

University of Alberta

L'espace de l'entre-deux : une étude de l'exil dans l'œuvre de Ying Chen

by

Hannah Chan

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

French Language, Literatures and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies

©Hannah Chan

Fall 2012

Edmonton, Alberta

Permission is hereby granted to the University of Alberta Libraries to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. Where the thesis is converted to, or otherwise made available in digital form, the University of Alberta will advise potential users of the thesis of these terms.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis and, except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written permission.

Abstract

Exile, a term that encompasses a variety of meanings, implies primarily an uprootal or a displacement towards something else: the departure from a point of familiarity towards the unknown. These days, in a world where individuals are increasingly mobile and *métissés*, this term no longer applies exclusively to the migratory experience. The feeling of otherness, longing for a lost past, and alienation lead to a sense of non-belonging in a state of in-betweenness. As a result, it comes as no surprise that exile is often at the centre of literary works where the act of writing becomes a means of reimagining this exilic experience. In the case of the works of Chinese writer, Ying Chen, the expression of exile moves progressively from a physical/geographical state to a psychological – or even – metaphorical, symbolic one. In this study, I will show the evolution of exile in Chen's work through the lens of her changing writing aesthetic, which aims for abstraction.

Résumé

L'exil, un terme qui comprend une variété de sens, implique d'abord un déracinement, un déplacement vers autre chose, vers l'inconnu. De nos jours, dans un monde où les individus deviennent de plus en plus mobiles, métissés et mondialisés, ce terme ne s'applique plus uniquement à l'expérience migratoire. L'altérité, la nostalgie d'un passé perdu et l'aliénation entraînent la perception de ne se sentir « chez soi » nulle part, pris dans un état de l'entre-deux. Il n'est pas surprenant par conséquent que l'exil soit souvent au cœur des ouvrages littéraires où l'acte d'écrire devient un moyen de réimaginer cette expérience exilique. Dans le cas de l'œuvre de l'écrivaine d'origine chinoise, Ying Chen, l'expression de l'exil se voit passer progressivement d'un état physique au sens géographique à un état psychique, voire métaphorique et symbolique. Dans cette étude, je montrerai l'évolution de l'exil chez l'auteure dans l'optique de sa poétique changeante qui achemine de plus en plus son œuvre vers l'abstraction.

Table des matières

Introduction	1
1. L'exil	10
1.1 Essai de définition	10
1.2 La migration asiatique	15
1.3 Remémoration et littérature	20
1.4 L'émergence de la littérature migrante	24
2. Réécrire l'exil dans <i>Les Lettres chinoises</i>	32
3. La relecture de l'exil intériorisé	61
3.1 <i>L'ingratitude</i>	65
3.2 <i>Un enfant à ma porte</i>	76
Conclusion	88
Bibliographie	94

Introduction

Pour certains, l'idée de « chez soi » se rapporte à une maison, aux saveurs d'une culture, ou même à un individu chéri. Au cœur de ces possibilités est l'envie humaine d'appartenir quelque part. Depuis les premières communautés sédentaires, « chez soi » correspond d'abord à un espace physique : le domicile fixe. L'homme s'identifie d'abord par rapport à un lieu spécifique où il peut s'ancrer et se définir. Et puisque l'homme doit parfois s'éloigner de ce chez-soi, la signification du domicile personnel évolue pour prendre le sens d'un lieu originel où retourner. De nos jours, l'idée d'un « chez-soi » dépasse les limites des murs, des territoires et des origines culturelles. Le premier rapport d'un être humain est après tout avec lui-même, mais en contact avec ceux de son entourage. Si cette identité se définit peu à peu par rapport à son environnement social, l'homme doit adapter son identité à ses environs. Comme Émile Ollivier le suggère éloquemment dans son œuvre, *Repérages* :

Pour se situer, il a besoin de désigner et de nommer les objets et les êtres qui l'entourent ; il a besoin de repères : ici ou là, lui ou un autre, avant ou après. Dans ce jeu d'oppositions qui renvoient constamment de Soi à l'Autre, puis de l'Autre à Soi, l'esprit humain ne fonctionne qu'à travers l'identification de l'altérité » (36).

Dans un monde qui, caractérisé de plus en plus par les déplacements et par conséquent par des contacts entre soi et les autres, devient de plus en plus métissé, l'exil devient un terme courant qui ne fait plus allusion à un concept abstrait dans le lointain. Venant du latin, *ex(s)ilium*, de *exsilire* (« sauter hors de » ou « hors d'ici »¹), le *Petit Robert* associe deux définitions principales à l'exil² : une « expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer » et « une obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette, l'expatriation ». La première définition semble évidente et connue étant donné le grand nombre de figures littéraires ou historiques qui ont parlé de l'exil ou qui ont bien vécu hors de leur patrie.³ Quant à la deuxième définition du *Petit Robert*, elle apparaît moins tangible déjà et semble se rapporter à un contexte différent, celui de l'immigration ou de la migration. L'exil « volontaire » se caractérise ainsi par « des tensions déterminantes sur le plan de l'identification et de l'appartenance » (Bourque et Hogikyan 5). Dans l'introduction à *Femmes et Exils : Formes et Figures*, Dominique Bourque et Nellie Hogikyan offrent une définition plus complète de l'exil :

L'exil, on le sait, est expulsion d'un lieu ou interdiction de séjour. Mais il peut également être éloignement, séparation volontaire, comme en situation de guerre ou de crise sociale. Dans tous les cas, il est empêchement d'être là où l'on désire être. Ce « là », loin de se réduire à un lieu, peut être une communauté, une langue, un état de liberté ou un espace de résonance intellectuel [...] (2).

¹ Référence à l'article de Věra Linhartová, « Pour une ontologie de l'exil » (voir les sources citées).

² Voir *Le Petit Robert* en ligne :

<http://pr2010.bvdep.com.login.ezproxy.library.ualberta.ca/version-1/pr1.asp>.

³ René Descartes écrivait en Hollande, Victor Hugo vivait à Bruxelles et dans l'histoire judéo-chrétienne, le péché de l'humanité force les premiers êtres humains hors du paradis.

Dans cette perspective, l'exil « forcé » ou « volontaire » cède la place à une signification plutôt psychique, voire abstraite. Il s'agit d'un conflit intérieur où le sujet est pris entre deux forces : un état de l'entre-deux.

Le Canada, un pays qui, depuis sa « découverte » par des Européens, reçoit des migrants de presque partout dans le monde, est une terre composée d'exilés. Depuis sa « naissance », il a toujours tenté de se définir d'abord à l'écart de sa patrie, l'Angleterre, et par la suite des États-Unis. Le pays, est-il anglais ou français ? Est-il multiculturel ou comme son voisin au Sud, plutôt intégrationniste ? Sans simplifier à l'excès les défis et l'histoire complexe du pays, l'exil reste pertinent pour un pays relativement jeune et notamment, au Québec qui se voit exilé « chez soi », exclu et menacé par la majorité anglophone nord-américaine. La survie identitaire des Québécois comme peuple a toujours été soumise à une redéfinition constante. Suite à la Révolution tranquille dans les années soixante, le nationalisme conservateur du pays cède sa place à une volonté de se moderniser aux points de vue religieux, social, politique, économique et culturel. La littérature québécoise a toujours participé à ce processus en se présentant « comme un projet urgent qui est tout à la fois le reflet et le vecteur des aspirations collectives à la base de la Révolution tranquille » (Biron et al. 361). La libération sociale et sexuelle de la fin des années 1960 pose les fondations de l'émergence du féminisme au Québec, comme en Europe et aux États-Unis. L'interrogation et la théorisation de la condition féminine traversent évidemment la littérature sous la forme des écritures des femmes ou plus récemment, l'écriture

au féminin. La mouvance de cette écriture gagne en importance dans les années soixante grâce au travail de Nicole Brossard, France Théoret, Louise Dupré et Louky Bersianik, et vise entre autres à réhabiliter la femme dans le domaine de la littérature en s'intéressant aux questions de l'identité féminine (Saint-Martin 1992, 88) et de l'écriture des femmes par rapport à la condition féminine.

À partir des années 1980, la littérature québécoise se redéfinit à nouveau et entre dans « l'ère du pluralisme » (Biron et al. 531). Le résultat négatif du référendum sur la souveraineté-association affaiblit le moral national. L'identité québécoise ne reste plus une question d'appartenance nationale, mais s'étend à la famille, au pays d'origine et au genre sexuel, parmi d'autres facteurs. De plus, le flux d'immigration au commencement des années 1980 marque l'arrivée de plusieurs écrivains migrants des pays du Sud⁴ qui contribuent à changer l'image jadis unique du Québécois pure-laine et le visage de la littérature québécoise. Les thèmes de l'exil et de l'altérité, déjà « très présents dans la tradition littéraire québécoise, sont réactivés sous un jour tout à fait différent » (*Ibid.*, 531). Les écrivains migrants soulèvent fréquemment les thèmes de l'exil, du déracinement, du deuil de l'origine à l'aide desquels ils tentent de surmonter le traumatisme associé à leur déplacement. L'émergence de ce nouveau genre de la littérature québécoise devient ce que Robert Berrouët-Oriol nomme « l'écriture migrante » ou la littérature migrante. Une des caractéristiques de la littérature migrante aborde une interrogation réflexive, parfois théorique, « par laquelle le phénomène de l'immigration est discuté et pensé, avec la fiction ou le récit

⁴ Les pays du Sud fait référence aux personnes d'origine asiatique, latino-américaine, africaine, caribéenne, etc.

autobiographique » (Biron et al. 567). L'exil devient le catalyseur de la littérature migrante à travers laquelle les écrivains migrants peuvent exprimer leur propre expérience étrangère tout en alimentant néanmoins le discours national québécois.⁵ Il s'agit d'un discours ethnocentrique qui se met à consolider la « mono-identité francophone [du Québec] en cette Amérique anglo-saxonne » (Berrouët-Oriol et Fournier 11). Quant à ce discours qui pourrait sembler hégémonique ou exclusif, la littérature migrante vient l'éclater en le remettant en question.

Malgré le fait qu'un bon nombre d'écrivains attribuent leur succès sans doute à la création d'une sous-catégorie nommée par la critique « littérature migrante », plusieurs tentent tant bien que mal de résister à une classification de leur travail en s'éloignant de ce « courant littéraire » (Chartier 305). L'écrivaine d'origine chinoise, Ying Chen, est l'une de ces écrivains. Dans son recueil d'essais intitulé *Quatre mille marches : un rêve chinois* (2004), Chen aborde ce qu'elle appelle « une révolte poétique » (104) pour la littérature « pure ». Très souvent interrogée sur les enjeux de l'immigration et perçue en tant que représentatrice de la culture chinoise, Chen vise à sortir de son rôle imposé de porte-parole chinois et s'est éloignée progressivement de l'étiquette de la littérature migrante.

Née à Shanghai en 1961, la romancière a émigré à Montréal en 1989 après avoir complété un diplôme en langue et lettres françaises de l'Université de Shanghai.

Deux ans plus tard, elle a complété une maîtrise en création littéraire à

⁵ Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier expliquent qu'il « s'agit d'une francophonie vécue, « idéologisée » *comme francophonie de la survie*, politiquement liée à la francophonisation, à la francisation de tout nouveau migrant, dans nos régions à dominante francophone » (11).

l'Université McGill. Son premier roman, *La Mémoire de l'eau*, basé généralement sur son travail littéraire de maîtrise, sort en 1992. La protagoniste, qui émigre en Amérique du Nord à la fin du roman, retrace l'histoire familiale de quatre générations de femmes en Chine à travers la figure centrale de sa grand-mère, Lei-Fei. Paraît ensuite *Les Lettres chinoises* en 1993 : ce roman épistolaire semble continuer la vision fugitive de l'immigration exprimée dans les dernières pages de *La Mémoire de l'eau*. Deux amants shanghaiens, Sassa et Yuan, dont l'un a émigré à Montréal, échangent des lettres afin de négocier la distance qui les séparent, mais aussi les effets de l'exil déclenché suite au départ de Yuan. Un roman de la littérature migrante par excellence selon un bon nombre de critiques, *Les Lettres chinoises* présente une réflexion profonde sur les thématiques de l'exil, de l'immigration et du déracinement. En dépit du succès du roman, Chen publie une version révisée des *Lettres chinoises* en 1998⁶, trois ans après la sortie de son troisième roman en 1995, *L'ingratitude*, son œuvre peut-être la plus connue. Contrairement à la première version des *Lettres chinoises*, le troisième roman de Chen s'éloigne des thématiques de la littérature migrante et ne fait plus allusion à l'immigration. Cette fois-ci, l'intrigue se déroule dans une ville innommée en Chine dans laquelle la jeune narratrice, Yan-Zi, se trouve écrasée sous l'autoritarisme de sa mère et de la société chinoise. Pour échapper à l'emprise de ces dernières, elle « choisit » une rébellion violente contre sa mère au prix de sa propre vie : l'exil sans retour.

⁶ Dans cette version, Chen supprime les personnages secondaires ainsi que des détails supplémentaires sur la famille de Yuan et réduit le nombre de lettres.

Toujours sur la voie de la rupture avec la littérature migrante, Chen compose un ensemble romanesque, qui comprend *Immobile* (1998), *Le Champ dans la mer* (2002) et *Querelle d'un squelette avec son double* (2003), dans lequel une narratrice anonyme raconte « ses vicissitudes désencadrées du temps et de l'espace » (Chen 97),⁷ hantée par ses vies antérieures. La critique, Anne Thibeault-Bérubé, dresse un parallèle entre le traitement de la mort dans *Le Champ dans la mer* et celui de *L'ingratitude*. Elle constate que la mort, « métaphore ultime de l'exil [...], n'entraîne pas une fin, mais paradoxalement ouvre des portes [...] » (50). Il s'agit d'une « renaissance symbolique » (52) qui a été évoquée auparavant dans *L'ingratitude*. Quoiqu'il existe des liens communs entre les deux romans, l'expression de cet exil demeure différente. Tandis que le suicide devient le seul moyen d'échappatoire pour Yan-Zi, la mort chez la narratrice du *Champ dans la mer* est attendue⁸, voire héritée de son père qui est mort subitement.⁹ Orpheline, la narratrice anonyme est hantée par sa vie inachevée et la perte soudaine de son père. Yan-Zi, de son côté, tente de se séparer de tous liens familiaux, mais se rend compte de son erreur trop tard. La thématique de la mort et les références à la figure parentale jouent certainement un rôle important dans les deux romans, mais à mon avis, Chen établit un lien plus étroit entre *L'ingratitude* et son avant-dernier roman, *Un enfant à ma porte* (2008).

⁷ Voir *Quatre mille marches : un rêve chinois*.

⁸ Sa mère a une vision étrange (2002, 23).

⁹ La narratrice raconte que : « À plusieurs reprises, [ma mère] m'avait montré la chemise ensanglantée de mon père, avant de la remettre dans un coffre en bois qu'elle plaçait sous mon lit. J'ai compris que c'était là mon héritage (2002, 16). La narratrice meurt à l'âge de huit ans.

La parution du *Mangeur* (2006) marque une autre réincarnation de la narratrice déjà connue dans les trois romans précédents de Chen, mais l'auteure relance l'interrogation sur la relation parent-enfant, celle d'un père et sa fille. La fille, comparable à Yan-Zi dans *L'ingratitude*, se trouve dans une situation délicate où il faut choisir de se libérer de son père, peintre de renom avec une maladie génétique, afin d'atteindre sa propre indépendance. Chen étend ce fil à son avant-dernier roman, *Un enfant à ma porte*, dans lequel la narratrice anonyme est investie du rôle inattendu de mère. Raconté selon la perspective de la nouvelle mère, le roman explore la relation mère-fils, la violence de ce lien et l'exil féminin sous forme de la maternité.

En dépit des contextes changeants et de la trajectoire évolutive de l'auteure, l'enjeu de l'exil reste fermement inscrit au cœur de son œuvre. Si les premiers romans de Chen semblent exploiter les thèmes liés à la littérature migrante – l'immigration, le choc culturel, le dépaysement – ses romans récents ont dépassé les contraintes du genre afin d'interroger des problématiques différentes – la filiation, le refus de la maternité, le destin féminin – dans lesquelles s'insèrent toujours la question de l'individu à la lumière de l'exil, mais cette fois à un tout autre niveau : chez soi.

Pour bien comprendre cette étude sur l'exil, il est important de suivre la poétique¹⁰ changeante de Chen, poétique qui dans son déploiement d'œuvre en œuvre s'achemine progressivement vers l'abstraction. L'œuvre vaste de l'auteure

¹⁰ Le terme poétique fait référence à sa conception de l'art littéraire, mais aussi à l'aspect poétique chez celle-ci. À plusieurs reprises, elle révèle là que son écriture se rapproche de la poésie.

nécessite évidemment une sélection d'ouvrages qui reflètent cette évolution poétique et problématique quant à l'exil, une sélection qui est forcément soumise à une certaine subjectivité de ma part. Mon étude chronologique mettra l'accent sur les deux versions des *Lettres chinoises*, *L'ingratitude* et l'avant-dernier roman de Chen, *Un enfant à ma porte*, afin d'aborder la problématique posée. Malgré le caractère subjectif du choix du corpus, celui-ci ne tient pas du hasard. Considéré encore exemplaire de la littérature migrante, la première version des *Lettres chinoises* forme la base de mon étude sur l'exil et la poétique de Chen. La deuxième version du roman sort presque inaperçu, mais marque un changement de trajectoire de Chen tout comme *L'ingratitude* qui est au carrefour¹¹ du point de vue de la poétique et de l'expression de l'exil. L'avant-dernier ouvrage de Chen, *Un enfant à ma porte*, reste le plus audacieux de ses romans puisqu'elle remet en question le sujet de la maternité. Naturellement, il poursuit la réflexion sur l'évolution de Chen (par ses aspects thématiques et esthétiques), et laisse entrevoir le déploiement d'une œuvre qui est loin d'avoir dit ses derniers mots.

¹¹ L'histoire de *L'ingratitude* se déroule encore une fois en Chine, mais l'exil lié à l'espace géographique n'est plus un thème central et il y a un manque de repères spatio-temporels.

1. L'exil

1.1 Essai de définition

De nos jours, surtout dans le cadre de la littérature, le terme « exil » ne se définit plus uniquement en termes géographiques. L'écrivain québécois d'origine juive irakienne, Naïm Kattan, affirme que l'exil n'est plus « un rapport avec l'espace mais une expression de la division de l'être [...] L'exil est intériorisé. Il devient une dimension de l'être » (63). La même perspective est reprise par la critique littéraire, Tina Mouneimné-Wojtas : « L'exil revêt une signification métaphorique et désigne dorénavant un état psychique » (339). À cet égard, l'œuvre de l'écrivaine d'origine chinoise, Ying Chen, maintient un rapport unique avec la nature fluide de l'exil et ses formes variées. Plusieurs chercheurs s'intéressent à la nature « universelle » (Dupuis 2011, 24)¹² dans l'œuvre de Chen ou au caractère « anti-référentiel » (Lapointe 2004, 133) de ses derniers romans, mais sans mentionner l'importance accordée à l'exil et à son expression chez l'écrivaine. Afin d'examiner les réinterprétations de l'exil de Chen dans les chapitres qui

¹² Pour éviter la confusion, je note la date de publication des références différentes du même auteur.

suivent, il sera d'abord question de définir l'exil. Mon propos n'est pas de faire une étude étymologique exhaustive du mot, mais d'examiner ses manifestations dans l'optique des flux migratoires des Chinois au Canada et son influence littéraire, plus précisément dans le cas de la littérature canadienne-chinoise et le mouvement de la littérature migrante au Québec. Dans ce chapitre, je tente d'offrir un cadre pour l'étude de l'exil qui se trouve au cœur de l'œuvre de Ying Chen.

Étant donné les nombreuses études sur le sujet, il ne faut pas donc s'étonner que la notion d'exil ne soit pas récente. Elle existe depuis l'établissement des premières civilisations. Si à travers sa longue histoire, l'exil a connu une variété de définitions et bon nombre de transformations discursives, il faut toutefois reconnaître que la notion évoque toujours un changement de territoire ou de résidence que ce soit voulu ou non, tout en provoquant un sentiment de manque ou une impression de dépaysement. Au-delà de cette définition générale, force est de constater que l'exil renvoie toujours, par référence tout au moins, à un espace défini servant de lieu d'attache. Aussi l'exil se définit-il par rapport à la tension sinon à l'opposition entre un intérieur ou un « ici » contrôlé (à savoir policé par des lois et des règles) et un extérieur ou un « ailleurs » (où les lois suivent un fonctionnement étranger). L'« ici », espace social discursivement défini, est généralement valorisé, voire idéalisé tandis que l'« ailleurs » signifie la perte de la citoyenneté, des droits assurés. Émile Ollivier souligne à cet égard qu'il s'agit

d'une « valeur suprême » (2001, 34) à laquelle seules les communautés sédentaires accordent un sens.¹³

La complexité de l'exil naît, entre autres, de la tension susmentionnée. En effet, il est important de noter que cette tension va profondément influencer la manière dont l'exil peut être perçu. Ainsi, en fonction des lieux, motifs et aspirations, l'exil pourra soit renvoyer à un châtement, soit à un acte délibéré fondé sur l'espoir d'une vie meilleure. Dans le cas des métadiscours religieux dans lesquels la société – ici établie autour de l'idée de sédentarité - est idéalisée, l'exil représente, par voie de fait, une sentence divine particulièrement récurrente.

En témoigne l'exemple d'Adam et Ève dans l'histoire judéo-chrétienne qui illustre l'importance considérable accordée aux premiers exilés. L'« ici », le jardin d'Éden, est le premier espace parfait, le paradis. Adam règne sur cette terre luxuriante où quatre rivières fournissent des minéraux précieux, où les arbres fournissent les victuailles nécessaires et où même les animaux vivent en harmonie. Ce paradis disparaît à cause de la désobéissance d'Adam et Ève : allant à l'encontre de la consigne divine, ils ont consommé du fruit de l'arbre du bien et du mal. Leur péché, qui deviendra par extension celui de l'humanité, les pousse hors du jardin d'Éden vers l'inconnu, cet « ailleurs » où Adam doit cultiver la terre maudite à la sueur de son front. Des épines et des ronces, il tirera sa nourriture. Quant à Ève, elle devra subir les douleurs de l'enfantement.

¹³ À noter qu'il s'agit de l'argument utilisé par les défenseurs des sociétés dominantes établies afin de légitimer leur supériorité sur les nomades dont le mode de vie est considéré moins civilisé.

La chute des premiers êtres humains dans les Saintes Écritures a des conséquences qui affectent également leurs descendants. Caïn, le fils aîné et premier homme né hors du jardin, hérite des péchés de son père. Dans les premières lignes qui mentionnent la naissance de Caïn et de son frère, Abel, les deux hommes sont rapidement mis en opposition. Abel est pasteur¹⁴ tandis que Caïn suit l'exemple de son père et cultive le sol. Cette opposition se reflète dans les offrandes que chacun des deux frères présente à Dieu : Abel lui offre les premiers nés du troupeau et leur graisse, et Caïn, des fruits de la terre. Ceux-ci étant de qualité moyenne, Dieu les refuse. Caïn y réagit avec jalousie et colère et tue Abel et devient ainsi le premier meurtrier. En outre, Dieu le traite d'« errant » (La Bible de Louis Segond, Gen. 4.12) et le force à quitter sa terre fertile.¹⁵ Dans ces deux exemples de péchés originaux, l'exil n'est nul autre qu'un châtement suprême qui fait ressortir la tension entre la communauté établie idéalisée – en l'occurrence le Jardin d'Éden - et l'ailleurs, terre maudite et infertile.

L'exil en tant que châtement poursuit sa course dans l'Antiquité comme c'est le cas par exemple dans les civilisations anciennes occidentales des *polis* grecs et des *civitas* romains. Dans son étude de l'exil, Věra Linhartová précise que, considérée comme un lieu « idéal », la société organisée, « davantage que le lieu géographique, représentait une valeur suprême à laquelle tout individu, dans son propre intérêt, devait rester lié toute sa vie » (128). Le bannissement du lieu

¹⁴ Selon l'étymologie de nomade, le terme vient de *nomas* qui veut dire « pasteur ».

¹⁵ La référence à Caïn n'est pas fortuite puisqu'elle fût utilisée par Jacques Cartier à son arrivée en Nouvelle-France. Ceci sera expliqué plus tard dans mon travail.

« privilégié » qui obligeait à vivre dans un lieu inconnu et sans protection était effectivement considéré comme la « tragédie des exilés » (128). La notion d'exil restera « un châtement tout au long de l'histoire de l'Europe jusqu'à l'époque moderne » (128).

La perspective que l'exil représente toujours une punition ultime imposée par la Loi commence à évoluer notamment en raison des nouvelles possibilités offertes par la Révolution industrielle¹⁶. Le succès de la Révolution, lié largement au développement des usines, entraîne une croissance économique et une période d'innovation. La mécanisation ainsi que le déclin d'une main-d'œuvre qualifiée en fabrication conduisent un grand nombre de travailleurs à perdre leur emploi. En outre, le niveau de vie reste relativement bas, en particulier parmi les membres de la classe ouvrière, à cause de la surpopulation des centres urbains. Les conditions médiocres de vie, le progrès du transport¹⁷ et les meilleures conditions de vie résultant de la Révolution industrielle aux États-Unis motivent certains à migrer en Amérique du Nord afin de profiter des nouvelles possibilités d'emploi¹⁸. Dès lors, l'exil n'est plus uniquement une forme de châtement où les

¹⁶ La Révolution industrielle a débuté vers la fin du dix-huitième siècle en Angleterre.

¹⁷ Le progrès technologique des systèmes de transportation en train à vapeur et en navire à vapeur améliore la mobilité des individus et raccourcit la durée de trajet.

¹⁸ Les expansions du territoire des États-Unis et du Canada nourrissent l'industrie des chemins de fer. La « grande famine qui ravage l'Irlande et, dans une moindre mesure, l'échec d'une série d'insurrections en Europe en 1848 donnent lieu à d'autres mouvements d'immigration en Amérique du Nord » (Troper 1). Les Irlandais représentent la « première grande vague d'immigrants au Canada » (1).

exilés sont bannis du « paradis ». Au contraire, il apparaît plutôt comme un moyen d'affranchissement¹⁹.

Acte délibéré de la part du migrant, l'exil volontaire peut être perçu comme un « point de départ vers un *ailleurs* » meilleur (Linhartová 129). La libération et l'occasion d'avoir une nouvelle vie se présentent ; le retour au pays d'origine demeure incertain. Pour autant, malgré le caractère volontaire de l'acte, la tension entre l'ici et l'ailleurs reste palpable et finit inéluctablement par associer le déplacement à un sentiment d'aliénation.

1.2 La migration asiatique

L'histoire de l'Asie n'est pas dépourvue d'exemples. Les flux migratoires des Chinois du dix-neuvième siècle au présent mettent en lumière le caractère souvent décevant de l'exil volontaire. À cet égard, la migration au dix-neuvième siècle des gens du sud de la Chine (notamment du delta de la rivière des Perles) est révélatrice. L'Amérique du Nord leur paraissait alors comme une « montagne d'or »²⁰ par rapport à leur propre pays dévasté par des catastrophes naturelles et la menace de guerres. Pour échapper à ces conditions, de nombreux Chinois

¹⁹ Moyen d'affranchissement qui prend tout son intérêt dans le cadre des régimes totalitaires dans lesquels l'individu est la propriété de l'État. Par conséquent, si l'individu quitte les limites du territoire auquel il est confiné, il est considéré coupable.

²⁰ Ce terme signifie « espoir » ainsi que « prospérité » et fait référence à la ruée vers l'or en Californie. Cette référence s'applique plus tard au Canada avec la ruée vers l'or de la Fraser River en 1858.

quittèrent leur territoire pour se lancer dans une aventure aux États-Unis ou au Canada. Il s'agissait de s'enrichir rapidement puis de retourner en Chine. Au Canada, la majorité des Chinois²¹ (des travailleurs contractuels et des immigrants) travaillaient comme mineurs et s'adonnaient à des tâches manuelles ou encore s'enrôlaient dans l'industrie de service pour prospérer. Ils acceptaient également des missions dangereuses et ennuyeuses. La contribution la plus importante des Chinois eut lieu durant la construction du chemin de fer Canadien Pacifique entre 1880 et 1885 en Colombie Britannique (Chao 6).

Malgré l'ardeur que les migrants chinois démontraient au travail, le gouvernement ne reconnaissait pas l'importance de leur contribution et, par conséquent, faisait peu de cas des mauvaises conditions dans lesquelles les 17,000 travailleurs recrutés vivaient. Le mirage de la « Terre Promise » disparut rapidement surtout après l'ouverture du chemin de fer en Colombie Britannique. Sans moyens financiers pour rentrer en Chine, les travailleurs étaient forcés de rester dans le pays étranger²². À cette situation précaire s'ajoutait une série de lois xénophobes douteuses visant à limiter autant que possible la place des Chinois sur le marché du travail. Aussi le gouvernement s'efforça-t-il de contrôler le « péril jaune »²³. Confinés aux enclaves sales et indigentes dans des quartiers séparés, les Chinois

²¹ La plupart des immigrants étaient des hommes.

²² De plus, on leur avait promis des billets de retour.

²³ Le terme, « péril chinois », apparaît d'abord. D'autres individus d'origines asiatiques comme les Japonais font partie du terme « péril jaune » plus tard après le conflit avec la Russie en 1904.

étaient considérés comme des êtres aux esprits impurs, porteurs de maladies et nécessairement dangereux pour le paradis « blanc » que représentait le Canada.

Les remarques du Premier Ministre, John A. MacDonald, renforçaient le statut social des Chinois en tant que minorité inférieure et aliénée. Il opinait que les Chinois n'étaient pas « *a wholesome element* » (cité dans Chao 9) et qu'ils étaient « *an alien race in every sense that would not and could not be expected to assimilate with our Aryan population* » (9). Aussi constata-t-il qu'il fallait déterminer le nombre de Chinois que le gouvernement pouvait accepter « *without introducing a permanent evil to the country by allowing to come into it...an inferior...foreign and alien race* » (*Ibid.*).

Cette idée de l'endiguement d'une race pathogène fut renforcée par les contraintes sociales et politiques imposées sur les Chinois. Les impôts de capitation²⁴ et l'Acte des élections fédérales de 1920, par exemple, minimisèrent leur accès (et celui de leur famille) au pays et leur refusèrent les droits de citoyens. Le 30 juin 1923, le gouvernement fédéral refusa définitivement l'entrée des Chinois au Canada et ratifia la loi d'exclusion des Chinois, qui entra en vigueur le 1^{er} juillet 1923²⁵. Il permit l'entrée uniquement aux marchands, aux étudiants et aux diplomates (Chao 10). Par conséquent, les travailleurs restèrent séparés de leurs

²⁴ Les impôts de capitation de 10\$ en 1884, de 50\$ en 1885, de 100\$ en 1900 et 500\$ en 1903 étaient imposés dès l'arrivée au Canada.

²⁵ Depuis cette date, les Chinois connaissent le 1 juillet, date de la fête Nationale du Canada, comme « Humiliation Day ».

familles et, à cause de l'interdiction de mariages interraciaux, il en résulta une communauté de célibataires esseulés qui, peu épanouis, finit par s'effacer.²⁶

Pendant plus de six décennies, ces mesures fondées sur la peur du « péril jaune » incitèrent le racisme collectif. La montagne d'or se transforma lentement en fosse commune dans un pays inconnu.²⁷ La loi d'exclusion des Chinois fut abrogée seulement en 1947, en reconnaissance de la participation à la Deuxième Guerre Mondiale de la Chine (comme alliée) et d'approximativement sept cents Sino-Canadiens. À la suite de leur service, le gouvernement leur accorda le droit de vote en 1949²⁸.

Avec le relâchement des politiques d'immigration, un flux régulier d'immigration chinoise commença à nouveau. L'établissement du système universel de points en 1967 introduisit une nouvelle sorte de migrant : le professionnel instruit et travailleur qualifié. Le système présenta une nouvelle façon d'évaluer les immigrants selon des critères universels sans tenir compte du pays d'origine ni de la race. Il mit l'accent, par contre, sur certains critères comme l'éducation, la connaissance de l'anglais ou du français et l'âge. Ainsi, il servit à mieux coordonner le besoin de la main-d'œuvre au Canada et les aptitudes des immigrants

²⁶ Dans les vingt-quatre ans suivants, le gouvernement réussit à contrôler la présence croissante des Chinois au Canada puisque seulement quarante-quatre Chinois entrent au Canada (Yee 53).

²⁷ Avant 1903, l'enterrement des Chinois dans les cimetières publics est interdit. Les restes des décédés sont exhumés et puis, souvent envoyés en Chine, mais en 1937, la Chine cesse d'accepter des restes d'outre-mer à cause de la Seconde Guerre sino-japonaise.

²⁸ Lien Chao note que les Chinois-Canadiens en Colombie Britannique ne peuvent pas voter avant le printemps 1949 (12).

afin de renverser la pénurie d'emploi.²⁹ D'autres changements aux lois d'immigration en 1976 et dans les années 1980 encouragèrent, eux aussi, une autre vague d'immigration chinoise.³⁰ Ces changements mirent encore plus d'importance sur la création d'emploi, l'expérience professionnelle et l'investissement³¹ (Lai 324). À cause du rattachement imminent de Hong Kong à la Chine³², beaucoup d'immigrants chinois (la majorité d'origine hong-kongaise) vinrent surtout à Vancouver et à Toronto pour se lancer dans le monde des affaires. Bon nombre de Chinois de cette région, incertains du futur économique et politique à Hong Kong et en Chine, profitèrent des nouveaux règlements d'immigration pour amener leur famille au Canada. Le phénomène des familles transnationales, dites familles « astronautes », émergea pendant cette période durant laquelle les hommes (dans la plupart des cas) laissaient leur famille au Canada et passaient la majorité de leur temps à l'étranger pour s'occuper des

²⁹ La Ministère de la Justice Canada rapporte que de 1954 à 1967, le Canada perdit 60 230 professionnels, techniciens, administrateurs et entrepreneurs (Li, 3).

³⁰ La loi crée de nouveaux classements d'immigrés qui peuvent entrer au pays : les réfugiés, les familles, les parents jouissant d'un soutien et les immigrés indépendants. Dans les années 1980, une nouvelle catégorie du monde des affaires est créée. À noter que dans les années 1970, un mouvement d'immigration en provenance de Hong-Kong se développe : celui des étudiants qui viennent par poignées, puis en masse, obtenir un diplôme sur le sol canadien.

³¹ Le déclin de la population canadienne et les problèmes du chômage (de 1981 à 1984) influencent le gouvernement fédéral à réviser sa politique d'immigration. Il établit un quota d'immigration annuel selon les besoins de main-d'œuvre et les conditions démographiques de chaque province (Lai 324).

³² Rattachement qui a lieu en 1997

affaires. Par conséquent, de nombreuses femmes se trouvaient seules face à une nouvelle vie et au nouveau rôle comme parent unique dans un pays inconnu.³³

Malgré les changements aux lois sur l'immigration et la contribution économique des nouveaux immigrants chinois, des tensions raciales réapparurent pendant cette période. Une perception répandue circula, par exemple, à propos de la présence chinoise et l'augmentation des prix de logement. Les effets du racisme se ressentirent également dans les régions rurales.

Ces nombreux éléments pris en compte, l'exil volontaire (bien que temporaire) des Chinois au dix-neuvième siècle et lors de la plus grande partie du vingtième siècle devient progressivement un exil entraînant bon nombre de problèmes sociaux et identitaires.

1.3 Remémoration et littérature

La critique, Lien Chao, affirme que l'œuvre littéraire collective produite pendant cette période troublée permettait d'exorciser les démons de l'époque en plus de témoigner des expériences propres à la communauté chinoise d'alors. Chao

³³ Beaucoup de femmes doivent apprendre à s'occuper de leurs enfants, à cuisiner et à faire le ménage puisqu'elles ne travaillent plus ou elles n'ont plus d'aide extérieure (d'une bonne ou des membres de familles) comme elles le connaissaient dans leur pays d'origine.

attribue l'émergence de la littérature canadienne-chinoise à l'apparition d'anthologies en anglais³⁴ :

In [the] development of Chinese Canadian literature, a collective literary form -- the anthology -- has been employed as a political and aesthetic manifesto to announce the collective cause and to reveal the sensitivity of Chinese Canadians [...] The anthology is one of the most effective literary forms for hosting a forum, for embracing writings in different genres, and for introducing an emerging literature into the current mainstream [...] It represents the collective endeavour of Chinese Canadian writers to transform the historical silence of the community into a voice of resistance (1995, 147).

Ainsi, *Inalienable Rice : A Chinese and Japanese Canadian Anthology* en 1979, *Telling It: Women and Language Across Cultures* en 1990 et *Many-Mouthed Birds : Contemporary Writing by Chinese Canadians* en 1991 marquèrent la naissance de la littérature chinoise-canadienne et la remémoration d'un passé perdu ou négligé.

Les éditeurs de *Loss*, David L. Eng et David Kazanjian, notent :

[...] reliving an era is to bring the past to memory. It is to induce actively a tension between the past and the present, between the dead and the living... a continuing dialogue with loss and its remains (1).

La référence au dialogue continu entre la perte et ses restes évoque un certain nombre de questions, dont celles concernant le deuil, l'héritage du deuil et le récit du deuil. Dans « Deuil et mélancolie », un extrait de *Métapsychologie*, Sigmund

³⁴ Chao note que la publication de l'anthologie, *Many-Mouthed Birds: Contemporary Writing by Chinese Canadians*, indique le développement de la littérature canadienne-chinoise, une littérature où une variété de genres est représentée dans tout le Canada anglais. Elle ajoute que les contributeurs ont choisi d'écrire en anglais pour des raisons politiques,

Freud affirme que le deuil est « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction » (Freud 7) – la patrie, la liberté ou un idéal, par exemple – et que les sentiments associés au deuil diminuent avec le temps. La mélancolie, quant à elle, partage des attributs du deuil, hormis qu'elle n'aboutit pas et qu'elle est complexe, car le mélancolique a des sentiments ambivalents vis-à-vis de l'objet perdu, ce qui fait dire à Freud qu'elle serait un deuil « pathologique » (13). Le mélancolique se trouve pris au piège dans une situation délicate : d'une part, il est tiraillé par son amour de l'objet, de l'autre, par une haine qui vise à réprimer les sentiments positifs à l'égard de l'objet perdu. Est-il possible de s'échapper de l'un ou de l'autre ? À cet égard, Émile Ollivier suggère que « Au fond [...] la haine et l'amour [sont [...]] l'avvers et l'envers d'une même médaille » (cité dans Jonassaint 13).

Pour répondre à cette question, David L. Eng et David Kazanjian proposent une interprétation positive du passage de Freud sur la mélancolie. Selon eux, Freud laisse penser que la mélancolie n'est pas forcément pathologique. Le deuil, affiché clairement par le sujet, est un acte social qui, compris de tous, n'est pas considéré comme pathologique parce qu'il est compris de tout le monde, ce qui signifie qu'il s'explique. La mélancolie, par contre, qui existe dans l'inconscient (on ne sait pas exactement ce qu'on a perdu) et ce, pendant une durée indéfinie, permet un échange entre le présent et le passé. Eng et Kazanjian précisent effectivement que « *while mourning abandons lost objects by laying their histories to rest, melancholia's continued and open relation to the past finally allows us to gain*

new perspectives on and new understandings of lost objects » (4). La mémoire, l'histoire et l'expérience de l'exil peuvent être réimaginées et réappropriées.

Cet acte de réclamation du passé est reflété dans le rituel chinois dans lequel les chercheurs d'os récupèrent les squelettes des décédés afin d'exhumer les os, les nettoyer et en fin de compte, les envoyer en Chine pour un enterrement approprié. En 1891, la Chinese Consolidated Benevolent Association à Victoria organise une recherche pour récupérer les os des travailleurs chinois qui ont participé à la construction du chemin de fer Canadien Pacifique.³⁵ Chez les écrivains chinois-canadiens de la première vague Sky Lee, Paul Yee, Jim Wong-Chu, entre autres, la recherche d'os constitue un thème récurrent qui sert à se réapproprier la contribution ignorée des travailleurs (et de l'ensemble de la communauté chinoise) ainsi qu'à rétablir l'histoire de l'exil vers la « montagne d'or ».

Or, l'émergence de la littérature chinoise-canadienne coïncide avec le développement - et l'intérêt grandissant qui lui est porté - de la littérature migrante dans les années 1980. Il faut noter que le mouvement parallèle de la littérature sino-américaine, le développement de la théorie littéraire postcoloniale, parmi d'autres champs d'investigation littéraires, et des changements démographiques pancanadiens rapprochent les intérêts comparables des deux littératures. Dans leur introduction à la collection d'essais édités, *Asian Canadian Writing : Beyond Autoethnography*, Eleanor Ty et Christl Verduyn notent que « *work by ethnic writers was often concerned with immigration, the moment of*

³⁵ Ce rituel existe encore en Chine.

arrival, issues of assimilation, and [...] clashes between culture of origin and adopted Western culture » (3). Ainsi, la définition de littérature migrante apparaît dans la littérature québécoise avec une motivation similaire à celle des écrivains chinois-canadiens anglophones au sens de l'importance jouée par le rôle de la perte. Tandis que les écrivains chinois-canadiens cherchent à se réappropriier un passé vécu sur le sol canadien mais perdu à cause principalement du silence, les écrivains émigrés cherchent à témoigner leur « trajet de déraciné » (Ollivier 31) afin de réimaginer leur propre histoire de l'exil.

1.4 L'émergence de la littérature migrante

Un enchaînement de conditions mène au développement de cette littérature. En tant que pays d'immigration, le Canada existe depuis sa « naissance » largement sous les influences d'au moins trois groupes culturels : les Autochtones, les Anglais et les Français. Les deux derniers ont certainement dominé le terrain culturel en éclipsant la contribution des premiers. Sans simplifier à outrance les tensions ainsi que l'histoire complexe entre le Canada anglais et français, le Québec se considère aujourd'hui exilé au milieu d'un océan anglophone³⁶. Jusque-là basée sur le mythe des deux peuples fondateurs, la démographie du pays se transforme et suit un mouvement de diversification. Ainsi, lors des trente

³⁶ À son arrivée en Nouvelle-France, Jacques Cartier écrit que c'est « la terre que Dieu donna à Cayn » (cité dans Melançon 53) – un désert, un pays d'exil. Ainsi, le Québec est né en exil.

dernières années, la migration des Européens blancs cède progressivement la place à une migration « arc-en-ciel en provenance des pays du Sud : les Antillais, les Asiatiques, les Africains, etc. » (Berrouët-Oriol et Fournier 7). En 1981, en raison de la baisse de la natalité canadienne et de l'ajustement des lois d'immigration, les individus d'origines britannique et française ne représentent plus respectivement que 40% et 27% de la population (Dewing et Leman 2). Ce flux d'immigration au début des années 1980 commence à changer la démographie raciale des métropoles canadiennes et étant donné le statut minoritaire du Québec, celui-ci commence à définir des politiques pour intégrer les nouveaux immigrants à la majorité francophone afin d'alimenter le discours national³⁷. La volonté de se moderniser et de se redéfinir s'est accompagnée d'un refus de l'image unique du Québécois « pure-laine ».

Dans leurs recherches basées sur le travail de Pierre Nepveu, Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier constatent :

[...] il faut que les immigrants contribuent à consolider, voire élargir, la majorité francophone... Le fait francophone contemporain au Québec ne se limite désormais plus à la « québécity »... de Lionel Groulx : il se nomme désormais Mohammed, Aséfi, Bhudi, Pham, Enrico [...] (8).

Gilles Dupuis ajoute que l'émergence de la littérature migrante fut favorisée par deux éléments : la loi 101 de 1977³⁸ et le référendum de 1980³⁹. Le renforcement

³⁷ Dans leur article, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier affirment que « [l]e discours nationaliste moderne vise, entre autres, à assimiler et à intégrer les immigrants à la majorité francophone (10).

³⁸ Sous la loi 101, il fallait utiliser la langue française exclusivement dans les domaines de l'enseignement (les enfants ont le droit d'aller dans les écoles anglaises si l'un des parents a reçu son éducation primaire en anglais au Québec), du travail (s'applique aux entreprises avec 50

de l'identité linguistique du Québec et la chute temporaire de la ferveur nationaliste rendirent possible l'entrée sur la scène littéraire d'écrivains migrants (502). Au-delà de son but d'unifier le Québec autour de sa langue, la loi 101 renvoie les immigrants à la réalité de trinôme linguistique dont ils font l'expérience au quotidien. Cette prise de conscience entraîne les écrivains migrants à interroger les questions d'identité, d'altérité, de métissage et d'hybridation culturelle (Moisan et Hildebrant 152) – déjà répandues dans la littérature québécoise – en « introduisant leurs fragments de mémoires capables de réinterpréter l'Ici » (Berrouët-Oriol et Fournier 26).

La date de la période exacte de l'apparition du concept d'écriture migrante reste cependant à débattre. D'après Daniel Chartier, l'écriture migrante « est née » au début des années 1980 (304). Dans *Ces étrangers du dedans*, Clément Moisan et Renate Hildebrant prétendent que l'écriture migrante dure de 1937 à 1997, mais la période de 1986 à 1997 demeure toutefois particulièrement importante. Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier situent, cependant, le point culminant de production entre 1975 et 1985 (14). En dépit du débat autour de la date d'origine de la littérature migrante, il faut noter l'influence de certains auteurs sur la manière dont le phénomène s'est développé.

employés ou plus), de la législation (de la justice également) et de l'affichage commercial (Gouvernement du Québec).

³⁹ Le référendum péquiste du 20 mai 1980 a entamé un processus d'indépendance du Québec vis-à-vis du Canada. Si l'idée de la souveraineté-association (un terme utilisé comme slogan par le Mouvement souveraineté-association, le prédécesseur du Parti Québécois) fut rejetée à 60%, il demeure difficile de se prononcer clairement sur les résultats du référendum. Selon certains, le manque de clarté de la question référendaire serait la raison d'un tel rejet ; pour d'autres, la peur de l'inconnu, de l'instabilité économique, et l'attachement atavique à un Canada français seraient à la base du « non » majoritaire.

La critique littéraire souligne que les œuvres d'Émile Ollivier, de Naïm Kattan, d'Anthony Phelps et de Gérard Étienne, par exemple, posent les fondements de l'écriture migrante. Ils abordent les thèmes généraux de la mort, du temps, de l'enfance, du déracinement et de l'exil dans lesquels le pays d'origine « est présent comme mémoire fictionnelle » (Berrouët-Oriol et Fournier 14). Dans une entrevue accordée à la revue *Lettres québécoises*, Émile Ollivier remarque au sujet de la migration : « J'ai toujours pensé que la migration, au point de départ, est un malheur [...] la migration est un déchirement, un arrachement » (Jonassaint 13). Les termes « déchirement » et « arrachement » renvoient à l'idée d'exil comme déracinement, dans le sens de trauma. À travers son écriture, Ollivier s'engage dans un « rituel d'exorcisme », un concept emprunté à Joubert Satyre, afin de chasser les fantômes du passé et de réclamer sa propre histoire.

Le deuil et l'errance préoccupent les écrivains de la première vague de l'écriture migrante et ce sont les termes qui caractérisent ces « *écritures de la perte* » (Berrouët-Oriol et Fournier 12). Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu considère qu'Anne-Marie Alonzo, Robert Berrouët-Oriol, Dany Laferrière, Marco Micone et Régine Robin, parmi d'autres, font partie de cette génération des années 1980.

Chez les écrivains de la deuxième vague tels que la Chinoise Ying Chen, l'écrivain québécois d'origine coréenne, Ook Chung, l'écrivaine canadienne d'origine japonaise, Aki Shimazaki, Sergio Kokis, d'origine brésilienne, la critique fait ressortir l'exploration de l'espace de l'entre-deux : le conflit intériorisé de l'exil, le rapport entre le réel et l'imaginaire ou celui du quotidien et

du fantastique⁴⁰. Ces écrivains ont contribué à l'institutionnalisation de l'écriture migrante et à l'ouverture de la littérature québécoise à des influences migrantes. Il est intéressant de noter que par opposition aux écrivains de la première vague, les écrivains de cette génération ne sont pas des locuteurs natifs du français⁴¹. Plusieurs d'entre eux, ont appris leur français à l'étranger ou à travers leurs études, ce qui laisse suggérer que ce choix de langue n'est certainement pas gratuit. Ayant déjà fait des démarches pour devenir bi-culturel, l'écrivain migrant, à son arrivée dans le pays hôte⁴², se trouve « à l'intersection de différentes cultures » (Harel 382).

Le choix de s'exprimer dans une langue autre que la sienne devient, dans une certaine mesure, une façon de traduire l'expérience de l'exil. Ce choix, cependant, n'est pas évident. L'ambiguïté autour du « débat » du choix de la langue d'expression est reflétée dans les commentaires de Ying Chen, à l'occasion d'une entrevue avec Sylvie Lisiecki-Bouretz :

J'ai appris le français à 18 ans et je vis au Canada francophone depuis douze ans. Je voulais écrire depuis l'enfance, mais j'ignore pourquoi cela a été d'abord en français. À Montréal, vers 1990, le désir d'écrire l'emporta sur tout, y compris sur la question de la langue. Ce désir est devenu plus fort que jamais, sans doute dû au dépaysement, à la déstabilisation soudaine, au moment même où la langue française était très présente dans ma vie. La vie a fait le choix pour moi et je me suis contentée de suivre (1).

⁴⁰ On retrouve l'intersection du quotidien et du fantastique, par exemple, dans les *Nouvelles orientales et désorientées* d'Ook Chung.

⁴¹ Il s'agit de la langue du colonisateur pour beaucoup d'écrivains de la première vague.

⁴² Soulignons qu'il n'est certes pas nécessaire de migrer avant de se trouver au carrefour de différentes cultures. Prenant l'exemple des sociétés cosmopolites où l'hybridité culturelle peut être la source de tensions : les francophones en Belgique vis-à-vis la population flamande ou les relations francophones-anglophones au Canada.

Le désir d'écrire et l'adoption de la langue française sont étroitement liés dans la « déstabilisation soudaine » de l'exil, une période du « dépaysement », de perte. Le fait que son écriture émerge malgré cet exil donne un résultat mixte. Dans ses œuvres, Ying Chen donne différentes visions de l'exil. Est-il possible de dire l'exil ? Sa traduction est-elle possible ?

Pour Simon Harel :

L'expérience de l'exil est un acte de traduction. Entendre les langues, dans la multiplicité de leurs inflexions, ce serait alors s'éprouver absent dans son propre corps, ne plus voir, ne plus savoir où l'on est, quel lieu on habite. Tel serait alors le statut dérisoire de l'écrivain migrant (386).

Dans cette perspective, l'acte de traduction et sa négociation entre les langues ne sont pas toujours réussis (ni peut-être voulus) puisque l'expérience de l'exil est liée à la langue. Le lieu d'accueil représente une « perception mélancolique d'une langue maternelle perdue » (Harel 385)⁴³. Cette perception mélancolique reflète le « déchirement » dont Émile Ollivier parle et fait également référence à la mélancolie chez Freud qui, rappelons-le, met l'accent sur l'ambivalence vis-à-vis de l'objet perdu où le sujet oscille entre l'amour et la haine de l'objet perdu. Ainsi, l'écrivain migrant s'engage dans la lutte contre la haine et l'amour de la langue perdue et par extension, du pays hôte.

Cependant, l'adoption de la langue française comme mode d'expression relève d'une démarche particulière, celle de montrer, de dire le désir de partager

⁴³ Cet exil langagier existe chez Nadine Ltaif dans *Les métamorphoses d'Ishtar*.

l'expérience collective de l'exil. Louise Dupré exprime son accord avec cette perspective dans un article tiré de *L'Étranger dans tous ses états* :

Écrire en français pour partager ce sentiment de dépossession, de dépaysement, de recherche acharnée d'un pays perdu qu'on retrouve momentanément en sachant bien qu'on le perdra encore, puisque rien n'est jamais définitivement donné. [...] Or, retrouver l'autre au Québec, c'est partager avec nous, Québécois et Québécoises francophones, notre propre blessure d'un pays qui a échoué à devenir pays, notre propre exil (60).

Étant donné le contexte dans lequel la littérature migrante est née au Québec, il est tout à fait logique que le fait d'exprimer ses « blessures » en français établit un pont entre les Québécois et les migrants, considérés dès lors comme des nouveaux Québécois. Il en découle l'attachement du Québec pour la littérature migrante. À travers le français, cette langue valorisée au Québec, pierre angulaire de l'identité franco-québécoise, les écrivains migrants peuvent donner voix à leur propre exil (le lectorat reste avant tout québécois) tout en alimentant l'identité québécoise. Ce lien reste ténu, ambigu et soulève d'importantes questions, notamment en ce qui concerne les entreprises de récupération dont les écrivains migrants sont parfois victimes. Aussi bon nombre d'écrivains tentent-ils, tant bien que mal, de résister à une catégorisation de leur travail en tant que littérature migrante.

Certes, cette catégorisation fait partie du canon littéraire québécois, mais elle dénote tout de même une classification restrictive de l'identité et du genre qui sépare *le* canon de ses sous-catégories. Le mouvement ou bien la migration est implicite dans le terme « littérature migrante ». Il s'agit d'une façon de regrouper les expériences des migrants – le déchirement chez Ollivier, par exemple, ou

l'exil chez Ying Chen – et de les réunir sous l'expérience d'un exil vécu par le Québec. Afin de résister à ce classement, Ying Chen adopte une écriture de plus en plus neutre, parfois sèche, dans laquelle elle donne très peu d'indices spatio-temporels susceptibles d'identifier un lieu particulier. Ainsi, elle bouleverse l'idée de l'exil territoire/physique qui se définit en rapport à une notion psychogéographique/spatiale, qui existe à l'intérieur d'un certain pays. Elle crée des lieux à la fois universels et perturbants dans lesquels l'exil existe chez soi. Cette vision de l'exil se déroule dans un contexte universel, un contexte qui défie la catégorisation. Du coup, l'écriture de Ying Chen se situe hors du contexte de la littérature migrante, dans un espace qui appartient à la littérature monde.⁴⁴

⁴⁴ Il s'agit ici d'une référence à l'idée avancée récemment dans *Pour une littérature-monde* (2007), un ouvrage collectif sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud : « Littérature-monde parce que, à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue française de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents » (Voir dans la bibliographie : *Pour une littérature-monde*).

2. Réécrire l'exil dans *Les Lettres chinoises*

Ying Chen est communément considérée comme l'une des auteures les plus importantes de la littérature migrante : « S'intéressant aux thématiques de l'exil et de la reconstruction mémorielle, plusieurs chercheurs ont rattaché l'œuvre de Ying Chen à la problématique des écritures migrantes » (Lapointe 2004, 132). Ses deux premiers romans, *La Mémoire de l'eau* (1992) et *Les Lettres chinoises* (1993), incarnent un genre qui aborde régulièrement les thèmes de l'exil, la remémoration du passé et le rapport entre le pays d'origine et le pays adoptif.

Bien que Ying Chen soit une figure importante de la littérature migrante, très souvent y associée, il ne s'agit pas pour elle, cependant, d'incarner le rôle d'ambassadrice de cette catégorie littéraire. D'une part, elle tente tant bien que mal de se défaire de cette étiquette qui lui colle à la peau lors d'entretiens et d'autres contextes littéraires. D'autre part, on peut noter une progression très intéressante dans sa poétique⁴⁵ personnelle. Si, dans ses romans *La Mémoire de*

⁴⁵ Pour Chen, la définition de « poétique » fait référence à l'art et à la technique de la poésie puisque l'écrivaine adopte un style d'écriture qui ressemble de plus en plus à la poésie depuis son quatrième roman, *Immobile* (1998). Sa poétique comprend également son identité en tant qu'écrivaine et sa trajectoire littéraire.

l'eau (1992), *Les Lettres chinoises* (1993) et *L'ingratitude* (1995)⁴⁶, l'écriture de Chen reste essentiellement ancrée dans les détails spatio-temporels et les références à son pays natal demeurent omniprésentes, on observe par la suite une profonde évolution. À partir de son quatrième roman, *Immobile*, publié en 1998, on assiste à un changement marqué dans l'écriture de Chen qui se détache progressivement des thèmes⁴⁷ habituels de la littérature migrante.⁴⁸ Dans une entrevue avec Yvon Le Bras accordée en 2002, Chen concède qu'elle « vise de plus en plus à l'abstraction, peut-être pour [se] débarrasser un peu de ces étiquettes » (Le Bras 1) : une écrivaine francophone d'origine chinoise, un écrivain néo-québécois, une femme écrivain » (1)⁴⁹. De plus, dans un essai intitulé « La poussière des étoiles », elle se confie quant à sa position d'écrivaine :

À la suite de la publication de mon deuxième roman, *Les Lettres chinoises*, j'ai été sollicitée à parler pendant des années sur la problématique de l'immigration et à comparer les cultures. Je m'adapte très mal à ce rôle qui, je trouve, n'est pas vraiment le mien, ou qui convient peu à la vie que je mène, une vie sans repère ni destination fixe, rendant ainsi toute comparaison difficile. Ce qui résulte de cette vie n'est rien d'autre que des impressions du moment: le soleil monte, le soleil se couche; la pluie tombe, la pluie s'arrête; des bâtiments s'élèvent, des bâtiments s'écroulent; une

⁴⁶ *L'ingratitude* et la deuxième version des *Lettres chinoises* publiée en 1998 marquent un changement dans l'écriture de Chen. *L'ingratitude* s'éloigne surtout du thème de l'immigration et du déracinement.

⁴⁷ Comme Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier le suggèrent, les écritures migrantes sont « celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par le référent massif, le pays laissé ou perdu, le pays réel ou fantasmé constituant la matière première de la fiction » (12). Gilles Dupuis ajoute qu'il y a une « dimension interculturelle [...] qui se fait jour dans les œuvres de jeunesse de Ying Chen » (2011, 25).

⁴⁸ Un certain nombre de critiques comme Christine Lorre, Rosa de Diego, Monique Lebrun et Émile Talbot remarquent ce changement de direction dans les œuvres de Chen.

⁴⁹ Rosa Diego constate que les « écrivains québécois qui ne sont pas nés au Québec et qui proviennent d'autres milieux culturels, sont souvent appelés des écrivains *néo-québécois*, *ethniques*, *immigrants*. [...] Ils possèdent toujours l'expérience d'un exil, réel ou imaginaire, volontaire ou involontaire » (300).

femme enceinte passe dans une boutique, une ambulance arrive devant une magnifique maison...

Rien d'autre à dire, à écrire. Vraiment. Il n'y a pas de sujet. Il n'y a que des impressions (2007, 73).

En vue de redéfinir sa poétique, cinq ans après la première publication des *Lettres chinoises*, Chen sort une version révisée de son deuxième roman, une publication qui coïncide par ailleurs avec celle d'*Immobile* en 1998. La tournure stylistique empruntée par Chen et la décision de réviser un de ses premiers romans ne sont pas liées au hasard. Il pourrait s'agir d'un effort subtil de la part de l'écrivaine de s'éloigner des étiquettes imposées ou d'adapter son roman à sa nouvelle trajectoire créative. Quoi qu'il en soit, l'écrivaine vise à faire de la poésie⁵⁰ dans laquelle il n'y a que « des impressions » (Chen 73). Ce changement de trajectoire laisse entrevoir un souhait d'abstraction qui sera embrassé dans ses romans suivants. Ainsi, une étude comparative des deux versions permet-elle de saisir comment, chez Chen, la vision de l'exil s'est transformée à travers sa propre évolution comme écrivaine.

Certains critiques rattachent surtout la première version des *Lettres chinoises*, publiée en 1993, à la littérature migrante. Christine Lorre observe que « *Displacement of the self is the theme that runs through Chen's first three novels... In different ways, [her] first two novels are both clearly part of the tradition of immigrant fiction* » (268). Rosa de Diego ajoute que Ying Chen « traite dans ses premiers romans de sujets prévisibles, comme l'exil et le

⁵⁰ Dans une entrevue avec Yvon Le Bras en 2002, Ying Chen constate que : « En fait, depuis *Immobile*, je fais de la poésie. J'ai toujours rêvé d'écrire des poèmes et d'être poète » (1).

déracinement, surtout dans ses deux premiers romans : *La Mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises*, qui lui ont valu l'étiquette d'écrivain *migrant* » (302). La réédition du roman⁵¹, peu remarquée (Talbot 83), reste dans l'ombre de la première version et peu de critiques se sont penchés sur les deux textes ou ont fait l'effort de les étudier en profondeur.

L'étude comparative d'Émile Talbot (2004) sur les deux versions des *Lettres chinoises* se démarque à cet égard. Talbot avance l'argument que la nouvelle version influence considérablement l'interprétation du roman et signale un tournant dans l'écriture de Chen. Christine Lorre cite le travail de Talbot dans sa propre discussion des *Lettres chinoises* dans laquelle elle consacre une courte partie à la deuxième version. D'après elle, les révisions de Chen dans la version de 1998 contribuent à un changement de focalisation dans lequel les problèmes de l'émigration cèdent la place à ceux de l'amour (272). Bien que Talbot et Lorre soulèvent des arguments pertinents, ils omettent de signaler que la poétique changeante de Chen transforme surtout le thème central du roman : l'exil.

Certes, l'amour reste au centre du roman dans les deux versions mais les révisions modifient indubitablement la lecture du roman. En effet, l'élimination des personnages secondaires dans la version de 1998 dirige l'attention du lecteur vers le triangle amoureux qui se développe entre les trois « interlocuteurs » principaux. Il serait néanmoins regrettable de réduire la réédition du texte à un changement de thème et d'oublier l'influence esthétique sur le plan thématique du roman. Dans

⁵¹ La deuxième version des *Lettres chinoises* a été publiée en 1998.

mon étude comparative des deux publications des *Lettres chinoises*, je propose l'argument selon lequel l'envie de la part de l'écrivaine de se lancer progressivement dans l'abstraction. Il s'agit d'une décision qui rend inévitablement le roman plus ambigu et qui, par la même occasion, transforme considérablement les frontières de l'exil.

Étant donné que la deuxième version est née de la première, elle partage des liens communs qui se voient transformés par le processus de réécriture/édition. Les deux romans débutent avec deux jeunes amants shanghaiens : Sassa et Yuan. Se sentant étrangers tous les deux dans leur propre pays, le couple se retrouve piégé dans une situation délicate. Yuan décide de partir pour Montréal dans l'espoir que sa fiancée, qui reste à Shanghai, le rejoindra plus tard. À mesure que le roman avance, les complications apparaissent: les amants doivent faire face à l'aliénation liée à l'exil ainsi qu'à leur séparation. Chen soulève des questions vis-à-vis de l'identité, de l'altérité, du choc culturel, et de l'amour transgressif à travers la lecture de lettres que plusieurs correspondants s'échangent.

La réédition d'un roman implique souvent de profondes transformations et la révision des *Lettres chinoises* ne déroge pas à cette règle. Pour autant, le travail de Chen s'avère subtil. Ainsi, la structure reste plutôt identique. Cela étant, un décharnement des détails s'opère. L'auteure réduit le nombre de lettres de 69 à 57, laissant par exemple une seule lettre de Yuan à son père. Il s'agit d'une révision importante puisque Yuan envoie sept lettres à son père auxquelles le père répond

avec sept lettres dans la version de 1993,⁵² soit près de la moitié des 18 lettres que Yuan et Sassa s'écrivent. De leur côté, Da Li et Sassa échangent 19 lettres au total parmi lesquelles, dix lettres sont écrites par Da Li. Sans l'échange entre Yuan et son père, la deuxième version des *Lettres chinoises* ressemble davantage à un squelette qui souligne les lettres entre Yuan, Sassa et Da Li. Chen supprime également les personnages secondaires qui n'occupent pas les rôles de correspondants comme tante Louise, Nicolas et Marguerite. Malgré le renforcement des liens entre les trois épistoliers, ces liens deviennent plus flous à mesure que certaines questions demeurent ouvertes.

La révision la plus évidente dans la version de 1998 concerne le nombre d'épistoliers. Dans un roman épistolaire – fondé évidemment sur un principe d'échange de lettres - l'élimination d'un épistolier peut constituer une grande perte au niveau narratif. Chen élimine le père de Yuan comme épistolier et réduit les 14 lettres que le fils et son père s'échangent à une seule lettre écrite par Yuan.⁵³ À part cette lettre et une référence brève à un appel du père pour l'informer que Sassa est à l'hôpital, Yuan ne mentionne pas son parent. Ainsi, le rôle actif du père comme épistolier se transforme en destinataire, ce qui rend ses paroles inconnues dans la deuxième version.

⁵² Dans la première version des *Lettres chinoises*, Yuan envoie 25 lettres au total. Les lettres qu'il envoie à son père représentent 28% de ce total.

⁵³ La cinquième lettre dans le roman révisé est une lettre destinée à l'origine au père de Yuan. Sassa devient la destinataire de cette lettre et le lecteur suppose que la « maman » (1998, 16) référencée est celle de Yuan.

Les longues lettres que Yuan et son père s'échangent dans la publication originale révèlent un attachement intime du protagoniste à ses parents. Dans sa première lettre au père, Yuan exprime ses soucis par rapport au bien-être de ses parents. La famille figure clairement comme la première communauté au sein de laquelle la vie prend sens et Yuan revient à ce modèle pour s'orienter dans son pays adoptif. Cela dit, le lecteur ne connaît pas ce côté doux de Yuan envers ses parents et n'est pas au courant de l'histoire du père dans la deuxième version. L'élimination de ces détails complique l'interrogation du roman sur l'héritage des valeurs culturelles et rend le processus d'acculturation moins évident pour un Yuan à l'ancrage culturel plus flou.

Dans la version de 1998, Yuan perd le soutien moral de son père qui lui rappelle à plusieurs reprises qu'il faut être prudent à tous les égards et se méfier de la « décadence des pays occidentaux » (1993, 46).⁵⁴ En dépit de ses craintes, le père se sacrifie tout de même et encourage son fils à partir et à ne « réfléchir qu'en français » (1993, 46)⁵⁵ à Montréal. La mère de Yuan offre ses conseils indirectement à travers les paroles du père et elle aussi est entièrement dévouée à son fils. Elle se refuse à lui écrire de crainte qu'une lettre écrite en chinois vienne troubler son « cœur » (1993, 46) et sa « pensée » (1993, 46). La présence morale et culturelle des parents nourrit un sentiment de sécurité pour Yuan qui demeure « quand même un Chinois » (1993, 46), bien enraciné dans les valeurs culturelles

⁵⁴ À ce titre, il donne des anecdotes exemplaires afin de diriger son fils sur la bonne voie : le directeur adjoint du bureau infidèle (1993, 46) et le voisin shanghaien devenu amer de son séjour à Tokyo (1993, 96). Sassa apparaît, elle aussi, souvent comme exemple de la fille sage et modeste dans les lettres du père. C'est une fille qui tient bien aux valeurs de la mère patrie.

⁵⁵ Pour éviter la confusion, je note la date de publication des romans de Chen ainsi que les références différentes aux auteurs cités plusieurs fois.

du vieux pays. Il s'agit pourtant là d'une identité illusoire à laquelle il tente de s'accrocher en vain. Sans les lettres entre le père et son fils dans la version de 1998, Yuan n'a plus d'exutoire pour partager ses luttes. Esseulé, il navigue sans repères à travers les pressions d'acculturation.

Dans la version de 1998, l'effacement des lettres entre Yuan et son père amène certes des inconvénients sur le plan narratif, mais il permet également une focalisation de la thématique de l'exil autour des trois personnages principaux : Yuan, Sassa et Da Li. De ce fait, Chen interrompt l'équilibre établi dans la version originale entre les deux épistoliers de Shanghai, Sassa et le père de Yuan, et ceux de Montréal, Da Li et Yuan. Elle déplace les liens de la tradition et de la culture chinoises vers Sassa, qui vit sa propre expérience de l'exil à Shanghai. Selon Émile Talbot :

Excising the father means that Sassa, now the author or the recipient of all the letters, carries more discursive responsibility – her letters now constitute nearly half of those written. In version 2, she alone represents Yuan's espace mémoriel. The link with China provided by the parents now devolves exclusively on Sassa who becomes the sole interlocutor in China itself and the major instrument for Chen's probing of issues of identity, alterity, and the tension between the need for roots and the desire for freedom (87).

En plus d'être le seul personnage à résider sur le sol chinois, Sassa présente une sorte d'exil psychologique et identitaire dans lequel elle se sent piégée et mise à l'écart dans son propre pays. Dans sa réponse à la première lettre de Yuan, elle s'interroge sur les raisons pour lesquelles Yuan décide de partir. Elle dresse une liste des choses dans sa vie en Chine qui entretiennent un lien avec la notion de

stabilité, une liste que Yuan semble avoir abandonnée. Alors que le jeune homme considère ces choses comme des limitations et des problèmes, Sassa les voit en tant que chances. Cette différence conceptuelle précipite la mise à distance des amants. Alors que Yuan part pour Montréal (un exil physique), Sassa, délaissée, reste « immobile » à Shanghai, confrontée à un vide grandissant.

Le départ de Yuan change non seulement radicalement la relation entre les protagonistes mais aussi la dynamique des environnements dans lesquels les personnages évoluent. Montréal incarne dès lors le lieu du renouveau tandis que Shanghai devient le lieu de la stagnation, objectifiant au passage une Sassa confinée à un immobilisme réificateur.

Contrairement au père de Yuan qui met ses craintes de côté pour laisser partir son fils, Sassa ne reste pas muette quant à son sentiment d'abandon. Aussi écrit-elle que sans Yuan, elle se lève à peine, le soleil est « moins lumineux » (1993, 23 ; 1998, 18) et la journée trop longue. Ces descriptions, aussi dramatiques soient-elles, en disent long sur le malaise lié au départ de Yuan qui a laissé un trou grandissant dans la vie de Sassa. Alors que Yuan a l'impression « d'avoir rajeuni » (1993, 18 ; 1998, 17), Sassa demeure une fille « du vieux temps » (1993, 149). Les deux personnages s'éloignent par conséquent autant sur le plan spatial que temporel. Désormais, ils se trouvent à deux points opposés – la jeunesse (ou plutôt la renaissance) et la mort.

L'incapacité de Sassa à se lever le matin est clairement liée à un malaise physique qui renforce l'idée de vieillesse évoquée plus haut. Elle écrit à Da Li : « Les

plantes sans racines ne vivent pas...Au fond, je me sens aussi déracinée que toi, même si je reste encore sur cette terre où je suis née...Je suis née étrangère dans mon propre pays » (1993, 84 ; 1998, 62). Le lecteur s'aperçoit encore une fois qu'il s'agit d'une séparation (à cause d'un déracinement) croissante entre Sassa et Yuan dont l'issue ne peut être positive pour la jeune femme.

Ce déracinement suggère que Sassa est séparée de sa raison d'être (Yuan).⁵⁶ En l'absence de Yuan, son monde cesse de tourner. Elle lui raconte que les jours deviennent longs et que le soleil lui semble moins lumineux. Même son corps réagit au départ de son fiancé puisque la santé de Sassa se dégrade progressivement. Si la question de sa survie reste ouverte à la fin du roman, c'est parce que son incapacité à vivre sans Yuan est régulièrement évoquée. Aussi la famille et la directrice de Sassa l'excluent-elles et contribuent à un exil interne dans lequel elle se sent chez elle nulle part⁵⁷. Sa directrice la critique pour ses habitudes négligentes « nord-américaines » parce qu'elle arrive au travail en retard. Quant à sa sœur, elle la réprimande lorsque Sassa décide de ne pas assister au repas de la fête du printemps : « “Quel bonheur, hein, d'avoir un fiancé à l'étranger ! Tu es différente désormais. Tu es devenue étrangère” » (1993, 37 ; 1998, 26). Elle rend compte de cette séparation et raconte plus tard à Yuan une histoire que sa sœur lui a rappelée :

⁵⁶ Sassa est également exclue de l'expérience de l'exil géographique. Yuan et Da Li partagent cette expérience à Montréal.

⁵⁷ Il est intéressant de noter que Sassa devient comme tante Louise (dans la première version), mais elle essaie de s'ancrer dans sa culture chinoise pour s'échapper de cet exil de l'« entre-deux ».

Te souviens-tu, m'a-t-elle dit, de l'histoire de cette femme qui, à force d'attendre son mari séparé d'elle par une large rivière, est devenue une pierre et plus tard une curiosité pour les touristes ? (1993, 81 ; 1998, 59)

Il en ressort que l'exil interne de Sassa finit par se manifester également à travers un processus de chosification. Encore une fois, Sassa fait référence à sa personne en tant qu'être inanimé – une pierre. Irène Oore ajoute que selon l'histoire, « l'attente passive et immobile [de Sassa] mènerait vers la minéralisation, la réification, la transformation d'une personne vivante en pierre » (75). Contrairement à son fiancé, Sassa est figée dans son immobilité (comme étrangère/dans sa décision de rejoindre Yuan au Canada), son silence et surtout, sa culture. Il est intéressant, au contraire, qu'en guise de réponse à l'histoire de la femme, elle pose une question : « N'est-ce pas agréable de devenir une pierre en mourant ? » (1993, 81 ; 1998, 59). Certains critiques, comme Oore, estiment que Sassa propose une « interprétation méliorative » (75) – la pierre étant dépourvue de passion et par conséquent de souffrance - mais sa réponse pourrait tout aussi être interprétée comme étant empreinte de scepticisme à l'endroit de l'expérience migratoire et de ses prétendues opportunités.

Si pour Yuan la tradition est synonyme de stagnation voire de régression, pour Sassa, elle doit être valorisée. Ainsi, malgré son trajet qui peut l'amener vers la paralysie et la réification, Sassa croit aux vertus de « la patience » (1993, 108 ; 1998, 83) et de « la renonciation » (1993, 108 ; 1998, 83) de l'enseignement de Maître Confucius qui survit à « la poussière du temps » (1993, 107 ; 1993, 82). La tradition, de l'ordre du fixe, de la permanence ou faisant partie de l'Ancien, perd

progressivement de sa valeur aux yeux de Yuan. Après avoir raconté le conte à propos de Monsieur Yè, Yuan constate qu'il devrait avoir plus de courage que lui parce qu'il est « plus jeune » (1998, 45 ; 1998, 34) et « plus moderne » (1993, 45 ; 1998, 34). Au lieu de s'éloigner de la tradition « démodée », Sassa associe son immobilité à une « sagesse orientale » (Oore 77) qui est liée à la vieillesse. Bien que l'obstacle entre les amoureux soit souvent dépeint comme étant la rivière, Sassa explique que de nombreuses personnes voient davantage le « cœur de l'amoureux » (1993, 81 ; 1998, 59) comme raison de la séparation. On peut extrapoler à ce sujet et envisager le fait que le cœur de la culture, dernier lien qui unit le couple, se soit figé aux yeux de Yuan et ait perdu sa valeur. Il est intéressant de noter que d'après Sassa, le seul facteur qui empêche la réification est la « curiosité » des touristes. Le lecteur, qui fait partie des « touristes » curieux lors de sa lecture, devient le dernier rempart avant cette chosification. Situé en dehors du cadre narratif à cause du genre épistolaire, il se voit entraîné dans une situation voyeuriste. Aussi devient-il un touriste qui pose son regard sur les personnages et lit ces lettres intimes sans participer à l'action.

Cette situation particulière mène par ailleurs à une autre problématique concernant les craintes de Sassa dans la mesure où tout acte de voyeurisme est lié à l'affichage d'un sujet. Or, Sassa semble souffrir de la mise en évidence de sa présence et tente de s'effacer du champ de vision. À plusieurs reprises, elle fait part de sa peur d'être visible malgré le fait qu'elle écrit, ironiquement, à un destinataire (auquel le lecteur, par voie de conséquence, est associé). En quelque sorte, elle ne peut pas s'échapper de cette visibilité. Elle raconte à Yuan qu'elle

craint de devenir « trop visible » (1993, 52 ; 1998, 36) dans un autre pays et elle ajoute : « Rien ne vaut plus que le bonheur d'une disparition complète de soi » (1993, 51 ; 1998, 35). Cette déclaration soulève des questions : a-t-elle peur de sa différence ? d'être étrangère ? Ce n'est, a priori, pas ce qui effraie le personnage. L'exil de Sassa se prolonge en effet plus en profondeur, dans l'anéantissement de soi. Elle est aspirée par le vide et n'aspire qu'à vivre dans le silence et l'oubli. Sans pourtant y croire, son comportement reflète un besoin profond d'assimilation et les raisons pour lesquelles elle refuse d'immigrer. Pour réussir à disparaître complètement, il lui faut finalement « se noyer » et ressembler à la « 'majorité visible' » (1993, 51 ; 1998, 35). Or il s'agit là, comme l'intéressée l'indique elle-même, d'une « illusion » (1993, 51 ; 1998, 35) qui ne dure qu'un moment.

Une autre transformation importante affectant la deuxième version du roman concerne à n'en pas douter le nombre de personnages. En effet, certains personnages ne réapparaissent pas dans la version de 1998. C'est le cas par exemple de tante Louise, qui joue pourtant un rôle important dans la version originale. Ce changement influence énormément le plan narratif et l'exil de Yuan. Dans les deux éditions, la première lettre est celle de Yuan à sa fiancée, Sassa. La lettre débute sans salutation ni introduction ou encore même datation. Yuan commence la première phrase en écrivant : « Me voilà à l'aéroport de Vancouver » (1993, 9 ; 1998, 9)⁵⁸. Yuan apparaît donc déjà entre deux espaces physiques – Shanghai et Montréal. Lieu ambigu par excellence, l'aéroport

⁵⁸ Je vais utiliser ce format afin de faire référence aux deux éditions des *Lettres chinoises* de Chen.

constitue un espace de transition, un espace qui accueille les cultures sans pour autant que ces dernières ne s'y mêlent. Nul n'y est « chez soi » et l'aéroport est autant un point de départ qu'un point d'entrée. Les cultures se croisent sans vraiment se rencontrer. À travers ce point d'entrée particulier, Chen inscrit initialement son personnage dans un état de métamorphose dans la première version. Il s'agit là d'un détail qu'elle relie, dans la première version, à la « tante 'américaine' » (1993, 9) qui attend Yuan à l'aéroport et l'aide à s'habituer à sa nouvelle vie montréalaise.⁵⁹ L'indice subtil quant à l'identité ambiguë de tante Louise attire l'attention du lecteur vers celle de Yuan. L'élimination de cet indice dans la deuxième version renvoie la responsabilité au lecteur de faire sa propre interprétation et souligne la solitude de Yuan dans sa métamorphose. Un nombre de fonctions pratiques remplies par tante Louise⁶⁰ - qui disparaît dans la version de 1998 - renforce cette image de solitude. Elle retrouve Yuan à l'aéroport et l'accueille chez elle pendant qu'il s'adapte, deux détails qui lui donnent un sentiment de réconfort familial. Elle parraine également l'immigration prévue de Sassa.⁶¹ Elle propose de la faire entrer au Canada avec un visa d'étude ainsi que de soutenir le jeune couple financièrement jusqu'à la fin de leurs études (1993, 42). De plus, lorsque le bureau des passeports perd le dossier de Sassa, tante Louise va directement chez son notaire et envoie les nouveaux documents à Sassa. Sa présence dès le début du roman dans la première version facilite par

⁵⁹ Chen supprime cette référence à une « tante 'américaine' » dans la deuxième version.

⁶⁰ Malgré son rôle important dans le roman, tante Louise n'émet pas de lettres et le lecteur la découvre à travers la perspective de Yuan.

⁶¹ Sassa reçoit toujours de l'aide, mais tante Louise disparaît derrière un « on » impersonnel dans la deuxième édition (1998, 34).

conséquent la transition de Yuan à sa nouvelle vie, une transition importante qui est absente de l'édition de 1998.

Sur le plan narratif, notons également que tante Louise contribue finalement à donner une image plus complète de Yuan et de son expérience migrante. Pendant que ce dernier s'adapte à la vie chez elle, tante Louise note les « manies » de son neveu⁶². De son côté, Yuan remarque les « mauvais côtés » de sa tante, surtout le fait qu'elle ne se mouche pas discrètement. Ces détails permettent, d'une part, au lecteur de noter comment les cultures diffèrent les unes des autres et, d'autre part, de se rendre compte des conflits entre ces pratiques. Chen les élimine dans la deuxième version afin d'éviter de trop révéler et de réduire les différences entre les deux cultures à quelques « manies ». Par conséquent, l'attention se focalise sur l'exil de Yuan et ses observations deviennent moins didactiques.

Au-delà de son rôle de protectrice et de référence culturelle, tante Louise représente un personnage ambigu quant à son identité, une ambiguïté que Yuan veut éviter. Elle ajoute une autre couche à l'exploration de l'exil, de l'identité, de l'étrangeté et de la confrontation des cultures à laquelle se livre le roman. Émile

Talbot explique :

Born in China of a Chinese mother and a Shanghai-born Quebecker father, she encountered discrimination as a schoolgirl in China where other pupils, assuming her to be a foreigner because of her larger nose,

⁶² Louise présente des critiques (stéréo)typiques qu'un Nord-Américain pourrait livrer face à un Chinois du vieux pays, des repères auxquels le lecteur nord-américain peut s'identifier. Yuan « cuisine avec trop d'huile [...] en laissant échapper une forte odeur qui pollue toute la maison » (1993, 21) ; il parle « la bouche pleine à table » (1993, 21) et il ne se coiffe pas « comme il faut avant de sortir » (1993, 21).

made fun of her. While she does not seem to have encountered similar problems in Montreal, her long residence in Canada has left her with an unstable identity to the extent that she is neither Chinese nor American (84).

Son identité « entre-deux » met les autres - surtout Yuan et Sassa - mal à l'aise puisqu'ils la considèrent comme le résultat négatif de l'immigration. L'identité culturelle nécessite une appartenance à une culture particulière dans laquelle on observe des traits culturels, par exemple, des traditions ou des rites. Il s'agit d'un sentiment d'identification avec un certain groupe et d'une façon d'attribuer des individus à une culture. Lorsque Yuan oublie la fête du printemps, il raconte à Sassa que tante Louise ne célèbre plus la fête du printemps ni Noël. Dans une lettre suivante, Sassa exprime ses craintes que l'histoire de tante Louise deviendra celle de Yuan (1993, 42) : une existence fantomatique dans laquelle on n'est chez soi nulle part. Elle ajoute : « Quand on n'a plus de fêtes, on commence à glisser. Toi et moi, nous avons trop tendance à glisser, alors nous avons besoin des fêtes pour nous accrocher quelque part » (1993, 42). Sans identité fixe ni appartenance culturelle, Yuan est alors susceptible de se perdre.

Yuan croit qu'il peut éviter ce destin, mais il l'a déjà choisi en quittant Shanghai. Il ne reconnaît pas sa propre identité mixte qui se développe progressivement et critique sa tante. Après avoir mangé chez elle avec des invités, il répond à la lettre de son père qui l'invite à garder ses valeurs chinoises en dépit de la morale indulgente nord-américaine. Il défend les Nord-Américains en déclarant qu'ils ne sont pas si indifférents aux cultures que le laissent entendre les Chinois. Tandis que les Nord-Américains fréquentent les restaurants chinois, très peu de Chinois

dînent dans les restaurants français. Il continue : « On n'a pas peur des étrangers ni de leurs particularités [...] Ce qu'on supporte moins, c'est cette ambiguïté qu'on trouve par exemple chez tante Louise quant à son identité » (1993, 48). Son usage de « on » révèle sa propre ambiguïté par rapport à son appartenance identitaire. Il est difficile de déterminer si ce « on » fait référence aux Nord-Américains ou aux Chinois.⁶³ Yuan utilise un pronom impersonnel – au lieu du « nous » personnalisé - afin peut-être d'éviter de donner un jugement et de s'identifier à un camp particulier, mais le contraire est aussi possible, à savoir que Yuan découvre lentement que la vie est la même partout. Derrière cette impartialité se cache pourtant une critique aiguë de tante Louise. En tant qu'exilée, elle est difficile à classer et donc, s'avère être un sujet glissant, sans abri, sans racines.⁶⁴ Elle ressemble aux restaurants semi-chinois qu'elle considère avec dégoût : « ils n'étaient ni d'ici ni d'ailleurs. Ils étaient à la fois tout et rien » (1993, 41).⁶⁵

⁶³ Il est possible que le pronom « on » fasse allusion aux Chinois parce que Yuan retranscrit les commentaires des invités de tante Louise (le lecteur suppose qu'ils sont Chinois) : « On n'aime pas les restaurants du type buffet chinois au style nord-américain » (1993, 48). Dans une lettre précédente à Sassa, Yuan déclare que tante Louise n'aime pas beaucoup les restaurants semi-chinois (1993, 41).

⁶⁴ Tante Louise ne voit aucun intérêt à rentrer en Chine, mais elle n'émet pas le souhait de devenir Canadienne. Un autre exemple de l'identité ambiguë de tante Louise apparaît dans la première lettre de Yuan à son père. Il remarque que tante Louise met « simplement le riz dans de larges assiettes comme s'il s'agissait de patates frites » (1993, 21). Le riz est considéré comme la nourriture phare des Chinois, mais au lieu de le servir dans un petit bol comme le dicent les normes culturelles chinoises, elle le met simplement dans de « larges assiettes » américaines.

⁶⁵ Les commentaires désobligeants des invités qui suivent ceux de Yuan sur les restaurants du type buffet chinois au style nord-américain renforcent la position aliénante de tante Louise. Les restaurants sont des « 'ni A ni B [...] des amphibies, des choses mixtes et impures... » (1993, 48).

Quoique Yuan soit critique de sa tante, son évolution n'est pas si différente. Cela étant, sa métamorphose se révèle plus sombre dans la deuxième version dépourvue de la présence de tante Louise. Lorsque Yuan trouve un nouvel appartement, la version de 1993 précise qu'il est « non loin de chez tante Louise » (1993, 44) avec deux chambres, dont l'une est « réservée » (1993, 44) pour Sassa. Bien qu'il s'agisse de petits détails, ils révèlent son état de l'entre-deux. À la fois attaché à sa vie en Chine avant l'exil et ancré dans l'ici maintenant, Yuan se trouve piégé. Au fond, il veut reconnaître son appartenance à son pays natal, mais à Montréal, il ressent la nécessité de « rejoindre [les Nord-Américains], faire comme eux, [se] fondre parmi eux. Cela seul [lui] donnerait l'impression d'exister » (1993, 15). Malheureusement, il ne réussit ni à demeurer un citoyen de Shanghai ni à devenir un « vrai » Nord-Américain. Émile Talbot récapitule ainsi l'identité ambiguë de Yuan : « Wanting to become 'both... and,' he will become 'neither ... nor' like Tante Louise » (85).

Les détails servant à caractériser l'appartement sont éliminés de la version de 1998. Bien que cette modification concerne un lieu, elle influence de manière subtile la façon dont sera représenté l'exil des personnages, notamment celui de Yuan, qui voit bon nombre de précisions spatio-temporelles l'accompagnant dans la version de 1993 disparaître. Ainsi, les changements effectués dans la version de 1998 rendent la réalité de Sassa (et ses racines chinoises) moins tangible et son exil, sans la présence de tante Louise, plus évident. Le désir de Yuan de s'intégrer est également supprimé dans la deuxième version afin de rendre son exil plus flou et sombre. Les voitures qui « démarrent les unes après les autres » (1993, 15) et le

son des talons qui « frappent le pavé » (1993, 15) sous la fenêtre de Yuan n'existent plus dans la deuxième version. Tous les détails de sa nouvelle vie cèdent la place dans la version révisée à sept courtes phrases qui aboutissent à une affirmation à la dernière ligne de la quatrième lettre de Yuan à Sassa: « Tu sais combien les nouveau-nés sont solitaires » (1998, 15). Comme Yuan, le lecteur n'a pas de points de repères ni de références. Il se pourrait que Chen redonne au lecteur la responsabilité de remplir les espaces blancs. L'auteure joue plutôt avec des subtilités comme les fenêtres de l'appartement de Yuan qui apparaissent différentes d'une version du roman à l'autre. Elles donnent « sur une rue tranquille » (1993, 44 ; 1998, 33). Cependant, dans la première version, Yuan n'entend « rien le jour comme la nuit sauf le bruit que font les branches d'arbres en battant les vitres » (1993, 44). Chen réduit cette phrase à une courte ligne dans la version éditée : « Je n'entends rien le jour comme la nuit » (1998, 33). Alors que le son des branches lui rappelle qu'un monde existe à l'extérieur dans la première édition, le silence qui l'enveloppe le « jour comme la nuit » dans la seconde version évoque le vide et la solitude de son nouvel espace qui, telle une prison, le condamne à une vie d'orphelin, à un déracinement complet.

À ce propos, Betty McLane-Iles suggère que l'exil est un déracinement de l'ancien et du stagnant qui mène à une révolte contre ce qui limite et opprime. Il représente à la fois libération et solitude (224). Elle ajoute qu'il s'agit d'un mouvement irréversible qui se détache de la permanence et de la continuité (224). Chen joue avec ces éléments de l'exil et souligne ainsi les sens multiples du terme. Julia Kristeva, ajoute que l'étranger « se sent 'complètement libre.'

L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude [...] Disponible, libéré de tout, l'étranger n'a rien, n'est rien [...] Personne mieux que l'étranger ne connaît la passion de la solitude : il croit l'avoir choisie pour jouir, ou l'avoir subie pour en pâtir » (23). Dans le cas de Yuan, personne ne le dérange. À Montréal, contrairement à Shanghai, plus personne ne le surveille ni l'étouffe. Il sent que cette liberté signifie que lui seul est responsable de ses actes et de sa personne, mais plutôt que d'en profiter pleinement, il se trouve piégé par la nostalgie du passé et hanté par le compte à rebours des jours et des minutes qui le séparent de l'arrivée de sa fiancée. Il s'agit d'une réalité plus prononcée dans la version de 1998 où le lien familial avec tante Louise est supprimé.

Yuan perd de plus son soutien social lorsque Nicolas, un étudiant québécois qui devient un bon ami, est supprimé de la version de 1998.⁶⁶ Cette coupure influence évidemment la transition de Yuan vers sa vie au pays hôte. Dans la version originale du roman, Nicolas occupe un rôle premièrement pratique à travers lequel il aide Yuan à s'adapter. Ce nouvel ami le conduit jusqu'au comptoir des renseignements à l'université et lui offre d'autres conseils avant de lui donner son numéro de téléphone que Yuan garde « avec précaution » (1993, 17). En cours, Nicolas prête ses notes à Yuan et l'invite régulièrement à sortir avec lui et sa copine parisienne, Marguerite, pour se détendre. Da Li, une amie du jeune couple chinois, par exemple, réussit à trouver un emploi plus tard à la bibliothèque de

⁶⁶ Nicolas se transforme en l'un des camarades de Yuan (1998, 20) dans la deuxième version.

l'université grâce à la recommandation de Nicolas⁶⁷, ce qui lui permet de quitter son emploi minable de serveuse.

Bien que Yuan apprécie la compagnie de Nicolas, il observe également les valeurs nord-américaines de son ami « avec précaution ». Comparable à sa position vis-à-vis de tante Louise, Yuan se positionne initialement en retrait, voire en opposition avec Nicolas. Son ami représente la culture du pays hôte et les valeurs contre lesquelles le père de Yuan le met en garde. Les liens qui les séparent deviennent pourtant de plus en plus flous. Yuan essaie de rassurer son père – et peut-être lui-même - en promettant qu'il va « bien surveiller [ses] pieds » (1993, 55) et rester sage à Montréal. Une tâche facile d'après lui parce qu'il « ne quitte plus [son] ordinateur sauf en cas de nécessité absolue » (1993, 55) pendant la période des examens. Pour Nicolas, par contre, les examens ne sont pas d'une grande importance. Yuan se demande s'il y a des choses qui importent dans la vie frivole de son ami : « Depuis les quelques mois que je le connais, il a changé deux fois d'amie de fille. Ou bien il a été délaissé et pris deux fois [...] Ainsi, il aime bien son cours et il donne souvent de bons travaux, mais il ne faut pas lui demander de sacrifier un bon film pour ses études » (1993, 55). Malgré le ton de désapprobation, on peut percevoir un sens de curiosité ou même d'attraction. D'une part, le comportement nord-américain de Nicolas est une tentation, mais de l'autre, il provoque un sentiment de peur chez Yuan. Il l'affirme lorsqu'il avoue son incertitude à son père concernant le sens des « valeurs » (1993, 56) et des

⁶⁷ Nicolas devient « un » (1998, 40) des amis de Yuan qui recommande Da Li pour un emploi à la bibliothèque.

« principes » (1993, 56) qu'il faut garder en tant qu'individu chinois. Piégé entre la prudence et la « liberté » facile de Nicolas, il sollicite des conseils rassurants de son père. Dans sa lettre, Yuan cherche le pardon de son père pour ses confusions de pensées et lui demande de l'éclairer. Néanmoins, son attitude divisée grandit progressivement, oscillant entre le soutien moral de son père et la tentation de vivre une vie sans calcul et discipline. Il se demande si Nicolas vit en effet plus « sainement » (1993, 94) que lui, un questionnement qui le hante jusqu'à son infidélité. Il s'agit d'une réalité à laquelle Sassa fait référence lorsqu'elle soupçonne que Yuan l'a trahie : « Je comprends alors pourquoi l'ami de Da Li [...] n'a pas pu rester fidèle à sa fiancée au loin. Il fait l'amour à Montréal et envoie des lettres à Shanghai, car il vit dans deux mondes et il aime de deux façons » (1993, 160-161 ; 1998, 122-123).

La disparition du personnage de Nicolas présente certes des inconvénients narratifs parmi lesquels on citera le rôle de guide et le rôle comparatif du personnage, mais elle permet également à Da Li de remplir l'espace de Yuan dans la deuxième version. Comme Émile Talbot l'article : « *Removing [...] the local support of Tante Louise and Nicolas, and the socialization that the latter offers leaves Yuan alone, abstracted from both family ties and friendship. He is left to reshape his identity in isolation, opening a space for a relationship with Da Li* » (88). Sans modèle nord-américain – incarné par Nicolas – dans la version de 1998, Chen se focalise plus sur la ferveur de Da Li d'adopter l'identité nord-américaine. Da Li raconte à Sassa qu'elle est partie de Shanghai pour quitter la « sagesse » (1993, 71; 1998, 50) de sa mère afin de suivre le cours des

choses comme une « feuille dans le vent » (1993, 71 ; 1998, 50). Dans la première version, Da Li s'identifie à Marguerite, la copine parisienne de Nicolas, qui vit perpétuellement dans le présent : « Elle ne peut s'imaginer encore vivante dans trois jours. Sinon, la vie lui paraîtrait moins charmante » (1993, 103). Da Li utilise la perspective de Marguerite pour faire avancer son argumentation par rapport à l'amour. Lorsqu'elle tombe amoureuse de Yuan, elle prétend qu'elle ne se demande jamais s'il l'aime ou pas : ce qui compte, c'est que « je l'aimais hier et que je l'aime aujourd'hui encore » (1993, 103 ; 1998, 77). Dans la version révisée du roman, les commentaires de Marguerite deviennent ceux de Da Li. De ce fait, son désir de s'occidentaliser et d'aimer finalement comme les Nord-Américains est encore plus marqué dans la deuxième version.

Le rôle souligné de Da Li dans la nouvelle édition du roman met l'accent sur le triangle amoureux. Chen répand des indices de cette relation éminente entre Da Li et Yuan dès le début du texte de 1993. Sassa écrit dans sa deuxième lettre à Yuan qu'il n'y a personne qui le connaît mieux qu'elle et Da Li (1993, 23). Elle ajoute : « Après tout, elle te ressemble un peu » (1993, 23 ; 1998, 18). Chen enlève le premier commentaire de Sassa dans la deuxième version pour éviter de trop révéler de détails, voire de préfigurer prématurément la relation entre Yuan et Da Li. D'autres détails qui confirment la liaison dans la première version sont également omis. Vers la fin du roman, le père de Yuan lui raconte que Sassa a bien reçu son passeport la semaine précédente, mais elle ne veut pas se présenter au consulat canadien (1993, 149). Chaque fois qu'elle reçoit une lettre de Da Li, elle a un « saut d'humeur » (149) qui n'échappe pas à sa sœur qui soupçonne un

comportement frivole de Yuan (1993, 149). Le père implore Yuan de réparer ses « quelques imprudences » (1993, 150) et de rester « fidèle » (1993, 150) à son amour. À cause de ces détails, Yuan se rend compte que Sassa est consciente de sa trahison. Il répond à son père qu'il est « incertain » (1993, 151) quant à la nature de son amour. Ce n'est plus le « contrat céleste » (1993, 151) dont il avait gardé l'image, mais une « relation stable » qui fait du bien à tous (1993, 151). Il s'agit d'une perspective tout à fait différente de celle qu'il donne dans ses lettres à Sassa.⁶⁸ L'omission de la lettre du père et les commentaires de Yuan rendent sa perspective contradictoire sur l'amour moins évidente⁶⁹. Dans la deuxième version, Sassa fait des allusions subtiles à Yuan, lui laissant entendre qu'elle est au courant de ses imprudences. Yuan, en revanche, ne révèle pas que son amour a en effet changé puisque pour lui, Sassa devient surtout un choix pratique servant à lui permettre de maintenir un lien avec ses racines chinoises. Constituant des indices trop explicites, la lettre du père et les commentaires de Yuan cèdent leur place dans la seconde version à d'autres indices subtils à partir desquels le lecteur tire ses propres conclusions par rapport à Yuan et Da Li.

Dans la version de 1998, Chen supprime les références explicites à la trahison de Yuan et Da Li. À la place, elle égrène des indices subtils, laissant ainsi la responsabilité au lecteur de formuler ses interprétations. Au début du roman,

⁶⁸ Dans la première version, Yuan révèle à son père qu'il veut que Sassa soit bien intégrée dans la culture dominante lorsqu'elle arrive à Montréal. Il va l'inscrire à un cours de sport et à un cours de langue afin qu'elle paraisse « normale » (1993, 152). Ses intentions apparaissent dans la deuxième version comme un « tout petit lavage de cerveau » (1993, 154 ; 1998, 116) pour la préparer à la vie à Montréal.

⁶⁹ Dans la deuxième version, le père de Yuan ne l'informe pas que Sassa est à l'hôpital (1993, 168 ; 1998, 129).

Sassa reconnaît les similarités qui peuvent rapprocher Da Li et son fiancé. Elle décrit la jeune femme⁷⁰ comme une « petite boule de verre qui roule facilement » (1993, 23 ; 1998, 18) et Yuan, de son côté, est comme « une boule un peu moins lisse à cause de [sa] nature sensible, mais qui roule quand même avec une certaine facilité » (1993, 24 ; 1998, 19). Plus tard dans sa lettre, elle fait allusion à Da Li en tant que « nouveau-née de plus » (1993, 24 ; 1998, 19) à Montréal, une compagne pour Yuan. Sassa, espère de ce fait qu'elle n'apparaîtra pas « trop vieille » (1993, 24 ; 1998, 19) pour son amant lors de son arrivée. Le contraste qu'elle établit entre les « nouveaux-nés » à Montréal et elle, « vieille » fille à Shanghai, ne tient pas du hasard. Sassa est en effet consciente de leur séparation et des conséquences potentielles que pourrait entraîner l'arrivée de Da Li dans la vie du couple. Ainsi, elle ajoute des mots clés d'avertissement qui, à leur tour, sont autant d'indices qui préfigurent la trahison de Yuan et Da Li. Vers la fin du roman, après avoir déchiffré la liaison amoureuse de Da Li, elle se remémore sa première rencontre avec Yuan à travers des propos empreints d'amertume :

Je vous ai aperçus par la fenêtre. J'ai remarqué que tu avais un peu trop à lui dire. Et tu avais des rires que je n'aimais pas. J'ai jugé ton comportement léger. Alors, quelques jours plus tard, quand l'occasion s'y est prêtée, j'ai voulu te faire savoir mon opinion. Je t'ai dit en te fixant dans les yeux :

— Je déteste ceux qui volent l'amour aux autres (1993, 141 ; 1998, 108).

⁷⁰ À bien des égards, Da Li est une version moderne d'un nomade qui préfère vivre sans domicile fixe, sans racines (mais elle cherche de la stabilité malgré tout). De ce fait, elle est considérée « dangereuse » ou imprudente puisqu'elle change de lieu constamment et elle n'est pas prévisible. Toujours errante et en mouvement, elle reste en exil perpétuel.

De son côté, tiraillée par la culpabilité suite à sa relation amoureuse avec Yuan, Da Li raconte à Sassa qu'ils ne sont « plus de vrais Chinois » (1993, 137) et « ni Chinois, ni Nord-Américains » (1993, 138),⁷¹ deux commentaires qui manquent dans la version éditée. Ainsi, elle reconnaît avoir trahi Sassa et sa culture première, mais avoue aussi qu'il lui est impossible de faire l'amour comme les Nord-Américains.⁷² L'intimité de Nicolas et Marguerite qui sert en tant que modèle nord-américain dans la première version souligne d'autant plus l'échec de Da Li de s'occidentaliser, un échec qu'elle avoue. Son « 'esprit asiatique' » (1993, 139 ; 1998, 106) se révèle et Da Li réalise qu'elle n'est pas moins chinoise que Yuan (1993, 140 ; 1998 106). Elle répond à cet événement en fuyant, mais ses réactions apparaissent différemment d'une version à l'autre. Dans la première version du roman, elle s'explique : « il faut que je le quitte et que je fuie mon amour pour lui. Conçu à la fois selon les vieux livres chinois et selon les nouveaux films occidentaux, cet amour est comme un fœtus handicapé et ne survivra pas, même si, plus tard, il devient libre » (1993, 158). Il semble donc qu'elle accepte son identité mixte avant de partir. Dans la deuxième version néanmoins, Chen ne garde que la première partie des commentaires de Da Li, laissant entendre que pour elle, l'esprit de Maître Confucius les a suivis jusqu'à

⁷¹ Ironiquement, cet événement se passe pendant la fête de la lune. Yuan oublie la fête du printemps et il trahit Sassa pendant une autre fête chinoise. Le changement des saisons du printemps à l'automne suit la détérioration de leur amour. Lorsqu'ils se séparent, l'hiver annonce son arrivée (1993, 163 ; 1998, 125).

⁷² Dans la première version, Nicolas et sa copine forment le modèle de l'intimité nord-américaine. Ils vivent dans l'instant et n'ont pas de règles strictes par rapport à leur relation. Da Li se préférerait « très occidentale [...] voyant dans l'activité sexuelle non pas un rituel mais une tendresse facile [...] et le rapide oubli » (1993, 140 ; 1998, 106). Cependant, elle se rend compte qu'elle est « incapable de faire l'amour avec celui qui ne pouvait pas m'épouser ni m'aimer d'une façon absolue » (1993, 139 ; 1998, 106).

Montréal où il a écrasé leur « simple bonheur » (1998, 120) et « compliqu[é] la vie » (1998, 120), ce qui révèle son refus des contraintes de la culture chinoise. Il s'agit d'une révision qui met l'accent sur la culpabilité de Da Li et son besoin de recommencer ailleurs. Face à son échec d'adopter une identité nord-américaine, elle part finalement pour un autre pays occidental : la France. Tandis que les parents de Marguerite l'accueillent à Paris dans la version de 1993, personne ne l'attend dans la version éditée. La référence supprimée aux parents de Marguerite est plus cohérente avec l'image de Da Li comme esprit libre et son aversion vis-à-vis des racines.⁷³ Elle se sent plus à l'aise en exil perpétuel sans itinéraire, une plante « sans racines » (1993, 83 ; 1998, 61). Contrairement à Da Li, Yuan s'enfuit afin d'essayer de tenir aux seules racines qu'il partage avec Sassa et de se débarrasser de sa « métamorphose » (1993, 164 ; 1998, 126) continue. Sans elle, il ne peut pas rester Chinois et deviendra « rien du tout » (1993, 164 ; 1998, 126). Sassa répond à ses appels en disant qu'il ne faut pas lui confier ses « cordes » (1993, 166 ; 1998, 128) de cerf-volant, sinon il risque de tomber par terre et ne vaudra « plus rien » (1993, 171 ; 1998, 132). Face à son identité ambiguë (et ses deux amours)⁷⁴, Yuan essaie de tenir à un destin qui reste inaccessible, voire impossible. Il n'est plus Chinois ni Nord-Américain, il navigue entre les deux, en exil.

⁷³ Da Li exprime ardemment que : « Je n'aime pas les racines. Je les trouve les unes comme les autres laides, têtues, à l'origine des préjugés, coupables de conflits douloureux, destructeurs et vains » (1993, 83 ; 1998, 61).

⁷⁴ Après le départ de Yuan de sa chambre, Da Li remarque la position confondue de Yuan par rapport à Montréal : « Une ville quelquefois amusante, mais souvent impatiente, froide, méfiante et nostalgique. Et confondu dans ce triste va-et-vient, il y a lui » (1993, 137 ; 1998, 104).

Bien que la fin du roman soit identique dans les deux versions,⁷⁵ il faut toutefois noter que l'image du cerf-volant est renforcée dans la version de 1998 par l'épuration spatio-temporelle effectuée en amont par l'auteure. L'idée de flottement dans l'espace que suggère le cerf-volant poursuit en effet le travail de Chen visant à éliminer bon nombre de repères (parents, modèles) pour un Yuan à la dérive. Ainsi, non seulement la réécriture des *Lettres chinoises* se présente comme une ré(vision) de l'exil dans laquelle les sentiments de solitude et de perte sont plus prononcés, mais de plus elle reflète une évolution dans le trajet créatif de Ying Chen. Dans une entrevue en 2002, elle explique son idéal littéraire :

Je me préoccupe beaucoup du rythme, de la musicalité du texte. Je voudrais que chaque phrase, sinon chaque mot, ait un sens double ou ambigu, tout en étant clair et direct. Car c'est ainsi que je perçois la réalité. Je parle ici d'un idéal littéraire que je suis encore loin d'atteindre. (Simard 1).

Dans la seconde édition des *Lettres chinoises*, publiée quatre ans avant celle de cette entrevue, Chen présente une version épurée de l'œuvre qu'elle avait fait paraître en 1993. Si elle ne supprime pas tous les points de repères spatio-temporels - une tendance qui apparaît dans ses prochains romans - elle diminue grandement le nombre de détails afin de re(présenter) une version de l'exil qui corresponde davantage, semble-t-il, à son évolution artistique. Il reste au lecteur un flot d'impressions collées ici et là, une atmosphère à la fois douce et lourde, une intrigue un peu floue au dénouement incertain. S'il est question de rupture, qui sait ce qu'il adviendra des amants ? Le roman s'achève sur l'image d'un cerf-

⁷⁵

Dans les deux versions, Sassa met fin à leur relation et le couple finit par se séparer.

volant libéré de ses cordes. Il s'agit de la fin d'une existence familière et du commencement de quelque chose d'inconnu.

3. La relecture de l'exil intériorisé

Axée plutôt sur le côté géographique/spatial de l'exil dans *Les Lettres chinoises*, Chen passe progressivement à examiner les aspects psychiques et l'intériorisation du terme dans l'optique des relations familiales, tout en présentant des univers qui évoquent le sentiment d'intimité et d'universalité. À cet égard, les romans *L'ingratitude* (1995) et *Un enfant à ma porte* (2008) se focalisent plus particulièrement sur la relation mère-enfant qui sert en tant que point central « d'un combat intérieur » (Lapointe 2004, 133). Il s'agit « d'une lutte incessante » (133) entre l'appartenance et la non-appartenance (la liberté), entre les besoins de soi et ceux de l'autre. Au cœur de cette « lutte » est l'exil, l'espace de l'entre-deux duquel les narratrices cherchent à se libérer, à « tout quitter pour se refaire, pour s'inventer » (133). Plutôt que de se lancer dans une étude comparative mettant en scène les deux romans cités dans ce chapitre, il sera question des liens entre le thème de l'exil et une poétique axée sur la représentation d'un univers flou, c'est-à-dire sans repères spatiaux et temporels précis.

Suite au succès de la première version des *Lettres chinoises* en 1993, Ying Chen publie *L'ingratitude* en 1995, le récit d'une jeune fille, Yan-Zi⁷⁶, qui se prépare à s'enlever la vie dans le but de fuir l'emprise de sa mère possessive sur sa vie. Cependant, elle meurt dans un accident stupide, sa mort ne lui apportant finalement pas la libération attendue. Son esprit reste plutôt auprès des siens et réfléchit sur la signification de ses actes. L'histoire de *L'ingratitude* se déroule en Chine, mais dans une ville sans nom. Les référents culturels sont également épars à l'exception d'une référence répétée au restaurant Bonheur (Chen 1995, 8, 18, 26, 58, 80, 122, 130)⁷⁷. C'est un lieu que la narratrice fréquente à des moments importants de l'histoire, mais le nom de l'établissement évoque également ce que signifie pour elle sa quête de soi. Dans son analyse du roman, Martine-Emmanuelle Lapointe établit une comparaison entre le manque de repères spatiaux et la « ville-prison » (2004, 134) dans laquelle la narratrice « sort très peu » (134). À cause de sa mère, elle « ne fréquente que quelques lieux allusivement décrits, le restaurant Bonheur, la maison parentale, sa chambre, le bureau, référents fantomatiques qui confèrent cependant certains contours à l'univers fictionnel » (134). Le cadre indéfini correspond à l'existence d'exilée menée par Yan-Zi qui, de son vivant, tâche d'être la fille que sa mère veut qu'elle soit, tout en désirant la liberté d'être elle-même. Vivre ainsi, c'est occuper un espace de l'entre-deux. Après l'accident mortel, elle continue à flotter entre deux

⁷⁶ Le nom, qui veut dire « hirondelle » en Chinois, n'est utilisé qu'une seule fois (Chen 1995, 58). Avant d'avoir conçu sa fille, la mère élevait des oiseaux en cage et donne à sa fille « ce nom d'oiseau. »

⁷⁷ Pour éviter la confusion, je note la date de publication des romans de Chen ainsi que les références différentes aux auteurs cités plusieurs fois.

univers puisque, comme le lecteur le sait dès la première page, Yan-Zi est déjà morte. Cependant, elle assiste à ses propres funérailles à partir d'un lieu flou situé entre le monde des vivants et celui des morts.

Certains critiques littéraires, notamment Lori Saint-Martin et Irène Oore, voient dans ce roman un ouvrage traitant avant tout d'une relation mère-fille délicate et du suicide. Aussi Saint-Martin s'intéresse-t-elle principalement à la violence maternelle et aux complexités qu'une telle violence introduit dans la relation mère-fille. Elle avance surtout l'argument que malgré la nature de cette relation, l'échec de la relation mère-fille sert en tant qu'avertissement et exposition potentielle d'une relation plus saine. À cet égard, la conclusion du roman mérite une relecture affirmative :

As extreme examples of failed mother-daughter dialogue, L'obéissance and L'ingratitude point to the need for exploring new ways of reconciling intimacy and autonomy on either side of generational borders. Even after death – especially after death – everything can, and must, begin again (80).

Irène Oore, quant à elle, examine le suicide dans *L'ingratitude* à la lumière des suicides dans deux autres romans, *Unless* d'Hélène Monette et *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte, pour formuler des conclusions sur les implications éthiques du suicide dans les trois romans. Oore note ainsi que le « roman porte des indices d'un recommencement et de l'affirmation de la vie pour les survivants [...] le suicide ne fait donc que mettre en relief la valeur intrinsèque de la vie » (56). En outre, elle fait référence à une scène précise dans laquelle la mère de Yan-Zi achète « un jeune oiseau » (Chen 1995, 153) pour « se reconforter de son échec

antérieur » (1995, 153), sa fille. Une « tendresse nouvelle » (1995, 153) sur le visage de la mère démontre que la vie continue et qu'elle « triomphe contre tout » (Oore 56).

Les deux critiques avancent des arguments différents, certes pertinents pour le roman, et incitent à une relecture de la fin de *L'ingratitude*, mais on fait abstraction du thème de l'exil qui continue à imprégner l'œuvre de Chen. Dans ses romans publiés après *Les Lettres chinoises* (1993), Chen abandonne l'exploitation explicite des thèmes associés à la littérature migrante, tels que l'immigration et le pays perdu, mais continue en revanche à y revisiter l'exil. La critique de Martine-Emmanuelle Lapointe suggère précisément que, *Un enfant à ma porte*, publié en 2008 est en dialogue avec *L'ingratitude* :

[*Un enfant à ma porte*] s'inscrit dans le continuum propre à l'œuvre entière de l'auteure. Les personnages nous sont déjà familiers et, par surcroît, l'intrigue rappelle celle de *L'ingratitude*. De ce roman fort bien accueilli à sa parution en 1995, *Un enfant à ma porte* ne renverse pas la trame, mais la complète en empruntant le point de vue de la mère (2009, 125).

Il en découle que si le thème de l'exil était important dans *L'ingratitude*, il l'est encore dans *Un enfant à ma porte*. Il nous incombe dans la seconde partie de ce chapitre de montrer en quoi c'est bel et bien le cas.

3.1 *L'ingratitude*

Si le thème de l'exil est de nouveau important dans ce roman, c'est que le personnage principal, Yan-Zi, se trouve dans une situation sans issue. Dans une lettre de suicide qu'elle avait voulu écrire à sa mère mais dont elle ne révèle le contenu qu'après sa mort, émanant d'outre-tombe, elle se remémore les derniers jours de sa vie sur terre ainsi que les circonstances qui l'avaient poussée à choisir l'exil/la libération ultime : la mort. Oscillant entre les événements du passé et du présent⁷⁸, le récit non linéaire révèle un désir de destruction par le suicide, un moyen d'échapper à une mère étouffante et liberticide. L'acte, soigneusement planifié⁷⁹, permettrait à la narratrice de s'approprier enfin sa mort. L'endroit où la jeune fille réfléchit à son projet visant à réaliser son indépendance a un nom on ne peut plus signifiant : le restaurant Bonheur. Effectivement, le projet est non seulement le seul aspect de sa vie qui lui appartienne, mais de plus, en la libérant de l'emprise de sa mère, il lui permettra aussi de blesser cette mère, voire de la « tuer ».

Il en découle que l'exil dans *L'ingratitude* a des liens directs avec la question de la famille et plus précisément avec la relation mère-fille. Le conflit continu entre Yan-Zi et sa mère devient le catalyseur de la fin précoce de la jeune fille. La présence étouffante de la mère ne lui laisse qu'un choix, celui de tuer les liens

⁷⁸ Les événements du passé concernent le conflit mère-fille et ceux du présent incluent les réflexions de la narratrice d'outre-tombe ainsi que la progression de ses propres funérailles.

⁷⁹ Au début du roman, la narratrice raconte les différentes méthodes qu'elle considérait pour se suicider (61).

trop étroits entre mère et fille. Tout au long du roman, Yan-Zi constate à propos de l'omniprésence maternelle : « Nous étions toujours ensemble. Nous mangions à la même table, nous allions aux mêmes cinémas aux mêmes magasins. Elle aimait me donner des conseils sur le choix de mes vêtements et je n'arrivais pas à prendre de décision sans elle » (Chen 1995, 139). À 25 ans, Yan-Zi affirme que sa mère tente de contrôler tous les aspects de sa vie adulte. Elle reste à ses yeux une enfant incapable de prendre des décisions. La mère dicte l'emploi du temps de sa fille qu'elle oblige à rentrer directement à la maison après une journée au travail. De plus, en l'habillant dans des vêtements peu flatteurs, en évitant les discussions liées à la sexualité et en imposant sa volonté en ce qui concerne les affaires amoureuses de sa fille, elle conserve sa fille dans un état pré-pubère, asexuée. La narratrice fait remarquer que « chez [elle], les jugements de maman équivalaient à des décisions » (1995, 53).

À mesure que le roman progresse, Yan-Zi ne sait plus vraiment distinguer ses propres idées de celles de sa mère. Cette dernière, de son côté, montre de sérieuses difficultés à voir grandir sa fille et révèle que cette réalité est encore plus pénible à supporter que l'accouchement.⁸⁰ Même le corps de la mère participe au discours puisque à plusieurs reprises, il est mentionné que le corps refuse de voir Yan-Zi lui échapper. La cicatrice césarienne en forme de serpent sur le ventre de sa mère lui rappelle : « Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang – tu es à moi,

⁸⁰ De son côté, Yan-Zi raconte que de plus en plus, elle ressemble peu à ses parents dans son tempérament (20).

entièrement à moi ! » (Chen 1995, 19). L'image violente évoquée par la cicatrice – la « rupture du lien physique entre la fille et sa mère » (Thibeault-Bérubé 54) – signale l'exil au sein de la relation mère-fille : le refus du corps maternel de se séparer de l'être humain qu'il a formé et l'envie de la fille – en défonçant le ventre de sa mère – de se détacher de sa génitrice. Ce refus revient à l'idée de la filiation où Yan-Zi est censée reconnaître le grand sacrifice⁸¹ que la mère a subi pour mettre sa fille au monde, un sacrifice qui a un prix d'ailleurs : la gratitude.

Le roman est ainsi basé sur le conflit émancipation/filiation. Traitée comme une possession de sa mère, Yan-Zi sait pertinemment que son désir d'autonomie est sujet à une volonté supérieure. Elle ne peut pas être seule, ni exister en soi sans procéder à une libération, une dernière rupture qui brise le lien de filiation. La mère lui rappelle :

On n'est jamais seul. On est toujours fille ou fils de quelqu'un. Femme ou mari de quelqu'un. Mère ou père de quelqu'un. Voisin ou compatriote de quelqu'un. On appartient toujours à quelque chose. On est des animaux sociaux. Autrui est notre oxygène. Pour survivre, tu ne peux pas te passer de ça (Chen 1995, 134).

La mort, en tant que moyen d'échappatoire, offre par conséquent un déracinement total à l'écrasante emprise maternelle. Pour la protagoniste, la libération ne peut être possible que par l'acte du suicide puisqu'il permet, par la douleur qu'il inflige aux proches, de porter un coup fatal à la mère. Il en ressort que le suicide constitue une dernière attaque imparable visant à « tuer » la mère : le matricide. Il

⁸¹ Le grand sacrifice peut également représenter la grande malédiction imposée à la mère à cause de la naissance de Yan-Zi.

s'agit ici d'une envie presque obsessionnelle qu'elle exprime dès le début du roman : « Il faut bien que je la trahisse [...] Nous avons besoin d'une séparation brutale, d'un déracinement féroce » (Chen 1995, 10). Elle précise plus tard que : « Je préférerais mourir auprès de maman. Je crèverais sous ses yeux et à ses pieds. Elle avait planifié ma venue, maintenant elle devait assister à mon départ » (1995, 55). La réussite de cette tentative de matricide reste, néanmoins, ambiguë. Au fur et à mesure que l'histoire avance, la narratrice prend conscience de son besoin de renouer avec sa mère le lien maternel. L'idée d'un exil libérateur par le suicide est donc illusoire. Ironie du sort, Yan-Zi ne quitte pas le monde des vivants de son propre chef. Ainsi, ce n'est pas à elle que revient la décision ultime de s'ôter la vie, elle doit au contraire sa mort à un malheureux accident. Alors qu'elle avait projeté d'avalier des pilules, elle est renversée brusquement par un camion dans la rue après avoir tenté de fuir son fiancé, Chun, au restaurant Bonheur. Suite à l'événement, elle avoue ceci :

J'ai du mal à croire, encore en ce moment, que ma vie se soit achevée aussi bêtement [...] Un hasard. Une fin médiocre, sans volonté ni émotion [...] Je me demande maintenant si c'est moi qui ai voulu la mort ou si c'est elle qui m'a choisie (1995, 148-149).

La gratuité de sa mort la transforme en tragédie ridicule. Sa fin ne lui appartient pas comme sa vie ne lui avait pas appartenu. L'usage du pronom, « elle », à la fin de ses paroles pouvant faire référence à la fois à la mort et à la mère souligne l'ultime impossibilité de défaire les liens qui unissent une mère et sa fille. Ironie du sort donc, la relation mère-fille, premier rapport entre le soi et l'autre, est aussi pour Yan-Zi le dernier. La boucle est bouclée, l'étouffement total.

Dans les scènes finales du roman, la mère semble continuer à vivre comme avant la disparition de sa fille : le caractère accidentel de la mort de sa fille lui permet d'avoir la conscience tranquille. Quant à Yan-Zi, elle prend conscience, dans et par la mort, « de son insignifiance, atteignant ainsi l'état de plénitude tant recherché » (Lapointe 2004, 136). Le bonheur de Yan-Zi, selon Martine-Emmanuelle Lapointe, réside dans un « état d'ultime détachement qui permet de vivre à l'extérieur du temps » (136). Certes, la protagoniste avoue qu'être enfin hors de « ce jeu interminable » (Chen 154) est un « soulagement » (154), mais les dernières lignes de *L'ingratitude* ne s'avèrent pas uniquement optimistes, puisque si le dernier mot que Yan-Zi fait entendre à travers le brouillard de sa mémoire glissante – Maman ! – peut être considérée comme « une dernière voix humaine » (155), celui d'un nourrisson, à nos oreilles il est aussi et surtout le dernier cri au secours de la jeune narratrice.

Incapable d'obtenir l'amour maternel sous la forme qu'elle le voudrait, c'est-à-dire plus affectueux qu'autoritaire et directif, Yan-Zi le cherche dans les bras de trois hommes. Cette tentative ne fait qu'augmenter son désespoir et l'emprise de sa mère. Il est intéressant de noter que Chen décrit les trois prétendants⁸² par rapport à la mère de Yan-Zi. Hong-Qi, son premier amour, abandonne leur

⁸² Les trois prétendants de Yan-Zi ressemblent à ceux dans *Maria Chapdelaine* (1913), roman célèbre de Louis Hémon. Lorenzo Surprenant qui propose à Maria de quitter le Lac St-Jean pour les lumières des villes aux États-Unis est comme Hong-Qi, un étranger. Il faut noter pourtant qu'Hong-Qi est un étranger à la ville, ce que ne peut tolérer la mère. L'allure de Bi et leur liaison sexuelle reflètent la liberté que François Paradis représente. Finalement, le prétendant pratique, Chun, celui que la mère de Yan-Zi choisit pour sa fille correspond à Eutrope Gagnon, l'habitant par excellence traditionnaliste. Loin d'être un roman réaliste ou de la terre, Chen « subvertit le code romanesque » (Lapointe 2004, 132) et refuse de représenter la vie « réelle » (132).

relation à cause de la fureur de la mère. La rencontre des deux jeunes ressemble néanmoins à celle d'un prince et d'une princesse tombant amoureux au printemps dans « l'air humide et parfumé » (1995, 45). Il s'agit pour Yan-Zi d'un événement qui représente la première réalisation de sa féminité face à ce jeune homme « grand » (1995, 45), aux « épaules étroites » (1995, 45). La mère de la narratrice, cependant, est décidée à séparer le couple : selon elle, malgré le « glorieux passé » (1995, 46) du père de Hong-Qi, les pieds de celui-ci « sentaient encore la terre » (1995, 46). Cette critique cache une raison plus évidente bien que moins avouable pour la mère : l'idée selon laquelle sa fille l'aurait trompée. Comme le constate Lori Saint-Martin, la mère est « *obsessed with [her] daughter and oblivious to the world around [her] : outside of that single relationship, nothing really exists in [her] eyes. Like [a] jealous lover, [she] long[s] to keep [her] beloved to [herself] [...] (66)*. La mère comme amoureuse suggère l'idée de l'inceste symbolique mère-fille : « 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, 20). Prises dans un acte violent – peut-être même sexuel⁸³ – mère et fille s'unissent et par le corps de la mère, la fille ressortirait d'un accouchement en sens inverse et renaîtrait selon les critères de la mère. Silvie Bernier affirme que Chen « déploie tout un vocabulaire anthropophage pour décrire une relation selon laquelle mère et fille se vampirisent et se nourrissent de leur chair, jusqu'à cette

⁸³ L'ouverture de la bouche, qui laisse entrer l'alimentation au corps, rappelle celle du vagin qui met une nouvelle vie au monde et est le lieu, comme peut être la bouche, du plaisir sexuel.

scène des funérailles de Yan-Zi où la fumée du corps incinéré pénètre la salle de réception, recouvre la table des convives et se mêle au repas » (120).

Pour se révolter contre l'emprise absolue de sa mère, Yan-Zi se lance dans une liaison sexuelle avec Bi, le fiancé de sa collègue, Hua. Contrairement au jeune corps de Hong-Qi, les traits de Bi ont l'air trop usés pour son âge : les « veines bleues » (Chen 1995, 76) sur le revers de ses mains et les « rides partout » (1995, 76) évoquent la vieillesse. Il devient par contre « l'obsession » (1995, 80) de Yan-Zi : « Je voulais l'avoir à tout prix, le saisir de toute ma force, avec mes ongles fragiles » (1995, 80). Retour au vocabulaire anthropophage, l'envie sexuelle se transforme en glotonnerie sauvage où le prédateur se nourrit de la chair de sa proie. Mais Chen nous pose la question : Qui est finalement la proie et le prédateur ? Bi ? La mère de Yan-Zi ou Yan-Zi elle-même ? Tout comme le triangle amoureux dans *Les Lettres chinoises*, la libération sexuelle de la narratrice s'avère inféconde. L'acte achevé, Yan-Zi révèle que pendant qu'elle accomplit son acte de révolte, elle n'avait fait que penser à sa mère et avoue son incapacité à reprendre possession de son corps :

La chose était faite. Je m'étais fait déchirer le corps [...] Or, cette soirée ne m'avait pas vraiment instruite. J'avais eu mal. J'étais trop vieille pour faire cela pour la première fois [...] À cause de maman, ma vie demeurerait à jamais imparfaite [...] Je ne sentais qu'un creux indéfinissable (1995, 90-91).

Dans le déchirement de son propre corps et la perte de sa virginité, la protagoniste sent surtout la douleur du temps passé et perdu. Un corps qui « ne valait plus rien » (1995, 90).

Par sa liaison avec Bi, la narratrice croit également pouvoir se venger de son fiancé, Chun, qui paraît devenir de plus en plus « complice » de la mère de Yan-Zi. Le jour où Chun et la mère de la narratrice se rencontrent, Yan-Zi raconte :

Chun vint manger à la maison pour la première fois. Je n'avais pas pu déconseiller à maman de l'inviter ni empêcher Chun d'accepter cette invitation. Maman choisissait son futur gendre et l'autre voulait faire la connaissance de sa future belle-mère. Leur rencontre était hors de ma portée » (1995, 44).

Sa vie se déroulant à l'encontre de ses désirs, la protagoniste avoue son impuissance face à sa mère et par voie de fait, face à Chun. Il est intéressant de noter que les verbes, « choisir » et « vouloir », correspondent respectivement à la mère de Yan-Zi et à Chun qui occupent tous deux des positions actives et dominantes vis-à-vis de la protagoniste. Yan-Zi, de son côté, joue un rôle forcément passif dont elle cherche à sortir en exprimant son avis. Hélas, les deux sont « hors de sa portée » (Chen 1995, 44). À table, la mère de Yan-Zi pose à Chun ses questions « préparées d'avance » (1995, 51) auxquelles il répond, « le cou étiré en avant, le regard éveillé, comme s'il participait à un concours à la télévision » (1995, 51).

Aux yeux de Chun aussi, Yan-Zi reste une enfant qui s'efface derrière le monde des adultes. Yan-Zi remarque, à plusieurs reprises, la façon dont Chun l'infantilise tout comme sa mère. Lorsque la protagoniste propose de faire l'amour avec lui, il ne répond qu'en caressant ses cheveux et en la grondant « comme une enfant » (1995, 67) : « C'est pour ton bien » (66), affirme-t-il, « Sois sage, ma mauvaise »

(1995, 67). De cette façon, Chun devient peu à peu un reflet de la mère de Yan-Zi à travers un phénomène d'assimilation. Il murmure souvent : « Je t'aime tant que j'ai envie de t'avalier tout rond [...] Je suis ton grand loup, tu es mon petit lapin, ne songe jamais à t'enfuir, tu m'appartiens, tu entends, tu m'appartiens, à moi seul » (1995, 110).

(Ancienne) possession de sa mère, elle devient la proie de son futur mari. Encore une fois, Chen revient à la métaphore de l'avalement⁸⁴ dans laquelle l'auteure brouille les rôles du prédateur et sa proie. Chun cherche à dominer sa fiancée de la même manière que la mère de Yan-Zi tente de posséder sa fille. Il ne faut pas oublier néanmoins que la quête de liberté de Yan-Zi la conduit à devenir le bourreau de quelqu'un, elle aussi. Ne cherche-t-elle pas effectivement à détruire sa mère et à se venger de Chun ? Dans cette lutte psychologique, personne ne sort vainqueur. Yan-Zi et sa mère (et Chun dans une plus faible mesure) se poursuivent jusqu'à la mort. Si Chun reprend sa vie et trouve une autre fille, les deux femmes n'arrivent qu'à l'impasse : la liberté de Yan-Zi se réalise dans la mort,⁸⁵ tandis que sa mère perd évidemment sa fille ainsi que sa raison d'être.

Bien qu'il ne soit ni tyran ni amant, le père de Yan-Zi est le dernier catalyseur principal de l'exil ultime de sa fille. Yan-Zi fait partie d'une famille vis-à-vis de

⁸⁴ Un rappel à *L'Avalée des avalés* (1966) de Réjean Ducharme où la narratrice raconte : « Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est parce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque » (9). Personnage victime, elle se révolte contre l'autorité surtout celle de son père. On retrouve l'image de l'avalement dans *Le Mangeur* (2006) de Ying Chen où la fille se fait avaler par son père : « Je glissai la tête en bas dans un des tubes paternels, au bout duquel je serais, selon mon père, doucement dissoute et assimilée » (114).

⁸⁵ Elle reste entre le monde des vivants et des morts.

laquelle elle cherche à se distancer. Le père, professeur d'université qui se terre dans son bureau, est l'antithèse de la mère. Yan-Zi décrit la passivité et l'indifférence froide de son père à plusieurs reprises comme une arme cachée : « Il était à demi-mort [...] un faible [...] [sa] faiblesse était devenue une arme, un feu vert aux méchancetés, une excuse à [ses] lâchetés » (Chen 1995, 33). Le père laisse consciemment la violence entre Yan-Zi et sa mère s'intensifier. Comme Lori Saint-Martin le propose en citant la psychiatre Françoise Couchard :

[...] when child-rearing and discipline are left to women alone, men maintain distance and prestige. They are often willing to let mothers dominate daughters as long as their own powers and privileges remain unchallenged ; in fact, this kind of domination is a kind of safety valve to direct women's violence against their children rather than against men (72).

Ainsi, le père crée, en quelque sorte, « une ennemie » (Chen 1995, 30) – la mère – qui détourne son ressentiment et sa colère contre son mari sur Yan-Zi. Il se contente plutôt de prendre son thé chaque après-midi en travaillant dans son bureau, une routine qui continue même après son accident et sa retraite. Son refus de participer à la vie de sa fille finit par l'introduire dans un espace sans avenir : à la fin du roman, il est confiné « de plus en plus dans son lit » (1995, 153). Quant à Yan-Zi, son suicide devient une « solution » extrême pour sortir de « ce bouillonnement rythmé des amours et des plaisirs et des ennuis, des naissances et des morts, des parents et des enfants » (1995, 154). Mais cela n'empêche nullement qu'il s'agit d'un exil au « retour impossible » (9). Est-ce dire que le suicide ne règle rien ?

Un roman où les valeurs familiales sont remises en question et même rejetées, *L'ingratitude* est pourtant un récit de filiation contemporain fragmenté dans lequel la narratrice s'exprime dans un monologue intérieur réalisé dans un espace d'outre-tombe. Il s'agit d'un choix intéressant de la part de Chen vis-à-vis des voix multiples des épistoliers dans *Les Lettres chinoises*. Comme le terme le suggère, le récit de filiation est lié premièrement à la transmission de l'histoire familiale par le lien de descendance directe entre l'enfant et ses parents. Dans le contexte de la littérature contemporaine, toutefois, le récit de filiation :

[Il] réinvestit tout un héritage intertextuel, non pas à la recherche de modèles mais pour approfondir ses propres interrogations: c'est une écriture critique, et qui se sait traversée par les mythes et les sédimentations littéraires. [Le r]écit de filiation donc, [est] désireux de saisir une histoire collective à partir de parcours individuels (Demanze 13).

Il n'est pas surprenant par conséquent que le récit de filiation soit souvent rattaché à l'écriture féminine et à l'interrogation de la relation mère-fille – le premier rapport entre le soi et l'autre.⁸⁶

Dans la mesure où Yan-Zi offre des impressions fragmentées de son milieu familial et social, *L'ingratitude* retrace l'ascendance familiale, mais selon nous, il s'agit davantage d'une recherche de soi. Ainsi, elle offre l'esquisse d'une expérience commune. Le critique français, Dominique Viart avance effectivement que le récit de filiation contemporain « ne se déploie pas selon une linéarité chronologique restituée. *Il est d'abord un recueil [...]* Il est ensuite, par la force

⁸⁶ À l'image de l'étiquette de la littérature migrante ardemment refusée, Chen se démarque de l'écriture féminine en proposant un récit de filiation père-fille dans *Le Mangeur* (2006) et plus récemment, un récit mère-fils dans *Un enfant à ma porte* (2008).

des choses, une *enquête* » (81). À cet égard, la forme narrative est révélatrice. Le monologue intérieur de Yan-Zi suit deux récits liés à des temporalités distinctes. Celui qui forme la base de la structure narrative s'attache aux « réflexions de la narratrice d'outre-tombe » (Lapointe 2004, 134) d'où elle assiste à ses propres funérailles. Le deuxième récit revient en arrière et retrace les événements qui précèdent sa mort. Dépourvus de repères temporels, les deux récits (selon les critères de Viart) – le recueil et l'enquête – s'entrecroisent dans le temps suspendu. Ainsi, l'absence de transitions entre les événements contribue à la fragmentation du récit qui reflète l'identité inachevée de la narratrice. Les images récurrentes de l'avalancement, de la chasse, du père absent, de son cadavre et même du mot « ingratitude » sont autant de signes d'une enquête identitaire d'outre-tombe⁸⁷. Le succès de cette enquête tout comme l'exil « libérateur » de la narratrice, a des conséquences irrémédiablement ambiguës. Il s'agit d'une question que Chen reprendra dans son roman, *Un enfant à ma porte*.

3.2 *Un enfant à ma porte*

Paru en 2008, soit treize ans après la publication de *L'ingratitude*, *Un enfant à ma porte* continue l'interrogation de la complexité des relations familiales, ce qui permet à l'auteure de souligner l'aspect social de l'expérience exilique. Au travers de la relation mère-fils (fils adoptif) inattendue, Chen traite des questions de

⁸⁷ Elle fait une enquête sur sa propre mort (les événements qui précèdent sa mort, ses motivations, les personnes concernées).

violence maternelle et d'héritage. La narration de la mère sert à examiner la question d'exil intérieur en ce qui concerne la maternité. Dans *Femmes et Exils : Formes et Figures*, Dominique Bourque et Nellie Hogikyan explique que « l'exil intérieur est associé à un état d'esprit/d'âme, à une condition d'altérité et d'«étrangéité » au niveau du soi. Le sujet de l'exil intérieur ressent une distance, non pas en relation avec un groupe humain ou un territoire qui lui sont étrangers, mais en relation avec lui-même » (37). Anonyme, sans âge et sans enfants, la narratrice du roman se sent étrangère dans tous les sens du terme et voit l'arrivée fortuite de la maternité en tant qu'occasion de s'enraciner. Le désir d'être mère lui donne l'impression d'un recommencement, mais il s'agit d'une illusion.

Comme dans ses textes, *Immobile* (1998), *Le Champ dans la mer* (2002) et *Querelle d'un squelette avec son double* (2003), Chen réintroduit la femme de A.⁸⁸ en tant que protagoniste. Elle, qui a connu plusieurs vies, ne vit que dans un présent « somnambulique » (Chen 2008, 9), difficile à cerner en dépit des quelques références à des vies antérieures. Une chose est certaine toutefois : sans enfant, elle a du mal à justifier sa présence dans la maison de son mari. L'apparition soudaine de l'enfant sur le pas de sa porte s'apparente donc à un souhait exaucé, à la réalisation d'un rêve, voire à la promesse d'un avenir. En décidant de l'adopter, la protagoniste est prête à se lancer et à s'investir dans le rôle de mère. Il s'agit d'un rôle rêvé qui n'en demeure pas moins menaçant. Dès le premier chapitre, il est évident que l'enfant ne restera pas définitivement chez

⁸⁸ La narratrice anonyme peut représenter n'importe quelle femme. Le fait que son nom n'est pas donné est signifiant puisque son expérience est à la fois personnelle et universelle (la ville n'est pas nommée et les pères temporels et spatiaux sont également absents).

ses nouveaux parents : « Cet enfant a bel et bien habité cette maison pendant exactement trois cent quatre-vingt-neuf jours » (2008, 11). Sa disparition s'avère aussi soudaine que son apparition, mais pas sans cause, semble-t-il. Oscillant entre interrogation et témoignage, le récit de la narratrice retrace les moments qui précèdent la disparition de l'enfant. Ce faisant, elle se débat contre les mythes de la maternité ainsi que ses propres désirs et craintes par rapport à la maternité. Renversant la perspective de celle de *L'ingratitude*, Chen examine la question controversée de la fatalité⁸⁹ de la maternité. Elle conteste l'idée idéalisée du rôle de mère et la réintroduit dans le contexte de l'exil intérieur. Comme l'émigré qui n'appartient ni à son pays d'origine ni à son pays adoptif, la narratrice pèse les pertes et les gains d'être mère (ou pas), prise entre deux réalités. Par la maternité, elle contribue à la continuation de l'humanité, mais au prix de sa vie à elle.⁹⁰ Aussi se voit-elle obligée de toujours négocier entre son amour pour l'enfant et son désir de rester libre.

Comme le titre du roman le suggère, la question de la maternité arrive comme un destin inévitable à la porte des femmes. Incapable de procréer, la narratrice associe son « manque d'instinct maternel » (Chen 2008, 93) à son « caractère peu féminin » (2008, 93) qui est « médicalement prouvé par le dysfonctionnement de [ses] organes reproducteurs » (2008, 93). Elle avoue : « Combien j'en rêvais, de devenir tout cela : une vraie mère et une vraie femme » (2008, 93). Ce passage lie la condition féminine à l'interprétation bourgeoise du déterminisme biologique

⁸⁹ Dans les deux sens, la fatalité fait référence au destin prescrit et à la mort.

⁹⁰ Inversement, du point de vue de la société, la femme qui choisit une vie sans enfants ne réalise pas son rôle maternel et est souvent perçue comme égoïste.

des femmes. Il suggère la prédisposition génétique à jouer un certain rôle dans la société, donc une fatalité. L'idée d'une « vraie femme » est intimement liée à la fécondité et à sa capacité à devenir « mère ». Dans le *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir explique que contrairement à l'homme, la notion de la femme est étroitement organique, liée au corps féminin, défini, entre autres, par « ses ovaires » (14) et « son utérus » (14). La femme est donc avant tout un corps différent, un corps « sexué » (15), qui pense avec « des glandes » (14). Par conséquent, elle existe et se définit par rapport à l'homme qui apparaît comme « essentiel » (17) alors que la femme (l'Autre) apparaît comme « inessentielle » (17) – un « objet » (17). Le ventre « vide » (Chen 2008, 11) de la narratrice, dont le rôle est celui de procréer⁹¹, la rend inessentielle voire inutile aux yeux de son mari et de la société : « privée de la besogne de mère, je trouve ma vie moins justifiée dans cette maison, dans cette rue, dans cette ville, dans ce monde » (2008, 11). Elle n'a pas de statut à la maison, ni même de nom propre dans le roman.⁹² Par ailleurs, elle fait référence à son corps qui « semble avoir atteint la ménopause » (2008, 19), mais elle n'a pas une « seule ride » (2008, 19) sur le front, « pas un cheveu blanc » (2008, 19), sa « longévité est presque garantie » (2008, 19). Tout comme Yan-Zi dans *L'ingratitude*, la narratrice a l'impression de vivre une « demi-vie » (2008, 19) entre deux stades de la vie : sa « jeunesse

⁹¹ L'idée de lignée a toujours été masculine en Occident. Comme Virginia Woolf le souligne, « *The history of England is the history of the male line, not of the female* » (44). Les rois attendaient autrefois un héritier pour leur succéder au pouvoir, aujourd'hui les hommes attendent un fils pour assurer la pérennité de leur nom de famille (même si dans certaines cultures, le passage du nom se fait différemment). Dans *Un enfant à ma porte*, la narratrice révèle que l'enfant adoptif « allait porter le nom de A. » (Chen 23).

⁹² La narratrice anonyme, la femme de A., se définit par rapport à son mari « essentiel ».

intarissable » (2008, 20) et sa « vieillesse infiniment longue » (2008, 20). Que son corps soit encore jeune et vital souligne son échec en tant que femme procréatrice, ce qui lui attribuait une utilité sociale : sa seule utilité, selon la société, réside dans son intérêt scientifique puisque la narratrice représente un sujet « d'études » (19) prometteur, un moyen de briser le mystère de la longévité. Vu que le destin prescrit de la femme est celui de procréatrice, la perte d'un corps fertile dans la vieillesse condamne la femme à l'inutilité. De Beauvoir soutient en effet que la disparition de ce rôle relègue la femme au rang d'objet « inessentiel » (17). Dans un chapitre du *Deuxième Sexe*, « De la maturité à la vieillesse », elle fait ressortir l'aspect pessimiste de la situation de la femme vieillissante. L'histoire de la femme, selon l'auteure, « dépend beaucoup plus que celle de l'homme de son destin physiologique » (456). La femme est par conséquent soumise aux changements physiologiques qui ont lieu tout au long de sa vie et notamment à trois grands stades que de Beauvoir identifie comme la « puberté » (456), « l'initiation sexuelle » (456) et la « ménopause » (456). Lorsqu'elle vieillit, la femme est « dépouillée » (456) par conséquent de ce qui fait d'elle – à l'avis de la société et en particulier des hommes – une femme, à savoir, sa féminité. Or dans *Un enfant à ma porte*, Chen fait abstraction de cette catégorisation de la femme en mettant en scène une narratrice sans âge qui est entre deux stades de la vie. Suspendue entre la jeunesse et la vieillesse, la narratrice vit un exil intérieur où elle ressent « une distance » (37) vis-à-vis d'elle-même dont parlent Dominique Bourque et Nellie Hogikyan. Sa différence biologique fait d'elle une « autre ». Malgré son état de l'entre-deux et avant tout, malgré sa stérilité avouée, elle

devient mère. La situation permet au roman d'examiner la maternité selon des critères différents. En effet, l'arrivée de l'enfant inconnu sur le pas de sa porte lui donne un avenir et par conséquent, elle peut se réécrire et se réinventer malgré les contraintes imposées par son évolution biologique :

L'enfant est arrivé devant notre porte, apparemment sans que personne ne soit au courant. Je comprenais qu'il était à laisser ou à prendre, maintenant [...] Mais ce matin-là, contrairement à son habitude, mon corps semblait plus résistant. Il recevait celui de l'enfant sans hésiter, sans une plainte, éprouvant même une vague et pénible excitation ou jouissance à son contact, que j'imaginai proches de celles d'un accouchement (Chen 2008, 14).

La première phrase de ce passage souligne l'arrivée fortuite de l'enfant, âgé de cinq ou six ans (la maternité arrive littéralement au pas de sa porte), mais au lieu d'accueillir l'enfant tout de suite, la narratrice hésite : l'enfant est « à laisser ou à prendre, maintenant ». Son incertitude suggère que la maternité n'est pas quelque chose de « naturel » que chaque femme possède depuis sa naissance. Il s'agit d'un choix et d'un processus via lesquels on devient mère puisque l'individu (re)naît à travers ses enfants. Après avoir « produit » un héritier, la narratrice se réjouit à l'idée de voir sa vie enfin réglée : « Que de gratitude ne devais-je pas à cet enfant ? C'était lui qui m'avait momentanément déculpabilisée de ne pas assumer le rôle implicite de mère qu'impliquait ma présence sous le toit de A. » (Chen 2008, 21). Progressivement, cependant, la protagoniste se rend compte que cette nouvelle vie de mère a un prix.

La condition de la femme mère est présentée comme une « maladie sans remède » (Chen 2008, 45) qui mène à la détérioration du soi et à la mort. Lors d'une soirée

pour célébrer l'arrivée de son fils adoptif, la narratrice fait allusion à son corps déjà vieillissant depuis l'arrivée de l'enfant. Ses cheveux « secs » (2008, 30), ses « premières rides sur le front » (2008, 30), ses seins « pendants » (2008, 39) et son « visage délabré » (2008, 43) apparaissent comme autant d'indications physiques d'un corps usé. Elle remarque également sur son ventre qui a perdu sa « forme passée » (2008, 30) comme si elle a « réellement porté l'enfant » (2008, 30) pendant des mois. Ici, il semble que Chen joue avec les mots du titre, *Un enfant à ma porte*. Le titre souligne le fait que la maternité se présente comme un cadeau inespéré, mais avec le temps, la narratrice découvre que ce cadeau exige un sacrifice lourd.

En plus des changements physiques, la narratrice se sent de plus en plus isolée et s'écrase face à ce « désespérant sommet destiné à une bonne mère » (58). Elle passe ses journées à laver le linge, à faire le ménage et à s'occuper de tous les besoins de l'enfant jusqu'à l'épuisement. Au lieu d'offrir un mot de réconfort à sa femme, A. remarque l'odeur que mère et fils dégagent : la même « boue » (Chen 2008, 56) qu'il nomme « maternité sacrée » (2008, 56). « Bras vides » (2008, 40), « mains vides » (2008, 40), A. s'éloigne du « marécage de maternité » (2008, 64), mais il n'hésite pas tout de même à surveiller sa femme « à distance » (2008, 64) et à lui donner des conseils. Ainsi, il se contente de « jouer le beau rôle du compagnon de jeu » (2008, 31), loin des tâches et de la « boue ». Faussement égalitaire et toujours absent, il condamne sa femme à l'exil féminin solitaire en renforçant hypocritement les mythes de la maternité et les insécurités de sa

femme. Père indifférent, A. fait sentir à sa femme qu'elle est inadéquate en tant que mère et qu'elle reste, à ses yeux, inférieure.

Du point de vue des deux parents adoptifs, l'enfant représente une source de déceptions, car il est « tout aussi inadéquat que sa mère : aphone, puis trop bavard, se refusant aux enseignements qui lui sont prodigués, désobéissant, rétif, il déçoit » (Lapointe 2009, 125). Cependant, tel que le précise Lapointe, c'est principalement parce que A. et la narratrice ne le considèrent pas comme un être à aimer, mais plutôt comme un « objet de l'attention des nouveaux parents qui misent sur lui pour combler leurs ambitions » (125). Peu à peu, la narratrice avoue qu'elle a « peur de l'enfant » (Chen 2008, 64) et que chaque soir, elle veut « fuir » (2008, 64) le temps de la « servitude » et des « commandes » (2008, 64) de son enfant. Mais elle se rend compte surtout de la « cruelle réalité de [son] incapacité » (2008, 65) à incarner une mère. Si *L'ingratitude* fait ressortir le rôle de l'enfant sacrifié, *Un enfant à ma porte* montre la mère sacrifiée, d'où les références fréquentes et régulières au ver à soie :

Après avoir déposé ses œufs, sa fin était presque immédiate. Elle n'avait qu'environ cinq jours devant elle. Ainsi le veut la loi naturelle, nous a-t-on expliqué, selon la volonté de la Création, selon les croyants. En ce moment, le ver mère a presque vidé son corps, épuisé ses substances dans la longue besogne de pondre. [...] Elle s'est appliquée à sa tâche sans paroles d'amour, semblait-il, sans espoir de récompense, sans bonté même. Elle faisait cela par instinct ou par prédilection, en tout cas aucune grandeur ne pourrait vraiment lui être attribuée (Chen 2008, 44).

À l'image de l'enfant adoptif humain, les vers enfants vampirisent le corps du ver mère. C'est un acte justifié selon la « loi naturelle » et la « volonté de la

Création », mais du point de vue de la narratrice, il s'agit d'une image violente⁹³ où la coexistence de la mère et de son enfant apparaîtrait impossible. Il est intéressant que Chen emploie le mot « prédilection » pour décrire le sacrifice du ver mère procréateur. En usant du mot « ver mère », la narratrice humanise l'animal, et y projette ses propres sentiments. L'auteure rapproche le destin fatal du ver à soie à celui de la femme : le « désir et la faculté de l'enfantement étaient sa condition » (Chen 2008, 46), ce « gêne suicidaire qui voulait des enfants » (2008, 47). La narratrice pourtant tente de se rebeller contre ce destin féminin fatal.

Dans le but de diminuer la pression de la maternité, elle embauche une gardienne, Madame B. Femme dans la cinquantaine, Madame B. apparaît au départ comme un adjuvant, mais finit par menacer la relation mère-fils de la narratrice. Elle concède que « la peur de perdre cet enfant [la] hantait. C'était une peur de [soi]-même, de [son] manque de mérite en tant que mère, du manque d'instinct maternel en [soi] » (Chen 2008, 65). Ces insécurités sont soulignées par l'attachement entre Madame B. et l'enfant. Cet attachement se révèle plus fort lorsque, après avoir fait une première fugue, l'enfant rentre à la maison où, retrouvant Madame B. et sa mère, il trahit sa préférence pour la nourrice. La narratrice, déçue et jalouse, croit de plus en plus que Madame B. a l'intention de voler l'affection de son enfant et de la remplacer. Elle se transforme alors en mère possessive tout comme la mère de *L'ingratitude*. Elle commence à perdre la raison et à mélanger ses vies imaginaires avec celle du présent. Elle remarque sa « bizarre » (2008, 123) ressemblance avec l'enfant et se demande si elle a

⁹³ Cette image rappelle la relation mère-fille vampirique dans *L'ingratitude*.

vraiment porté l'enfant dans une vie antérieure. De plus, elle remarque, à plusieurs reprises, que l'enfant a l'intention de fuir à nouveau. Il s'agit d'un signe d'ingratitude de la part de l'enfant et par conséquent, de son propre échec en tant que mère, voire la perte de l'enfant signifierait surtout la fin de sa propre vie comme mère. Pour régler tous les soucis causés par son fils, la narratrice décide de l'enfermer dans sa propre chambre. Celle qui affirmait au départ « [q]ue de gratitude ne devais-je à cet enfant ? » (2008, 21) en vient à traquer chez son héritier le moindre « signe d'ingratitude » (2008, 108), l'emprisonne et le gave, souhaite en somme qu'il soit à sa merci (Lapointe 2009, 125). L'emprisonnement de l'enfant prend progressivement les traits d'un infanticide par lequel la mère tente de préserver son fils (une partie du soi) aussi longtemps que possible :

L'enfant et moi [...] [n]ous formerions un noyau plus solide que n'importe quelle alliance, vivant dans notre boue organique, n'ayant besoin de personne, nous suffisant à nous deux, plus forts que jamais. Grâce à cet enfant que je ne lâcherais plus, appuyée contre cette probable descendance de moi, j'aurais acquis mon droit de cité dans cette maison, dans cette rue, dans cette ville » (Chen 2008, 129).

Encore une fois, Chen revient au côté vampirique de la relation mère-fils, mais c'est la narratrice cette fois qui se nourrit du malheur de son fils enfermé dans une « cage » (2008, 131). Sans remords, la mère le laisse « hurler dans sa prison » (2008, 131) pendant qu'elle sort pour faire des courses. Elle adore le regarder manger puisqu'il semble que l'enfant la regarde avec « gratitude » (2008, 135). Surtout, ainsi, elle empêche l'enfant de la « tuer » : « Je voulais que mon enfant mange autre chose que ma chair, grignote autre chose que mes os, boive autre chose que mon sang » (2008, 133). Finalement, la narratrice est incapable

d'arrêter la fuite de l'enfant, laquelle entraîne la « fin » de son existence en tant que mère.

La « fin » de la narratrice reste ambiguë. La femme peut-elle échapper à sa condition féminine ? Chen ne propose pas de réponses. À la fin du roman, la narratrice reste hantée par la perte de son fils adoptif. Elle se remémore le passage de l'enfant, un lien unificateur même dans la mort :

En contemplant le corps frais de l'enfant assis auprès de mon corps desséché, [...] il m'arrivait de penser que je ne serais plus jamais seule, que cette indicible intimité entre l'enfant et moi ne serait jamais remplaçable, ne serait jamais perdue ni oubliée [...] L'un à l'autre nous sommes liés pour toujours, au-delà même de notre existence, par cette intimité (Chen 2008, 155).

Par cette fin, Chen conclut la conversation entre *L'ingratitude* et *Un enfant à ma porte*. La relation mère-enfant sert à une exploration du côté exilique de cette relation. Pour la narratrice de *L'ingratitude*, la mort devient le seul moyen d'échappatoire. Il s'agit d'une « solution » extrême pour pallier l'exil intérieur au sein du conflit mère-fille. Pour la « mère sacrifiée » (Lapointe 2009, 125) d'*Un enfant à ma porte*, il s'agit également d'un exil intérieur, mais il s'agit d'une étrangeté qui tente de se définir vis-à-vis de l'enfant. Au fur et à mesure que l'histoire évolue, elle se trouve au centre d'une lutte acharnée, prise entre son besoin d'appartenir à l'enfant et sa propre liberté, entre l'impossibilité d'imaginer sa vie sans l'enfant et l'impossibilité de vivre avec lui sans souffrir. Anonyme, sans âge, sans ethnicité, elle est à la fois la femme universelle et un fantôme qui accueille (au départ) et se débat contre la maternité. À travers ce personnage-

fantôme, Chen fait ressortir l'ambiguïté de ce rôle et l'impossibilité de séparer l'un de l'autre. La narratrice d'*Un enfant à ma porte* résume cette idée éloquemment à la fin du roman : « [...] le moi individuel et le moi mère étaient confondus. Ce nouveau moi, qu'il soit heureux ou souffrant, épanoui ou réprimé, avec ou sans amour, je ne pouvais plus le diviser. Rien ne peut plus changer cet état de choses [...] » (Chen 2008, 154).

Conclusion

L'exil s'avère être un terme lourd qui comprend une multitude de sens depuis l'établissement des premières communautés sédentaires. Ce mot apparaît comme un caméléon toujours changeant selon les besoins de la culture dominante. Parmi ses définitions plurielles, l'exil suggère premièrement le déracinement, que ce soit le déplacement d'un peuple, d'une communauté ou d'un individu. Déraciné de sa terre, l'être humain cherche à s'ancrer dans son propre environnement physique, ce qui n'est pas toujours évident ni atteignable. L'exclusion, l'altérité, la nostalgie pour la vie d'autrefois provoquent une perte d'identité : on n'est citoyen entier ni de sa patrie d'origine ni du pays d'accueil. Comment gérer, tolérer, vivre « avec » une telle perte ? Un « remède » plus ou moins efficace et qui d'ailleurs ne conduit jamais à la guérison totale, consiste à remémorer la patrie de l'enfance, à la réinventer à partir de bribes mnémoniques tout en l'intégrant à un récit traitant de l'exil, autrement dit, à travers la réflexion qu'offre la littérature. Comme Émile Ollivier explique que la littérature est « sans doute le contre-monde où l'on peut redonner vigueur à notre imagination et mieux comprendre le temps présent » (28).

À cet égard, on pourrait dire que grâce aux écrivains migrants et à ce que leurs ouvrages contribuent à l'imaginaire des lecteurs, en l'occurrence ceux des francophones du Canada et plus spécifiquement, ceux du Québec, les francophonies canadiennes peuvent toujours combattre leur isolement dans un pays largement anglophone en se redéfinissant par rapport à leur identité linguistique. C'est particulièrement vrai de ceux des années 1980 qui vivaient et négociaient leur propre histoire de l'exil, puisqu'en faisant cela, ils se rapprochaient des sentiments d'exil partagés par les Québécois. Ainsi, la littérature migrante tente de se situer dans le cadre de la littérature québécoise afin de réapproprier son sens de « chez soi ». Quant aux écrivains migrants de la vague suivante, ils mettent l'accent sur l'intériorisation de l'exil où les frontières entre le réel et l'imaginaire, le soi et l'autre deviennent plus en plus flous. À cet égard, l'œuvre de Ying Chen esquisse les contours d'un exil qui se révèle de plus en plus intériorisé.

Certes, les deux premiers romans de l'auteure semblent correspondre facilement aux intérêts thématiques de la littérature migrante, mais Chen proteste activement contre le rôle imposé d'ambassadrice de cette catégorie littéraire à travers sa poétique. Progressivement sans repères, les romans de Chen témoignent néanmoins de « l'état de la vie contemporaine » (Lapointe 2004, 133)⁹⁴ où l'exil reste au centre. Les amants shanghaiens des *Lettres chinoises*, la jeune Yan-Zi de *L'ingratitude* et la mère anonyme d'*Un enfant à ma porte* ne partagent pas de liens directs entre eux, mais ils expriment un même besoin de liberté individuelle.

⁹⁴ Voir dans la bibliographie : « 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 (2004) : 131-141.

Il s'agit d'une lutte acharnée dans laquelle ces personnages cherchent à appartenir (à assimiler dans une certaine mesure) et pourtant, à résister les contraintes de leur réalité contemporaine afin d'exister en tant qu'individu.

Afin de retracer les formes variées de l'exil à la lumière de la poétique changeante de Chen, j'ai décidé de suivre une démarche chronologique. Les textes choisis montrent dans un premier temps l'évolution de l'auteure vers l'épure « stylistique et référentiel » (Lapointe 132), mais aussi les influences de cet épurement sur la vision et la (ré)vision de l'exil. Cette révision de l'exil apparaît sous la forme de réécriture dans les deux versions des *Lettres chinoises* et de relecture dans *L'ingratitude* et *Un enfant à ma porte* qui ouvrent inévitablement un dialogue entre les romans ainsi qu'entre l'œuvre et le lecteur.

L'exil lié au thème de l'immigration dans *Les Lettres chinoises* évolue d'une version à l'autre. En partant pour Montréal, Yuan voit sa nouvelle vie québécoise en tant que renaissance, un chemin libérateur qui s'avère décevant : « [...] si le cerf-volant n'avait pas peur de chuter ? Et si je tenais à être cet idiot qui ne s'enfuit pas ? » (1993, 170 ; 1998, 131) Son expérience contraste avec celle de Sassa, une existence où l'exil se manifeste psychologiquement même dans les frontières familières de son propre pays. Les deux cas apparaissent encore plus sombres dans la version révisée du roman puisque Chen ne révisé pas uniquement sa problématique, mais les aspects plutôt didactiques. L'élimination des références culturelles explicites et des personnages secondaires⁹⁵ dans la

⁹⁵ Chen supprime les personnages secondaires tels que Tante Louise et Nicolas ainsi que le père comme épistolier dans la deuxième version du roman.

deuxième version focalise l'attention sur l'expression de l'exil chez les trois épistoliers retenus (Sassa, Da Li, Yuan) du roman. En faisant cela, Chen met en lumière le caractère aliénant et paradoxal de l'exil. Dans *L'ingratitude* la jeune narratrice, Yan-Zi, semble avoir hérité du mal existentiel exprimé par Sassa qui ne se sent chez elle nulle part. Se sentant toujours privée de la possibilité de mener sa propre vie, Yan-Zi étouffe sous le poids autoritaire de sa mère et décide de s'en libérer en se suicidant. Tout comme Yuan, elle se rend compte finalement que, réalisé d'une façon excessive, c'est-à-dire sans égard pour le respect typiquement traditionnellement chinois du « juste milieu », la liberté par la mort n'aboutit qu'à une illusion, une prise de conscience qui incite le lecteur à relire et à reconsidérer la définition du terme.

Dans *Un enfant à ma porte*, ensuite, que l'on pourrait considérer comme une réponse à *L'ingratitude*, l'interrogation de l'exil se poursuit au moyen du traitement problématique de la relation mère-enfant. La narratrice voit l'apparition d'un enfant étranger comme une occasion fortuite d'être mère, mais la maternité se révèle paradoxale, une situation dans laquelle la mère est prise entre son besoin d'appartenir à l'enfant et son refus d'être avalée par ce rôle. Au fur et à mesure que l'intrigue se déploie, le rêve prometteur se désagrège peu à peu et elle tente de se rebeller contre le mythe de la maternité.

Étant donné les nombreuses réincarnations de l'exil et l'absence progressive des repères dans l'œuvre de Chen, comment l'exil se manifeste-t-il ? Il s'agit d'une réalité de l'entre-deux dont le traitement évolue au fil de ses romans. L'expérience

migrante se révèle un contexte universellement pertinent pour traiter du thème de l'exil sous toutes ses formes : psychologique, spatial, social vis-à-vis de la jeune fille en marge de sa propre vie, de la maternité impossible et pourtant, l'exil s'avère un combat où le résultat reste indéterminé. Loin de « chez soi » au sens physique et identitaire, les personnages dans l'œuvre de Chen partagent le besoin de se sentir appartenir quelque part, mais dans la liberté d'exister comme individu. Ce point est évident chez les narratrices de *L'ingratitude* et d'*Un enfant à ma porte*. Elles revoient les événements passés et observent leurs vies de l'extérieur, soit littéralement ou symboliquement. Hors du temps, sans âge, ni mortes, ni vivantes, elles occupent un espace de l'entre-deux dans lequel l'exil devient finalement un conflit intérieur. Au sein de leur propre exil existe néanmoins un refus d'être définie et avalée par l'universel que ce soit la société, la famille, la migration ou la maternité.

De la même manière, l'écriture de l'auteure reflète son refus d'être classifiée et définie. Ying Chen continue ainsi à repousser plus loin les limites de ses textes pour inciter une réaction quelconque chez son lectorat. L'effacement intentionnel des détails spatio-temporels dans les derniers textes de l'écrivaine force le lecteur, d'une certaine manière, à se fier à la narratrice et à son récit. Rien n'est simple néanmoins chez Chen et le dénouement de ses romans nécessite souvent une relecture de l'œuvre, mais aussi de la vie contemporaine. Que ce soit la violence de la haine et de l'amour entre une mère et son enfant ou la rupture d'une histoire amoureuse, Chen bouleverse les idées reçues qui existent entre les êtres humains et même les frontières de la raison, de la réalité et du temps. En effaçant

progressivement les noms des personnages, les lieux et les repères, le lecteur peut se mettre en scène à la fois comme spectateur et participant. Chen, de son côté, oscille entre l'universel et le personnel, la mémoire et l'oubli, la vie et la mort, le dialogue et le monologue des espaces où l'ambiguïté excelle. Loin de donner des histoires de la vie « réelle », Ying Chen voudrait proposer autre chose :

Il va sans dire que je suis toujours sensible à la condition humaine, je suis concernée par la vie de tous les jours autant que par l'avenir de la planète. Je ne trouve pas de meilleure façon de décrire l'universalité que de recourir au symbolique, à une expression fortement individuelle. Et puis il faut du recul. [...] Il faut que l'écart soit assez grand [...] pour que l'auteur et les lecteurs ressentent une humilité, une haute insécurité devant ce qu'on appelle le réel (Chen 99)⁹⁶.

Le témoignage et le réel ne sont pas des thèmes centraux de l'œuvre de Chen. Le « vrai sujet » (Chen 99) est toujours ailleurs. Quel est le sujet ? Existe-t-il ? L'auteure ne laisse pas de réponses concrètes. Elle nous donne plutôt des traces, des impressions fugaces de la vie. Le sujet, c'est à réécrire, relire et repenser.

⁹⁶ Voir *Quatre mille marches : un rêve chinois* (2004) dans la bibliographie.

Bibliographie

- Bernier, Silvie. « Ying Chen : s'exiler de soi ». *Francofonia*. 37 (1999) : 115-132.
- Berrouët-Oriol, Robert et Robert Fournier. « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec ». *Quebec Studies*. 14 (1992) : 7-22.
- Biron, Michel et al. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2007.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- Bourque, Dominique et Nellie Hogikyan. « A. Exil intérieur/extérieur ». *Femmes et Exils : Formes et Figures*. Eds. Dominique Bourque et Nellie Hogikyan. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010. 37-38.
- . « Introduction ». *Femmes et Exils : Formes et Figures*. Eds. Dominique Bourque et Nellie Hogikyan. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010. 2-33.
- Canada. Bibliothèque du Parlement. *Le multiculturalisme canadien*. Michael Dewing et Marc Leman. (93-6F). Ottawa: Division des affaires politiques et sociales, 2006.
- . Ministère de la Justice Canada. *La diversité culturelle au Canada: La construction sociale des différences*. Peter S. Li (rp02-8f). Ottawa : Division de la recherche et de la statistique, 2000.
- Chao, Lien. *Beyond Silence : Chinese Canadian Literature in English*. Toronto : Tsar Publications, 1997.
- . « Anthologizing the Collective : The Epic Struggles to Establish Chinese Canadian Literature in English ». *Essays on Canadian Writing*. 57 (Winter 1995) : 145-170.
- Chartier, Daniel. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles ». *Voix et Images*. 27.2 (2002) : 303-316.

- Chen, Ying. Entrevue avec Sylvie Lisiecki-Bouretz. 13 décembre 2001.
 <http://chroniques.bnf.fr/archives/decembre2001/numero_courant/actualites/rencontres-fr-chinois/chinois/ying_ch.htm>. Internet. 2 février 2010.
- . Entrevue avec Franco Nuovo. *Je l'ai vu à la radio*. Radio-Canada. Vancouver, 14 février 2009. <http://www.radio-canada.ca/emissions/je_lai_vu_a_la_radio/2009-2010/chronique.asp?idChronique=74560>. Internet. 2 février 2010.
- . « La poussière des étoiles ». *Frontières*. 19.2 (2007) : 73-74.
- . *Le Champ dans la mer*. Montréal : Boréal, 2002.
- . *L'ingratitude*. Montréal : Babel, 1995.
- . *Les Lettres chinoises*. Montréal : Leméac, 1993.
- . *Les Lettres chinoises*. Montréal : Leméac, 1998.
- . *Le Mangeur*. Montréal : Boréal, 2006.
- . *Quatre mille marches : un rêve chinois*. Paris : Seuil, 2004.
- . *Un enfant à ma porte*. Montréal : Boréal, 2008.
- De Diego, Rosa. « Ying Chen : À la recherche d'une mémoire ». *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ed. Anissa Talahite-Moodley. Ottawa : University of Ottawa P, 2007. 299-317.
- De Beauvoir, Simone. « Introduction ». *Le Deuxième Sexe, I, Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949-1976. 11-32.
- . « Histoire. I ». *Le Deuxième Sexe, I, Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949,1976. 109-115.
- . « De la maturité à la vieillesse ». *Le Deuxième Sexe, II, L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949, 1976. 456-482.
- Demanze, Laurent. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris : José Corti, 2008.

- Ducharme, Réjean. *L'avalée des avalés*. Paris: Gallimard, 1966.
- Dupré, Louise. « Une traversée des territoires ». *L'Étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*. Ed. Simon Harel. Montréal: XYZ, 1992. 53-60.
- Dupuis, Gilles. « Migration et transmigrations littéraires au Québec : l'exemple brésilien ». *Das Schreiben in der Migration: Literatur und kulturelle Kontexte in der Romania*. 15 (2003).
- . « Transculturalism and écritures migrantes ». *History of Literature in Canada : English-Canadian and French Canadian*. Ed. Reingard M. Nischik. Rochester, NY : Camden House, 2008. 497-508.
- . « La littérature migrante est-elle universelle ? Le cas de Ying Chen ». *Croisements : Revue francophone de sciences humaines d'Asie de l'Est*. 1 (2011) : 23-34.
- Eng, David L., and David Kazanjian, Eds. *Loss : The Politics of Mourning*. Berkeley : University of California P, 2003.
- Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie ». *Sociétés : Revue des sciences humaines et sociales*. 86.4 (2004) : 7-19.
- Gouvernement du Québec. Office québécois de la langue française. *Loi 101 : Charte de la langue française, 1977*.
<<http://www.olf.gouv.qc.ca/charte/reperes/reperes.html>>, L.R.Q. chap. C-11 (1977, chap. 5). Internet. 2 février 2010.
- Harel, Simon. « La parole orpheline de l'écrivain migrant ». *Montréal imaginaire : ville et littérature*. Eds. Pierre Nepveu et Gilles Marcotte. Montréal : Éditions Fides, 1992. 373-418.
- Jonassaint, Jean. « Entrevue : Écrire pour soi en pensant aux autres ». *Lettres Québécoises*. 65 (Printemps 1992) : 13-15.
- Kattan, Naïm. *La Mémoire et la promesse*. Montréal: HMH, 1978.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.

- La Sainte Bible* : version Louis Segond. New York : American Bible Society, 1978.
- Lai, David Chuenyan. « From Downtown Slums to Suburban Malls : Chinese Migration and Settlement in Canada ». *The Chinese Diaspora : Space, Place, Mobility and Identity*. Eds. Carolyn Cartier and Laurence J.C. Ma. Lanham, Md. : Rowman & Littlefield, 2003. 311-336.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle. « Disparaître ? ». *Voix et Images*. 34.3 (2009) : 124-128.
- . « 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 (2004) : 131-141.
- Le Bras, Yvon. « Interview with Ying Chen ». *Lingua Romana: A Journal of French, Italian and Romanian Culture*. 1.1 (Automne 2002) : 1.
- Le Bris, Michel et Jean Rouaud, Eds. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.
- Lebrun, Monique. « L'Écrivain migrant et ses pays : proximité et distanciation ». *La littérature migrante dans l'espace francophone*. Eds. Luc Collès et Monique Lebrun. Fernelmont (Belgique) : Éditions Modulaires Européennes & InterCommunications, 2007. 149-170.
- Linhartová, Věra. « Pour une ontologie de l'exil ». *L'Atelier du roman*. 2 (mai 1994) : 127-132.
- Lorre, Christine. « Ying Chen's 'Poetic Rebellion' : Relocating the Dialogue, In Search of Narrative Renewal ». *Asian Canadian Writing : Beyond Autoethnography*. Eds. Eleanor Ty and Christl Verduyn. Waterloo : Wilfred Laurier University P, 2008. 267-295.
- Ltaif, Nadine. *Les métamorphoses d'Ishtar*. Montréal : Guernica, 1987.
- McLane-Iles, Betty. « Memory and Exile in the Writings of Ying Chen ». *Women by Women: The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*. Ed. Roseanna Dufault. Mississauga : Associated University Presses, 1997. 221-229.

- Mélançon, Robert. « Terre de Caïn, âge d'or, prodiges du Saguenay : le Nouveau Monde dans les Voyages de Jacques Cartier ». *Voix et Images*. 5.1 (1979): 51-63.
- Moisan, Clément et Renate Hildebrant. *Ces Étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec : Éditions Nota bene, 2001.
- Mouneimne-Wojtas, Tina. « D'un lieu à l'autre. La circulation mémorielle chez les écrivains migrants au Québec ». *3rd Congress of Polish Association for Canadian Studies and 3rd International Conference of Central European Canadianists, Kraków, Poland*. (April/May 2004): 331-341.
- Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988.
- Ollivier, Émile. *Repérages*. Montréal : Leméac, 2001.
- Oore, Irène. « Être ou ne pas être : le suicide dans *L'ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ». *Dalhousie French Studies*. 64 (2003) : 47-58.
- . « *Les lettres chinoises* de Ying Chen : Le Mobile et l'immobile ». *Études en littérature canadienne*. 29.1 (2004) : 74-83.
- Rodgers, Julie. « Comment peut-on être moi quand on est Mère? » : Une étude de la maternité dans *Un enfant à ma porte* (2009) de Ying Chen ». *Revue internationale d'études canadiennes*. 45-46 (2012) : 403-416.
- Saint-Martin, Lori. « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love : Suzanne Jacob's *L'obéissance* and Ying Chen's *L'ingratitude* ». *Canadian Literature*. 169 (2001) : 60-83.
- . « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec » *Voix et Images*. 18.1 (1992) : 78-88.
- Satyre, Joubert. « Fantômes du passé chez Émile Ollivier et Gérard Étienne: de l'écriture comme exorcisme ». *Canadian Literature : A Quarterly of Criticism and Review*. 200 (Spring 2009) : 90-104.
- Silvester, Rosalind. « Ying Chen and the 'Non-Lieu' ». *The Modern Language Review*. 106.2 (April 2011) : 407-422.

- Simard, Hélène. « Ying Chen : Éternelle mortalité ». 15 mars 2010.
< <http://lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=59> >. Internet. 5 mai 2010
- Talbot, Émile. « Rewriting *Les Lettres chinoises* : The Poetics of Erasure ». *Québec Studies*. 36 (2004) : 83-91.
- Thibeault-Bérubé, Anne. « Mobilité immobile : l'expérience exilique dans *Le Champ dans la mer* de Ying Chen ». *Femmes et Exils : Formes et Figures*. Eds. Dominique Bourque et Nellie Hogikyan. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010. 45-62.
- Troper, Harold. « Immigration ». *L'Encyclopédie canadienne*.
<<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0003960>>. Internet. 12 mars 2010.
- Ty, Eleanor and Christl Verduyn. « Introduction ». *Asian Canadian Writing : Beyond Autoethnography*. Eds. Eleanor Ty and Christl Verduyn. Waterloo : Wilfred Laurier University P, 2008. 1-27.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent : 2^e édition augmentée*. Paris : Bordas, 2008.
- Woolf, Virginia. « Women and Fiction ». *Women and Writing*. Ed. Michèle Barrett. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1980. 1-9.
- Yee, Paul. *Saltwater City : An Illustrated History of the Chinese in Vancouver*. Vancouver : Douglas & McIntyre Ltd., 1988.