais bien par son fonctionnement discursif qui rendrait compte du déplacement et de la différence, qui insisterait sur le jeu entre étrangeté et familiarité plutôt que sur l'un ou l'autre. Le brouillage des frontières, plutôt que les frontières elles-mêmes, deviendrait ainsi le point de rencontre des diverses pratiques des écrivains migrants, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs.

+ + +

32. Fulvio CACCIA, « Le roman francophone de l'immigration en Amérique du Nord et en Europe. Une perspective transculturelle », Jean-Michel LACROIX et Fulvio CACCIA [éd.], *Métamorphoses d'une utopie*, Paris/Montréal, Éditions de la Sorbonne nouvelle/Triptyque, 1992, p. 92.