# Dossier thématique : *Québec*

sous la direction de Vincent Bouchard
et de Fabrice Leroy

**ETUDES FRANCOPHONES**
**ISSN 1093-9334**

**Volume 25, numéros 1 & 2**
**Printemps et Automne 2010**

**Dossier Thématique Québec:**
sous la direction de Vincent Bouchard et de Fabrice Leroy

Ce numéro a été réalisé grâce à une bourse de recherche octroyée par le Ministère des Relations Internationales du Québec et au soutien de la Délégation du Québec à Atlanta. La rédaction d'*Etudes Francophones* remercie tous ceux qui ont généreusement participé à ce projet, et tout particulièrement Mme Ginette Chenard, Déléguée du Québec.

**Rédacteur en chef:**
Fabrice Leroy (University of Louisiana at Lafayette)

**Directeur de la revue :**
Abdelhak Serhane (University of Louisiana at Lafayette)

**Comité de rédaction:**
David Barry (University of Louisiana at Lafayette) • Vincent Bouchard (University of Louisiana at Lafayette) • Suzanne Kocher (University of Louisiana at Lafayette) • Amadou Ouédraogo (University of Louisiana at Lafayette)

**Conseil scientifique international:**
Livio Belloi (Université de Liège) • Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) • Raoul Boudreau (Université de Moncton) • Abdellah Bounfour (Inalco, Paris) • Denis Bourque (Université de Moncton) • Gaëtan Brulotte (University of South Florida) • Guy Dugas (Université Paul Valéry, Montpellier) • Hugo Frey (University of Chichester) • Vittorio Frigerio (Dalhousie University) • Hafid Gafaiti (Texas Tech University) • Marc Gontard (Université de Rennes 2) • Jean Jonassaint (Duke University)• Ingeborg Kohn (West Point Military Academy) • Édouard Langille (St. Francis Xavier University) • Mark McKinney (Miami University of Ohio) • Gérard Montbertrand (College of Charleston) • Françoise Naudillon (Concordia University) • Adelaide Russo (Louisiana State University) • Abderrahman Tenkoul (Université de Fès) • Albert Valdman (University of Indiana) • Robert Viau (Université du Nouveau-Brunswick)

**Assistante à la rédaction:**
Christine Romain Ferrell (University of Louisiana at Lafayette)

**Conception graphique et mise en page:**
Leslie Schilling (University of Louisiana at Lafayette)

Fondée en 1986 par l'Université de Louisiane à Lafayette, la revue *Études Francophones* (anciennement *Revue Francophone de Louisiane*, puis *Revue Francophone*) a pour objectif de diffuser la recherche dans les domaines de la langue française, des arts, de la littérature, du droit et des sciences sociales, de la culture et de la civilisation des pays francophones. La revue est recensée dans la *Bibliographie du MLA*, dans la *Bibliographie d'Histoire Littéraire Française* de Klapp-Lehrmann et *La Revue d'histoire littéraire de la France*. *Études Francophones* est publiée deux fois par an (automne et printemps).
Tous les articles soumis à *Etudes Francophones* font l'objet d'un processus d'évaluation critique par des pairs. La revue publie des livraisons non thématiques et des numéros thématiques placés sous la responsabilité de rédacteurs invités. Des propositions de numéros thématiques peuvent être soumises à la Direction. Le comité de rédaction se réserve le droit d'apporter des modifications stylistiques et éditoriales aux manuscrits acceptés pour publication.
Les textes publiés sont la responsabilité exclusive des auteurs. Les manuscrits doivent être envoyés en double exemplaire en format Microsoft Word, accompagnés d'un envoi par courrier électronique.

**Nos coordonnées:**
*Etudes Francophones*
Université de Louisiane à Lafayette
Box 43331
Lafayette, LA 70504-3331
Téléphone: (337) 482-5445
Télécopieur: (337) 482-5446
Courriel: Fabrice Leroy: fleroy@louisiana.edu
Christine Romain Ferrell: revue-ef@louisiana.edu
Abonnements: 45 U$D pour deux numéros par an
Contacter revue-ef@louisiana.edu

**GUIDE DE RÉDACTION**

Les collaborateurs de la revue *Études Francophones* sont priés:
• d'inscrire le titre de leur article en haut de la première page ; sur une feuille séparée leur prénom, nom, affiliation universitaire et adresse ;
• de dactylographier leur texte à double interligne, 25 lignes par page (Palatino ou Times New Roman 12 points), texte justifié à gauche et à droite ;
• de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
• d'insérer les références dans le texte entre parenthèses, suivant les normes du MLA (Cf. MLA Handbook ou <www.mla.org>). Si le titre est mentionné dans

le texte, n'indiquer que les pages (245-46) ; si le titre n'est pas mentionné dans le texte, indiquer le nom de l'auteur et les pages (Camus 139) ; si l'auteur est cité dans le texte, indiquer le titre abrégé et la page sans ponctuation (*Malentendu* 25) ;
• d'insérer les citations de plus de quatre lignes en retrait et sans guillemets ;
• d'insérer les titres de livres, revues, journaux, etc. en italiques ;
• de donner la traduction des citations étrangères en notes en fin de texte ;
• de suivre les normes MLA pour l'utilisation des titres français ; de n'utiliser la majuscule que pour le premier mot du titre et les noms propres (*L'Ami du peuple*, *Nouvelle revue française*, *Présence africaine*) ;
• d'insérer les notes manuellement en fin de texte ; **de ne pas utiliser la fonction de mise en note automatique par logiciel** ; utiliser la fonction « superscript » pour insérer les numéros de notes.
• de placer les ouvrages cités après les notes en fin de texte ;
• de donner les prénoms complets des auteurs (les initiales ne suffisent pas) ; dans le cas de revues et de journaux préciser le volume, le numéro, l'année, et les pages (*Revue francophone* 8.1 (1993): 10-11).

## TABLE DES MATIERES

Présentation du numéro 7
Vincent Bouchard et Fabrice Leroy

Préface : Le Québec, valeurs démocratiques, identité et francophonie nord-américaine 10
Ginette Chenard

**I. Le Québec en regard du monde francophone**

Québec, Acadie et Louisiane: l'influence des retrouvailles 20
Barry Jean Ancelet

André Gladu : un cinéma de l'empathie 30
Vincent Bouchard

« Tomber dans l'absence au monde » : l'esthétique néo-romanesque dans *L'Aquarium* de Jacques Godbout 43
François Harvey

Penser le contraire : *Des Nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay 66
Maxime Blanchard

**II. Le Québec face à ses enjeux**

Géographie de l'essai québécois contemporain 80
Vincent-Charles Lambert

L'Uchronie québécoise : histoire et politique dans un sous-genre de la science-fiction 89
Amy J. Ransom

Les voix silencieuses dans *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret 108
Lara Popic

Transformations postexiliques dans *Querelle d'un squelette avec son double* de Ying Chen et *Personne* de Linda Lê 124
Stephanie Cox

Représentation autochtone et cinéma québécois : la langue comme territoire de l'âme 147
Karine Bertrand

Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation. 162
Denis Bachand

Panorama de la production romanesque canadienne-française en 2009-2010 181
Vittorio Frigerio

Entretien avec André Gladu 191
Barry Jean Ancelet

Index des articles publiés dans *Etudes Francophones* 207

**Transformations postexiliques dans *Querelle d'un squelette avec son double* de Ying Chen et *Personne* de Linda Lê**

Stéphanie Cox
*Carleton College*

*« Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches*
*Par bonds quitter cette chose pour celle-là*
*Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux*
*C'est là sans appui que je me repose ».*
— Hector de Saint-Denys Garneau

L'altérité occupe une place importante dans la littérature québécoise depuis ses débuts. D'emblée en effet, les auteurs québécois avaient pour ambition de montrer à Lord Durham qu'il avait tort d'estimer, dans son rapport de 1840, que les Canadiens-français n'étaient qu'un peuple inculte, « sans histoire et sans littérature », et donc facilement assimilé. Sondé, observé, évalué par l'Autre, le Québec a toujours été légitimé et actualisé avant tout par le regard d'autrui, par des instances extérieures. Comme l'écrit Pierre Vallières en 1968 dans *Nègres blancs d'Amérique* :

> La « dépendance » du Québec à l'égard de l'étranger est une constante de son histoire. [...] Car le Québec, depuis l'établissement d'un comptoir commercial à Québec par Champlain en 1608, a toujours été soumis aux intérêts des classes dominantes des pays impérialistes : d'abord, la France; puis l'Angleterre; et, aujourd'hui, les États-Unis. (276)

N'oublions pas qu'en 1604, Champlain trouve dans une tabagie à Tadoussac la preuve que d'autres n'attendent pas les cartographes et les explorateurs pour créer une zone d'échange avec les Amérindiens. Par la suite, dans de nombreux textes canoniques de la littérature québécoise comme *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont, *La guerre, Yes sir* (1968) de Roch Carrier, *Kamouraska* (1970) d'Anne Hébert, l'Autre apparaît sous les traits de l'Anglophone, souvent canadien-anglais,

et parfois américain. À travers ces œuvres, le groupe de référence — la société catholique et canadienne-française[1] — se situe en position inférieure par rapport à l'Autre dominant. Ultérieurement, l'influence d'œuvres comme *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi sur des auteurs comme Hubert Aquin a abouti à la perspective que la définition de soi, pour l'individu ou le pays, s'effectue en réaction à la présence de cet Autre.

Pourtant, depuis les années 1980, le sujet immigrant pose lui aussi son regard sur ce groupe de référence, faisant pivoter son angle de vue et basculer les rôles. Ce renversement crée un repositionnement organique dans le milieu littéraire québécois, dans le sens où l'on y acceptait déjà la notion de l'identité comme fluctuante et nébuleuse, et donc en perpétuelle redéfinition. Si Vallières associait la lutte des Québécois à celle de la Négritude, il va sans dire que les auteurs de l'identitaire y ont vu la chance d'affirmer une nouvelle perspective sur soi, qui a l'avantage de regrouper des marginalisés. Dans la mesure où la question identitaire se pose avec récurrence depuis les premiers balbutiements de la littérature québécoise, c'est avec une certaine facilité que le Québec postmoderne a adopté la notion de « pluralité » qu'ont apportée les auteurs issus de l'immigration depuis les années 1980. Cela dit, cette pluralité multi-ethnique et multi-culturelle propose la co-existence de perspectives parfois contradictoires, y compris celle que déplore Monique LaRue dans son essai *L'arpenteur et le navigateur*. En effet, LaRue répète les mots d'un écrivain québécois « de souche » qui trouve inadmissible que les auteurs immigrants monopolisent tous les prix de la littérature québécoise pendant les années 1990. Toutefois, l'intégration des œuvres transnationales apparaît nettement plus évidente au Québec qu'en métropole, où il a fallu que se développe l'aire de la « littérature-monde » pour que certains éditeurs remettent en question la catégorisation ethnique des romans, par exemple.

Parce que l'auteur québécois « pure laine » exprime autant son ébranlement identitaire que les auteurs issus de l'immigration, nous parlons aujourd'hui davantage d'individu que de catégories d'écritures, davantage de trajectoire individuelle que de parcours collectif. Par exemple, de *Wolkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin à *Nikolski* (2008) de Nicolas Dickner, le « je » est non seulement un Autre mais aussi un hybride qui se découvre dans le nomadisme. D'ailleurs, comme Janet Paterson le propose dans son article « Le Sujet en mouvement : Postmoderne, migrant, et transnational »[2], l'heure est au renouveau théorique en cette matière. En effet, au lieu de formuler de nouvelles définitions ou de nouvelles étiquettes, qui font d'ailleurs frémir les auteurs, il s'agit plutôt à présent d'examiner le sujet et ses avatars — ce sujet migrant, postmoderne et transnational —, sans se limiter à la géographie du livre. C'est selon cette optique que cette présente étude propose de mettre en regard deux auteures qui défient tout classement et dont les esthétiques respectives invitent à une comparaison qui s'inspire de la notion de « littérature-monde ». En effet, bien que leurs terres natales (Chine et Vietnam) et d'accueil (le Québec et la France) s'avèrent différentes, Ying Chen et

Linda Lê ont pour points communs, outre la langue française, leur publication simultanée, en 2003, de romans d'un dialogisme similaire, né de la polyphonie des sujets postexiliques. En rapprochant ces deux auteures francophones, cette étude propose avant tout une réflexion sur le phénomène transnational qui est au cœur de la littérature-monde, et qui nous permet de nous focaliser sur « le sujet contemporain [qui] s'écrit et s'inscrit […] dans un vaste espace littéraire en voie de changement et de transformation » (Paterson 17). Dans cet univers littéraire francophone, tous les auteurs deviennent alors des sujets transnationaux en ce qu'ils sont décentralisés, c'est-à-dire qu'ils « [récusent] les définitions identitaires fermées » et qu'ils recherchent « une nouvelle façon de se concevoir, de se décrire, d'être humain » (Paterson 15).

Tout d'abord, revenons brièvement au contexte spécifiquement québécois des auteurs issus de l'immigration, afin d'apprécier leur cheminement et leur contribution. Certains (Dany Laferrière, Régine Robin) ont représenté leur expérience de l'exil dans une trame narrative d'anamnèse semi-autobiographique. D'autres (Naïm Kattan, Aki Shimazaki) ont inventé des personnages toujours ancrés dans leur itinéraire géographique. Cependant, chez des auteures comme Ying Chen et Linda Lê, la représentation de l'exil dépend moins de l'intrigue que de la forme et du style de l'écriture : pour elles, l'écriture-témoignage invite plutôt le lecteur à percevoir l'exil comme une expérience qui n'a rien à voir avec une lecture potentiellement ethnique, dans le sens où il ne faut pas nécessairement être immigrant pour comprendre le sentiment d'exil. De ce point de vue, le lecteur contribue au dialogisme du texte car l'auteur ne traduit, ni ne simplifie pour lui son imaginaire hybride. Avec la disparition de certaines normes narratives, comme les repères géographiques et la chronologie, le lecteur se voit déterritorialisé, comme l'auteure, et il doit se créer de nouveaux repères, tel un étranger en terre inconnue.

Évidemment, il reste important de noter que Chen et Lê sont à la proue d'un groupe d'auteurs d'origine asiatique[3] qui ne sont pas tous des ressortissants de l'empire colonial français et qui, selon l'article récent de Karen Thornber dans *Contemporary French and Francophone Studies*, contribuent à « un domaine prometteur des études littéraires francophones » (Thornber 223). Ce qui nous intéresse chez elles, toutefois, n'est pas l'influence de la pensée asiatique[4] sur leur pratique littéraire, mais leur situation commune en marge du post-colonialisme, qui a jusqu'ici constitué l'optique principale des études vouées au fait littéraire francophone.

Originaire de Shanghaï, Chen publie chez Boréal au Québec, où elle s'est installée en 1989 à l'âge de 28 ans, puis en France, aux éditions du Seuil. Après un séjour en France et en Californie, elle habite maintenant à Vancouver en Colombie-Britannique. Bien qu'elle se dise attirée par la langue de Molière depuis toujours, Chen affirme qu'elle aurait très bien pu écrire dans une autre langue, ayant aussi étudié l'anglais et le russe. Pour Chen, le fait d'écrire en langue étrangère est un

geste de rébellion contre son origine, du moins au départ. Depuis, Chen nous dit plutôt qu'elle emploie surtout la « langue de la littérature » (*Quatre* 92). Dans son imaginaire, la langue et le travail sur celle-ci se concrétisent à travers le texte comme une nouvelle patrie, un espace privilégié parce qu'il est un non-lieu où l'on peut renaître et repousser les limites du possible.

De son côté, Linda Lê est née au Vietnam, et elle est ensuite arrivée en France en tant qu'adolescente en 1977. Bien que son itinéraire la situe dans le contexte postcolonial, je m'intéresse davantage au lieu commun qu'est le texte comme lieu-refuge de l'écrivain de l'exil. En effet, contrairement à Kateb Yacine qui disait que « la langue française est un butin de guerre », Lê tient plutôt le texte comme sa patrie, ne voyant « ni rapport de paix ni de guerre avec la France » (*Complexe de Caliban* 95). En effet, il s'agit plutôt d'échapper à une autre langue, de vouloir se dénuder, se simplifier, s'universaliser afin d'être plus humain. Ce qui rapproche aussi Chen et Lê est la notion qu'il n'est pas nécessaire de quitter son pays pour connaître la profondeur de l'exil. Écrire dans une autre langue permet alors une mise en scène de ce malaise existentiel, une chance d'aller jusqu'au bout d'un sentiment autrement velléitaire. De ce point de vue, j'ai donc choisi d'examiner *Querelle d'un squelette avec son double* (2003) de Chen et *Personne* (2003) de Lê, deux romans qui ne mettent pas en scène l'expérience immigrante en tant que telle mais qui se focalisent plutôt sur les effets déstabilisants de l'exil intérieur, qui mènent à la métamorphose constante et inquiétante du sujet qui s'exprime. Travaillant donc avec les contraintes d'une langue-camisole[5], elles nous imposent aussi des contraintes en troublant les voies stables du roman traditionnel et en bouleversant l'entente implicite entre lecteur et auteur. Prenons tout d'abord donc le pouls de leurs personnages principaux qui nous servent de guides.

Le roman *Querelle d'un squelette avec son double* de Ying Chen remet en scène la même narratrice (que j'appellerai Mme A.[6]) qui déambule dans ses récits depuis *Immobile*. Le récit est divisé en deux narrations: celle de Mme A., qui tente de se concentrer sur les courses de la journée afin de préparer un dîner pour les amis de son mari, A., un professeur d'archéologie, et celle de son double piégé dans un bâtiment effondré dans la ville de l'autre côté de la rivière. Bien que le texte soit construit par deux voix narratives prenant alternativement la parole d'un chapitre à l'autre, ce dialogisme demeure pourtant bancal : le double lui adresse la parole par le « vous », tandis que Mme A. semble vouloir maintenir sa fonction de personnage principal en faisant allusion à cette voix qui s'exprime aussi au « je » sans jamais lui adresser la parole directement. Mme. A tente de légitimer la voix du double comme secondaire en reconnaissant pourtant qu'elle représente un élément nocif à son équilibre déjà précaire.

Dans *Personne* de Linda Lê, nous retrouvons aussi une lutte d'ordre narratif entre le narrateur principal et son personnage, qui va jusqu'à s'appeler lui-même « Personne », comme par affront au narrateur. À l'aide d'interludes narratifs, intitulé « Apartés », le narrateur s'identifie comme l'auteur en s'adressant

aux lecteurs — comme l'acteur au spectateur — en s'excusant, se justifiant, négociant constamment la lecture. Personne est un veilleur de nuit dans un hôtel. Un jour, dans une décharge publique, il trouve sur un vieil ordinateur des notes rédigées par une inconnue. Ne sachant si elle existe vraiment ou si elle a été créée de toutes pièces, il entreprend le décryptage de ses documents et décide de lui donner le nom de Tima. Le récit chaotique de cette dernière consiste en une suite anachronique de notes à propos de son travail comme gardienne dans un musée, de l'influence des pièces qu'elle surveille et d'un voyage à Prague avec son amant. Quand l'hôtel où travaille Personne est incendié, il va travailler au Service des réexpéditions où l'on s'occupe des lettres qui ne sont pas arrivées à destination. Il y rencontre Falmer qui va tenter de s'approprier les notes de Tima, afin de la réinventer à sa manière. Chacun se met sur la trace de quelqu'un d'autre par le biais d'écritures, de peintures, de sculptures ou de souvenirs, comme si la seule manière d'être authentique était de s'approprier l'existence d'un(e) autre. Devenir l'auteur ressemble alors à se transformer par l'acte d'avaler l'autre, comme par peur de n'être rien sans un(e) autre à inventer.

La trajectoire littéraire de Linda Lê va de l'autofiction à des récits d'individus calomniés sans contexte spécifique ou constant. Pourtant, il est possible de reconnaître les étapes douloureuses de sa propre trajectoire: le déracinement, la solitude du « métèque », l'absence et la mort du père. Dans le cas de Ying Chen, nous remarquons un changement de trajectoire dans le projet de l'auteure, comme si elle regrettait ses textes antérieurs et qu'elle souhaitait les reprendre à zéro. Ses premiers romans empruntent en effet la démarche commune aux nouveaux immigrants, c'est-à-dire qu'ils évoquent le pays quitté à travers des personnages de plusieurs générations, pour ensuite dévoiler l'expérience concrète de l'expatriation. Sans mentionner le Québec, son premier roman est écrit pour un lectorat occidental qu'il instruit à l'égard de la Chine. Son deuxième roman, *Les Lettres chinoises,* nous fait pénétrer dans l'intimité des lettres entre des étudiants chinois habitant Montréal et Shanghaï. C'est le fait que Chen ait fait publier une version de ce roman éliminant certains personnages qui marque clairement qu'elle souhaite effectuer une transition dans son œuvre[7]. Heureusement pour nous, elles publient toutes deux, et presque en même temps, un ouvrage d'essais. En 2004, Chen publie *Quatre mille marches* chez Boréal en collaboration avec le Seuil (dont l'édition ajoute « Un rêve chinois » en dessous du titre). Un an plus tard, Linda Lê publie *Le Complexe de Caliban* (2005) chez Christian Bourgeois, qui sera suivi par *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* (2009), en guise de suite. *Complexe* est précédé par *Tu écriras sur le bonheur* (1999) et *Marina Tsvétaïéva* (2002), d'autres essais littéraires à propos des « alliés substantiels » dit-elle en citant René Char (*Au fond* 7).

Chez ces deux auteures, le rapport au lectorat est vécu comme problématique en partie en ce qu'il leur impose une charge culturelle, qu'elles s'efforcent de contourner dans leurs œuvres afin d'éviter que le lecteur n'en sorte « en touriste

». En lui adressant la parole de manières différentes, Chen et Lê choisissent la voie du détour pour l'interpeller et l'amener à s'investir individuellement dans le processus du devenir-autre, de manière à exiger de lui qu'il s'étudie soi-même, qu'il confronte « l'étranger à soi », pour reprendre la formule de Julia Kristeva, c'est-à-dire qu'il vive l'exil à l'intérieur de « l'architexture[8] » qu'elles créent dans leurs textes. C'est à travers le mouvement continu de l'écriture, dominant sur la trame narrative, qu'une nouvelle approche se crée chez ces auteures non seulement pour le roman de la migrance mais pour le roman francophone en général.

Chen et Lê proposent donc une expérience collective entre l'auteure et ses lecteurs, qui a pour objectif de transformer les participants, comme par un rituel purificateur. Au lieu de proposer le récit traditionnel de l'immigration qui entoure généralement l'être en exil, elles tissent les mêmes sentiments dans un contexte où l'immigration n'est plus au centre. Par conséquent, la focalisation est placée sur des personnages sans définition ethnique, mais qui sont plutôt définis par les sentiments qui les traversent. Tout comme la venue à l'écriture est synonyme de dépouillement pour l'auteur, elle est aussi exigeante à entreprendre pour le lecteur. En effet, le sujet transnational, qu'il soit homme ou femme, projette un regard qui démantèle le corps social parce que sa présence remet en question l'ordre. De ces écrivains qui vivent ou ont vécu dans une marginalisation imposée ou voulue, Linda Lê dresse une liste impressionnante dans ses volumes d'essais sur la lecture, déjà mentionnés. Ayant perdu tous référents, l'individu se retrouve en mille morceaux, comme s'il se regardait désormais dans un miroir brisé. Ainsi dénudé et voyant sa participation à la vie concrète se limiter, il est naturel selon Régine Robin que le sujet postexilique choisisse de s'épanouir dans « l'interlangue » (171), l'espace textuel où il négocie son rapport aux langues de l'Ici et l'Ailleurs. Il s'agit d'une manière de concevoir la deuxième langue uniquement comme langage artistique qui, malgré une maîtrise problématique des subtilités du contenu, permet de redessiner, repeindre ou définir le monde et soi-même. Pour l'écrivain transnational, ce langage prend la forme d'un espace frontalier où il devient orphelin, où il échappe aux rapports qu'il entretient avec sa langue maternelle : rapports d'amour et de haine, de rejet, d'ambivalence et de culpabilité. En interaction avec son nouvel univers langagier, il s'investit désormais dans un rapport instable, défini par l'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire qu'il se projette en cette langue-écran. Que ce soit par son accent, son intonation, sa grammaire fautive ou ses phrases tronquées par l'intrusion d'expressions étrangères, ou bien encore par son imitation, sa parole devient un objet de curiosité analysé par la société qu'il tente d'intégrer. Malgré la renaissance que la langue étrangère permet, au sens figuratif, surtout lorsqu'il s'agit de l'acte d'écrire, cette posture nécessite une constante négociation. Parce que la langue française est centrée sur une culture de référence, l'auteure postexilique ne sera jamais à l'abri du référent de « l'homogène, de l'un » qui exige en échange « la re-totalisation et de la re-territorialisation, [...] dans le sens d'une écriture de la mimesis porte-parole de

valeurs sociales » (Robin 171). Autrement dit, le processus de transculturation se fait généralement par le sujet étranger plutôt que par la société ou la langue qu'il tente d'intégrer. Avant d'établir un équilibre entre la perte et le gain, l'élément intrus se fait habituellement petit face au groupe afin de s'assurer une réception favorable. Le travail de l'auteure dans l'interlangue lui impose donc certaines métamorphoses nécessaires et inévitables, dans son rapport à l'écriture comme dans son rapport à son lecteur. Progressant de manière approximative et expérimentale à chaque pas que représente chaque roman, le trajet de son écriture ressemble au motif de la spirale de Nicole Brossard, c'est-à-dire à une recherche de coïncidence par le jeu et la dérive du sens.

> [L]es mots subissent des transformations, des changements, mais veulent en revenir à leur état initial: « tout redevient normal (…) comme si l'ordre des mots cherchait/ à nouveau l'axe précis » (Brossard 134).
>
> L'expression « comme si » est d'ailleurs lourde de sens, car une fois mis en mouvement, les mots ne peuvent plus retrouver leur sens premier, leur premier ordre. Une fois la déviation amorcée, il est illusoire d'espérer que la boucle se referme. Le texte a fait bouger les mots de façon irrémédiable et le cercle se voit définitivement brisé. (Dupré 115)

Il s'agit donc pour le sujet transnational de se faire une place dans le texte en abordant suffisamment le réel pour permettre un lien de reconnaissance, et en le quittant régulièrement afin d'élargir son espace potentiel. Par exemple, la condition de Mme A. est le résultat d'une appartenance parallèle à un autre temps, ce qui peut être interprété comme si ce temps était le passé, et donc une façon de signifier un lieu réel situé ailleurs, ou bien comme une temporalité réincarnatoire, donc imaginaire pour ceux qui ne croient pas aux philosophies de la réincarnation. Ce vacillement entre le réel et l'irréel entame une métamorphose progressive de tous les participants: l'auteure, le lecteur, le langage.

Par ailleurs, l'absence d'une résolution traditionnelle dans les œuvres de nos deux auteures nous pousse à chercher ailleurs que dans ce que le récit nous raconte. C'est pourquoi il nous faut examiner leur trajet jusque là. Ainsi, l'approche de la spirale brossardienne qui décrit de manière visuelle le rapport de pouvoir entre l'auteure et la langue nous permet de ne pas limiter notre perspective au destin du sujet transnational dans la phase de l'immigration, dans sa déterritorialisation. Par exemple, afin de pousser encore plus loin cette négociation de lecture, Lê brouille les frontières entre le probable et l'improbable, d'une part en identifiant ses personnages qui, contrairement à ceux de Chen, sont nommés et employés et, d'autre part, en proposant un narrateur anonyme et impuissant. Effectivement, leur lectorat idéal doit accepter pour s'orienter pareillement: de manière approximative et intermittente afin de créer ses propres associations.

Dans cet article, nous mettrons en dialogue les écritures de Ying Chen et Linda Lê afin de proposer une lecture sur la dynamique de la transformation dans *Querelle d'un squelette avec son double* (Chen) et *Personne* (Lê) à la lumière de leur essais.

Chez Ying Chen, la notion de transformation s'exprime d'abord de manière explicite par diverses références à la réincarnation qui influence la trajectoire de son personnage principal. En effet, Yan-Zi, dans *L'Ingratitude,* s'adresse à nous lecteurs alors qu'elle transite par plusieurs étapes de ce processus : d'abord l'incinération de son corps, ensuite un flottement autour de sa famille, puis le passage à sa prochaine vie. Ensuite, dans *Immobile*, une femme anonyme (Mme A.) naît littéralement dans l'incipit comme si elle incarnait le cri du nourisson que Yan-Zi entend en disparaissant de la page. La réincarnation est soutenue dans les histoires de Mme A. qui évoque ses vies antérieures, lui imposant des allers-retours incessants à travers le temps et l'espace, ce qui fragilise son enracinement dans le présent. Cet état d'hybridité existentielle lui est pourtant et continuellement révélé comme une sorte de handicap, comme si le concept de la réincarnation n'avait aucune place dans la culture de son nouveau contexte. Elle a donc le sentiment d'être atteinte d'une condition psychopathologique qu'il lui faut guérir à l'aide de pilules, en se focalisant sur son présent, sur son rôle social, et en ignorant ces voix qui lui viennent d'ailleurs. Son mari est un homme moderne passionné par le passé. Il vit sa vie de manière archéologique, c'est-à-dire qu'il analyse les traces physiques du passé tels des objets qu'il catégorise et range soigneusement dans les tiroirs de son bureau. Le décalage temporel manifeste chez sa femme le fascine au début comme objet d'étude, mais il finit par l'irriter en constatant son manque d'aptitude pratique pour le quotidien et les exigences de la vie en commun. Au fur et à mesure que l'œuvre de Chen continue, Mme A. réapparaît dans chacun de ses romans, comme des épisodes où elle demeure dans la maison de son mari l'archéologue. Sa condition physique et psychologique semblent graduellement se détériorer ; elle devient squelettique et muette. Dans ces épisodes, elle renoue le contact avec un autre temps, un autre espace et, à partir d'*Un enfant à ma porte*, elle ne sort plus du présent, le quartier et le temps d'A.. De même que cette trajectoire cyclique de réapparition semble influencer le personnage, concrètement parlant, je propose que chaque roman représente en soi une nouvelle étape de la vie littéraire de l'auteure, qui se projette dans un nouvel espace — une nouvelle page blanche — vers une nouvelle possibilité de s'inscrire.

Chez Linda Lê, les personnages qui subissent une transformation semble l'avoir vécue comme une mutilation qui les définit en tant qu'estropié, manchot, fou, ou paraplégique. C'est une condition qui les identifie souvent visiblement et qui s'impose comme un handicap. Même s'il s'agit du résultat d'un accident, celui ne figure presque jamais comme événement-pivot dans le récit ; il représente la violence de la rupture entre l'Avant et le Maintenant. Les personnages se résignent à leur corps problématique en se focalisant sur leur vie intérieure et/ou l'écriture. Chez Chen et Lê, l'acte d'écrire répond en ce sens non seulement au désir de

renaître pour se transformer, mais aussi pour transformer l'espace qui les entoure pour qu'il ressemble le plus possible à ce qui existe au-dedans d'elles-mêmes.

Si la première transformation que nous constatons correspond à la métamorphose du sujet énonciateur, qui se réinvente par le texte, grâce à l'autre langue, la seconde intervient ensuite comme conséquence de l'intervention du lecteur. Pour Ying Chen, c'est l'occasion de s'interroger sur « ce vieux conflit entre l'art pour l'art et l'art engagé » : « Mes livres jouent alors un rôle instructif auquel je ne m'attendais pas » et qui lui déplaît (*Quatre* 49). Ce malentendu, qui s'installe donc entre l'auteure et son lectorat francophone, fait naître à sa façon une « ère de soupçon » qui, comme chez Sarraute, se caractérise par une méfiance réciproque entre l'instance de production et l'instance de réception (*L'Ère du soupçon* 74). Dans le cas de Chen, le soupçon naît plutôt de son côté lorsqu'elle constate « que l'exotique a encore du charme [qui] provient du manque d'informations, de l'ignorance et de l'inaccoutumé » (*Quatre* 51). Chen tâche alors de « cultiver une vision du monde microscopique » où l'on distingue « moins entre les groupes qu'entre les individus » (50-51). Ce soupçon devient le catalyseur d'une troisième transformation, celle du langage de la littérature. Chen écrit : « N'a-t-elle pas toujours vécu dans la douleur, dans l'espérance d'un dialogue impossible ? […] Elle n'a existé en effet que dans un état indéfinissable, comme celui où je vis actuellement, c'est-à-dire entre la fin et la naissance » (51). Avec *Immobile (1998)*, son quatrième roman, elle affirme prendre une trajectoire narrative différente, souhaitant éloigner toute lecture facile: « Si je n'avais jamais voulu pratiquer le folklore et la littérature ethnique, désormais je ne les supportais plus » (*Quatre* 101). Effectivement, l'absence de repères géographiques et temporels, qui caractérise la suite de son œuvre, invite plutôt à concevoir les personnages sans être distraits par un contexte culturel particulier.

Comment encourager de nouvelles associations conceptuelles et écarter les réflexes de lecture trop programmés ? Comment ne pas perd son lectorat ? Dans un court essai qui s'intitule « Saint-Denys Garneau », Ying Chen propose un exemple de rapprochement entre son œuvre et celle d'un auteur québécois canonique — Hector de Saint-Denys Garneau — qui n'appartient pas au contexte immigrant, mais chez qui elle reconnaît toutefois le même tourment intérieur, né lui aussi d'une non-coïncidence avec la vie concrète: « Le vrai exil, c'est quand on a le sentiment de passer d'un temps à l'autre, d'un siècle à l'autre, d'un pas à la fois léger et lourd, ne pouvant ou ne voulant régler le décalage » (86). En cela, le texte devient la seule patrie de l'auteur, le seul espace où l'impossible s'inscrit, comme s'il était doué d'une fonction alchimique: « La poésie devient sa rédemption, son refuge, un chemin qu'il espère mener vers la beauté suprême » (85). Ici encore, il est question de transformation comme aboutissement à une quête quasi-mythique, voire alchimique.

De son côté, Linda Lê suggère dans les essais du *Complexe de Caliban* qu'elle s'est toujours attendue à ce qu'on la reconnaisse en tant que « métèque ».

D'ailleurs, elle a grandi en se cherchant dans la littérature des délogés, des orphelins et des dépossédés tel que Cioran, Kafka, Beckett, Conrad : « Il y avait en moi une fêlure que j'essayais de comprendre en me tournant vers les écrivains qui ont trahi leur langue natale » (*Complexe* 41). Dans le chapitre intitulé « La migrance du moi », Lê écrit que « toute littérature est *exilittérature*, en ce sens qu'elle vise à l'anéantissement du moi » (143). Le dédoublement qui s'opère sur la page blanche répond au désir de capturer sa nature fragmentée, de se multiplier,

> être une personne et être tout un monde, concevoir un livre où le moi s'évaderait de lui-même, un livre qui s'en irait, libre de toute attache, porter le salut du poète aux lieux qui lui sont chers, même s'il ne les a visités qu'en songe. (144)

Faute de pouvoir changer le monde, qui semble les contraindre à ne porter qu'une seule étiquette à la fois, Chen et Lê s'engagent à créer un univers où l'on se dédouble, se multiplie, se souciant davantage du probable que du crédible. Ce besoin de transformation provient d'un désir de maîtriser les fragments de soi comme antidote au chaos du présent. Françoise Lionnet, dans *Autobiographical Voices*, y voit une caractéristique du processus d'anamnèse chez les auteures en contexte post-colonial :

> To re-member and piece together the past in the hope of achieving a high degree of self-integration within language which will miraculously redeem her, save her from death and emptiness, indeed give her immortality. (123)

Bien que Ying Chen n'appartienne pas au contexte post-colonial, serait-il alors possible de parler d'un besoin d'exister sur la page qui naîtrait d'une crainte de disparaître, du vide ou de la perte de soi, et du refoulement d'un passé problématique (comme chez Marie Cardinal ou Marie-Thérèse Humbert) ? Ainsi le processus de l'anamnèse active-t-il le travail d'inscription dans la langue : l'acte et le mouvement de l'écriture permettent le regroupement approximatif et progressif des parties fragmentées du moi. De plus, en écrivant, des auteures comme Ying Chen et Linda Lê traduisent inévitablement les étapes de ce remembrement textuel singulier dans le texte, qui produit son propre sens, sa propre lecture, comme le dit si bien Lionnet: « The narrative creates its own theory of reading, its own way of producing meaning » (223). Pourtant, elles ne se concentrent pas sur l'idée de recréer de l'authentique, dans la mesure où elles projettent dans cette activité ascétique le désir de se détacher de tout référent ethnique, d'être réengendrées. Lê préfère investir dans l'écriture l'objectif de débusquer la peur de la « non-coïncidence », cette maladie de l'inauthenticité, où « l'être ne vit pas, mais est 'vécu' à travers une construction de valeurs imposées », et de « lui opposer l'angoisse, souffrance réflexive et force motrice » (Robin 162). La mort figure donc dans

le processus de l'écriture en langue étrangère comme une transformation, une « mort-en-la-vie » (*Complexe* 148), comme s'il s'agissait de se voir dans un autre miroir ou une autre dimension. Ainsi la littérature « [permet-elle] de transformer les déficiences en possibilités, en ouvertures sur l'inconnu » (*Complexe* 146). La quête d'une écriture alchimique se manifeste chez les deux auteures. Chen : « Seulement j'ai souhaité que la littérature serve à élever à un état autre ces matières brutes que je reçois, où pudiquement je cherche le sublime en m'appuyant sur des mots » (*Quatre* 121). Lê : « L'authentique littérature est alchimie, extraction de la folie pour en faire un diamant noir, un condensé de terreur. Dès lors, la menace se transforme en chance, la panique en exploration méthodique d'un contre-monde » (*Complexe* 146). S'établit inévitablement alors l'idée utopique de la lecture comme le moment où le lecteur, suivant les mouvements de la transformation, produit le sens et s'y transforme à son tour.

À travers l'écriture, Chen et Lê rencontrent leurs lecteurs sur leur propre « terrain vague ». La parole, telle qu'elle est rapportée dans leurs romans, entretient dès lors un rapport intrinsèque au lecteur qui est aussi ce double, « ce frère, ce traître » dont parle Baudelaire. Ce rapport se négocie depuis toujours par le soupçon, car l'enjeu identitaire du narrateur ou de la narratrice en revient toujours à la bienveillance, à la volonté du lecteur. Tandis que Chen se retire « encore et encore dans la profondeur du moi […] où la langue même n'est plus importante » (*Quatre* 67), Lê dans ses essais fait plusieurs fois référence à l'ambition du texte ancien qui « ne propose pas au lecteur un refuge hors du temps. Il l'expose, il l'aveugle de sa lumière et lui rend la vue » (*Complexe* 155). Le « dialogue impossible » dont parle Ying Chen est en ce sens un rapport au lecteur en vertu duquel ce dernier serait lui aussi transformé, à savoir qu'il deviendrait idéalement capable de se voir enfin, car il verrait réellement l'Autre. Néanmoins, elles avouent ne parler que d'elles-mêmes en cherchant à s'offrir au lecteur de manière plus directe, en se dévoilant de l'intérieur, en donnant à lire les soubresauts de l'inconscient. Toutefois, comme l'ont montré les auteurs du *stream of consciousness*, la forme d'un tel récit demeure approximative et ses contours arbitraires. La lecture en devient une tâche exigeante qui permet néanmoins une ouverture à l'inconnu, et revêt le pouvoir de transformer « les déficiences en possibilités » (*Complexe* 79). Elle permet aussi de se réengendrer à l'aide du lecteur idéal, c'est-à-dire l'être qui tâtonne au fur et à mesure qu'il participe au jeu du trompe l'œil.

> Écrire, ne serait-ce pas cela aussi ? Donner à ses ombres des noms, transformer une illusion en vérité intime, dire non à la mort, invectiver la réalité, rêver à des cosmogonies individuelles, être comme le poète noir d'Artaud dont la plume gratte au cœur de la vie et retranscrit les étranges activités des nerfs… (*Complexe* 79)

Les éléments de l'anamnèse apparaissent ici comme vœux d'inventer plutôt que de témoigner, de privilégier « ses pensées errantes et ses sensations désordonnées »

aux dépens du vraisemblable (79). Enfin, c'est en se concentrant davantage sur les moments de contradictions, de non-coïncidences, ces « étranges activités des nerfs », comme les tropismes de Sarraute, que la lecture la plus fidèle s'effectue. C'est là aussi que se produit la transformation par l'écriture, en créant un univers qui permet, par exemple, l'illusion de la co-existence des contraires.

La première transformation que je propose d'aborder ici est celle qui s'opère au sein de l'univers fictif de Chen ; observer la narratrice qui l'habite nous permet de l'examiner à travers son trajet. Puisqu'elle revient plusieurs fois comme personnage principal, force est de constater que chaque roman représente une étape différente de sa propre métamorphose. Le dédoublement quant à lui naît du fait que chaque roman-étape la situe dans deux dimensions spatio-temporelles différentes à la fois. Cette structure remplace tout référent culturel ou géographique fixe, et devient *l'architexture* du texte chenien par la suite, à savoir qu'il y a deux espaces-temps qui orbitent et s'enchevêtrent parfois autour de la narratrice, celui du passé-ailleurs et celui du présent-ici. Le contexte du présent ne change guère et l'intrigue n'avance que très peu, ou bien par mouvements microscopiques.

Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, une voix autre que celle de la narratrice intervient comme l'interlocutrice de Mme A.. En l'espace d'une journée, ce double s'impose comme l'image déformée de Mme A. pour lui rappeler que la vie qu'elle tente de mener comme l'épouse de A. n'est qu'une illusion. Une querelle sourde s'entame quant à savoir qui est la « vraie », soit le double coincé dans un immeuble après un tremblement de terre, soit Mme A. qui habite dans un quartier « comme il faut » et qui, ce jour-là, se concentre sur une seule tâche bien précise : se préparer à accueillir les amis de son mari à dîner en bonnes et dues formes. Passionné par l'Histoire, A. croit comprendre la source de la duplicité de sa femme, mais il tente de la transformer en une femme et épouse moderne. Il comprend surtout qu'appartenir à cet autre univers devient pour elle une obsession qui affecte son ancrage dans le présent, la rend floue et, pour son plus grand malheur, incapable de lui donner un enfant.

Sur le plan corporel, alors que Mme A. se trouve paralysée dans son fauteuil par une sorte de paresse, son double, de son côté, attend l'arrivée des secours car ses jambes sont immobilisées par les débris. Elle se sent progressivement engloutie par l'immeuble situé de l'autre rive. Le dialogue qui s'ensuit dévoile qu'elle avait tenté maintes fois d'atteindre Mme A., et même de se surimposer à elle, en retraçant ses pas jusqu'à dans son jardin, et en passant pour elle dans des lieux publics, même auprès de son mari. Plus que tout, elle semble chercher sa reconnaissance :

> J'appartiens plutôt à vous… Je viens de vous et, en tant que votre double, si vous me permettez de le prétendre, je vous porte en moi en toutes circonstances. C'est un peu compromettant, mais c'est ainsi. Je suis plus proche de vous qu'un descendant, plus qu'une sœur, plus qu'un chien, plus qu'une ombre… Il se peut que vous soyez même

> responsable de ce lien pénible entre nous. De ce handicap, diriez-vous. (*Querelle* 8)

Textuellement aussi, ce double s'impose dans l'espace privilégié de Mme A., qui se dit vaguement conteuse de vocation. C'est un dialogue torturé et parfois violent où s'affirme la conception de l'écriture selon Chen, c'est-à-dire un projet impossible à survivre/subir sans passer par un dédoublement où l'on perd toute notion d'appartenance. Cette figure du double la menace, l'accuse et remet en question son existence avant même que la société n'ait le temps de le faire. En effet, la voix du double, par un mélange de culpabilité, de jalousie et de narcissisme, s'efforce de rendre vulnérable celle qui tente de s'émanciper. Elle s'attache aussi à amoindrir le lien qui relie l'autre à son monde et souhaite qu'elle soit dévoilée comme imposteur. On ne détermine jamais clairement qui, de ces deux instances, a le plus d'effet sur l'autre, car le double dit « bégayer de sa faute » (*Querelle* 44), tandis que le double de son côté semble être la cause du flottement de Mme A.

> [J]e ne suis même pas tout à fait moi, je dis « je » seulement parce que j'ai appris le langage des autres pour m'exprimer. Sinon je ne saurais comment décrire ma condition, moi qui n'est pas de langue comme il faut, pas assez ferme, pas assez charnue, pas une langue à défendre, de quoi être fière, c'est votre faute, vous avez négligé un gros détail au commencement. Ayant raté le début, je dois bégayer toute ma vie. (44)

Le rapport pseudo-maternel est à présent inversé dans la mesure où le double s'attend à recevoir un langage de la part de Mme A. afin d'obtenir une chair, une matière et une identité. La voix du double est perçue par Mme A. comme « un visage caché quelque part », « une nouvelle chute », « le vertige répété jusqu'à l'ennui » (11). « Vite, les pilules! », se dit-elle afin de se défendre contre ce malaise selon les moyens de ses psychiatres. Elle souhaite s'émanciper de « tous ces vivants, ces morts et ces mourants qui existent ou non » (33), comme si l'auteure subissait les restrictions qu'elle réserve d'habitude à ces personnages. À travers cette voix, Mme A. entrevoit toutes les vies qu'elle a entamées comme une parenté symbolique : « Ils me traversent tels les enfants qui empruntent les entrailles d'une mère, tels les écrits qui coulent tout seuls sous une plume » (127). Cette troisième allusion à la maternité dans ce passage établit un parallèle clair avec l'activité d'écrire, qui identifie Mme A. comme l'auteure sans pour autant que cette posture ne lui vaille une place dominante. En effet, elle doit se battre avec son personnage, le double, cet « avorton capricieux et méchant, dépité de n'être pas aimé », comme on le retrouve chez Linda Lê (*Complexe* 77).

Évidemment, la narratrice Mme A. ne parvient pas à réduire son lien à l'Ailleurs. Par le fait même du dialogue, cette querelle qui la fait plonger dans les profondeurs du moi, elle reprend pourtant conscience du pouvoir de sa propre

voix, que son mari et ses médecins redoutent. Elle s'en rend compte d'autant plus qu'elle se retrouve mystérieusement aphone. Le monde aseptisé de A. filtre le flou et le hors-contexte pour le remplacer par un bavardage moderne dans lequel personne ne s'écoute (*Querelle* 155). C'est pourquoi l'autre voix a malgré tout quelque chose de rassurant. En effet, elle n'a « jamais d'interlocuteur » parce que personne n'accepte l'ambigu (155). À travers cette voix, elle sent revenir vers elle l'appartenance à un autre espace-temps, même si celui-ci entraîne sa déchéance physique. Effectivement, sa mine apparaît de plus en plus maigre et pâle, sa coiffure défraîchie, et elle est prise d'une nausée qui lui fait souiller sa robe de soirée. « C'est revenu? » lui demande son mari, découragé de constater le retour du « brouillard » qui enveloppe parfois son épouse. Une fois résignée à cette transformation qui s'opère contre son gré, elle répond: « Je veux qu'on sache que je viens de traverser la dernière phase, quelque part. La voix que j'ai cru entendre semble vraiment de moi » (160). Elle annonce qu'avec cette autre voix, elle souhaite alors offrir aux invités de A. une histoire banale, « calmement, sans avoir l'air d'une folle » — pas à propos de sujets profonds ou d'intérêt commun, mais plutôt à propos de cette « journée besogneuse où [elle a] transgressé une frontière interdite » (145). Elle ne veut plus être sans l'autre voix, au prix même de s'isoler de nouveau des autres: « À deux, on jouera une excellente pièce » (145). Le vertige et l'art du jeu de l'écriture, ainsi que son aspect de performance apparaissent alors dans cette querelle comme l'ultime réconciliation. Ce récit dont elle parle, n'est-il pas celui que nous lisons ? Dès lors, les amis de A., imbus de modernité, ne sont-ils pas sensés êtres nous, lecteurs ?

Le rapprochement à l'autre identité semble amoindrir chacune des parties du double dans son contexte spatio-temporel. Tandis que Mme A. commence à « divaguer » à propos d'un ailleurs, l'autre est engloutie par la terre et les débris chaque fois qu'elle ouvre la bouche (157). Revient alors le passage de la mort qui coïncide encore une fois avec la fin du roman, ce qui marque de manière physique l'approche d'une transformation finale. S'agirait-il alors d'une mort pour permettre une autre vie, où les mots vivent en pleine lumière sur la page blanche, « ce maigre point blanchâtre » sur lequel la mourante fixe son regard « jusqu'au dernier instant » (162) ? Effectivement, la narratrice engloutie laisse quelque chose à l'auteure : elle lui annonce l'arrivée probable d'un personnage qu'elle a elle-même engendré puis abandonné. Le dernier vœu est de se racheter en léguant à Mme A. cet enfant comme preuve de son propre héritage, de son émancipation, de son autonomie vis-à-vis de l'auteure. Cela dit, la charge du futur orphelin lui est présentée comme un devoir imposé qu'elle devra accepter par culpabilité de n'avoir pas voulu dialoguer avec elle et de n'avoir pas voulu la reconnaître. Il s'agit là du lien entre *Querelle d'un squelette avec son double* et le dernier roman de Chen, *Un enfant à ma porte* (2008) qui met en scène le passage de l'enfant chez Mme A. Le dédoublement semble être représenté comme la condition naturelle de l'être en exil. La transformation, elle, est la résolution du processus: Mme A. redevient

floue car elle reprend l'écoute du passé-ailleurs et son double perd sa substance, avalée par ce même non-lieu. Le texte ressemble alors au miroir dans *Alice au pays des merveilles*, reflétant en fait sur un potentiel d'existence, qui remet en cause toutes les certitudes et tous les référents cardinaux.

Pour Linda Lê, le miroir du texte révèle plutôt le monstre en soi, le « soleil noir » qui alimente la poétique aux dépens de la position précaire de l'individu entre deux langues. Il s'agit alors d'une écriture qui recherche une purification. Pourtant, afin de trouver le soulagement, il faut « contaminer » le lecteur pour le faire passer au-delà de la lecture passive :

> Le soleil noir qui verse des rayons d'angoisse et de mélancolie sur le lecteur de Kafka, de Broch ou de Dagerman, ne fait pas descendre sur ses yeux le voile obscur de la consolation: il l'éblouit, mais il ne le rend aveugle que pour lui redonner la vue et lui permettre de regarder la mort dans les yeux. (*Complexe* 177).

Par le biais de la fiction et parfois de l'autofiction, Linda Lê a laissé se déverser le spleen de ses personnages, tous souffrant d'un mal ou d'un handicap, que ce soit une femme manchote, un paraplégique, ou un fou. Ce handicap chez Lê s'indexe à un malaise que Chen conçoit comme une ancienne mélancolie mal digérée, « l'inconsolable nostalgie originelle » (*Quatre* 90). Le roman de Linda Lê qui s'intitule *Personne* présente un conflit similaire à celui de *Querelle,* dans le sens où la coexistence du moi et son double — de l'auteur et son personnage — intervient au moment de l'écriture et prend des allures comiques, tant ce rapport se complexifie, se multiplie et sort de tous les schémas traditionnels. Les deux querelles se posent ainsi comme allégories de l'écriture, en ce que les narrateurs se disputent le droit à l'authenticité. Personne, le personnage principal, projette d'écrire un livre, mais à chaque moment trop long d'introspection, il constate « le retour du vieux fou », un personnage qui refait surface dans plusieurs romans de Lê, comme par exemple l'oncle interné dans *Calomnies* (1993). Ressemblant à Mme A., Personne est décrit comme une maison hantée de fantômes, que l'aphasie gagne au fur et à mesure que les autres prennent la parole : « Le silence auquel il s'était condamné était tissé de voix entendues de lui seul, voix qui le blessaient, le tourmentaient, le narguaient » (*Personne* 52). Tandis que dans *Querelle*, l'échange est limité à un dialogue, quoique indirect, *Personne* entreprend une communication à laquelle chaque nouvel interlocuteur fait automatiquement participer tous ses démons internes, ses propres doubles.

De prime abord, dans *Personne*, l'auteur et le personnage sont engagés dans un jeu de force, où le personnage cherche à fuir et à créer ses propres personnages. « Il m'a promis des paysages mentaux inconnus de moi. En échange, je devais faire de mon mieux pour lui donner une existence de papier, je devais l'habiller de mots » (13). Il se donne son propre nom et celui de Tima, bien qu'elle soit en fait un personnage que l'auteur aurait entamé un jour, ne sachant que faire

d'elle. L'ordinateur qui contient les notes inachevées relatives à ce personnage ne serait alors qu'un prétexte narratif, comme un réceptacle inerte mais plein. Personne se serait alors approprié cet autre personnage, fragment de l'inconscient de l'auteur, comme s'il en était autonome, possédant ses propres pulsions, mais ayant également accès au for intérieur du narrateur qui — il faut le préciser — est masculin. L'incipit nous place au moment même du dédoublement, qui est décrit comme un désir d'écriture:

> Une nuit, Personne se réveilla avec le sentiment qu'une porte s'ouvrait devant lui. C'était à la fois la porte de la mort et celle d'une autre vie. Il n'avait cessé, ces dernières années, de mettre de l'ordre dans sa tête. C'était dit. Il ne se laisserait plus apostropher par son ancien moi, ce détraqué évadé d'un cauchemar. Il voulait devenir autre. En attendant, Personne traînait sa carcasse de la maison à l'hôtel où il était veilleur de nuit. (7)

Ce « détraqué » qui apparaît dès l'incipit est le démon qu'abrite la figure du métèque, qui comme Caliban, « voue un culte contradictoire à soi-même » car il faut être en train d'écrire pour faire apparaître son « double originel qui se sait indésirable et médite une vengeance contre l'humanité coupable de le condamner à une existence clandestine » (*Complexe* 32). La révélation de « son être-métèque » est un moment important pour Lê, perçu comme une « solitude hautaine » en ce qu'il lui permet de cesser de demander une connivence dans le regard d'autrui et de substituer au miroir la page blanche. Concrètement, Lê nous dit aussi que lorsqu'elle commence un manuscrit, elle est « comme un amnésique qui cherche à retrouver la mémoire. Je ne suis rien, une coquille vide, qui attend de recevoir des sensations » (83). Il s'agit d'une posture souhaitée dans une coexistence turbulente avec son démon intérieur, celui qui lui rappelle qu'elle a usurpé sa place parmi les mots. Dans *Personne,* comme par expérimentation, l'auteure cède la place à son personnage en le mettant dans la position de créateur et l'observe en interaction avec ses démons intérieurs. Mais Personne n'accepte pas de collaborer de la même manière : convaincu lui-même de son existence, il croit plutôt qu'on tente de lui retirer son récit et redouble d'astuces et de leurres. Lorsque l'auteur l'envoie chez le psychiatre, « manière de lui tirer les vers du nez », Personne s'arrange pour le tourner en bourrique et l'appelle Abracadabra (13). La méfiance existe des deux côtés : Personne ira jusqu'à engager Katimini, une détective privée, pour découvrir qui s'infiltre dans son roman lorsqu'il n'est pas là. Il engage également un tueur à gage pour planifier sa propre mort, mais que l'amnésie déboussole. Tous ces personnages manquent d'étanchéité et s'enchevêtrent les uns aux autres. Les histoires se superposent de manière à faire oublier au lecteur qui est responsable du récit, qui est le narrateur, qui est aux commandes. S'adresser au lecteur est le seul recours auquel le narrateur-auteur ait accès afin de le convaincre de sa légitimité en tant que « pilote ». « Vous parlez d'un personnage! » nous dit-il pour

affirmer sa méfiance envers un personnage qui se veut anonyme, faisant glisser sur sa peau toute tentative de détail. Celui-ci veut exister et consent à explorer les lieux intérieurs de l'auteur, mais se refuse à être enfermé. Le pacte est brisé aux dépens de l'auteur.

> De quoi ai-je l'air, moi, créateur omniscient, tout-puissant, qui a sorti Personne de son chapeau? Mon personnage ne veut rien de l'avenir que je lui réserve. Il prend la tangente. Je cours après lui. J'essaie de le rattraper. Nous jouons à quitte ou double. Mais c'est un adversaire coriace. (14)

Dès que Personne crée ses propres personnages, il part à la débandade et l'auteur lui fait la course en lui posant des obstacles. Par exemple, il le tue: « Personne se réveilla un matin mort. Il avait été assassiné et n'en fut pas surpris » (15). Dans cette lutte pour la maîtrise du récit, toute réalité bascule : « Je ne sais qui de nous deux a engendré l'autre » (28). Est-ce l'auteur qui tente de l'amoindrir ou est-ce le personnage lui-même qui tue l'auteur? Le jeu ne finit jamais et la lecture devient à son tour un exil : « Je vois votre moue dubitative, lecteur. Ma version des faits ne vous convainc pas. Vous me soupçonnez de vous dissimuler quelque chose » (28).

L'anonymat qui résulte du vide descriptif et de la non-résolution narrative implique un nouveau pacte entre le lecteur et le narrateur, dans un espace de négociation dominé par la langue. C'est un soupçon qui « démantèle le contrat du vrai sous-entendu entre auteur et lecteur » (Sarraute 25). Dans cette ère postmoderne marquée par un soupçon similaire, où le sujet transnational glisse entre les doigts du lecteur, ne faut-il pas tenter de réexaminer les sources de l'entente entre auteur et lecteur, contre laquelle des auteures comme Chen et Lê réagissent ? La recherche de l'autre s'effectue par des mécanismes de trompe-l'œil, pour que le lecteur reste en alerte et pour qu'il cherche le sens ailleurs que dans les archétypes. L'illusion intervient dans la performance du moi qui résiste aux formes traditionnelles du langage, privilégiant de ce point de vue le *faire* au-delà du *dire*. Lê note qu' « être une personne, c'est être personne. L'expérience poétique n'est pas 'je parle la langue', mais 'la langue me parle', la langue parle à travers moi » (*Complexe* 91-2). Quand la langue et l'origine ethnique de l'auteure attirent le soupçon du lecteur, elle va chercher dans l'anonymat une simplification du rapport, de manière à créer ce que Chen appelle le « microscopique ».

Tout comme l'univers de Chen, celui de Lê ne présente aucun repère stable qui pourrait nous rattacher à un ancrage ontologique. L'auteur tente d'induire le lecteur dans sa propre anamnèse en délire. Les récits enchâssés les uns dans les autres créent un réseau de sens qui part à la dérive. Contrairement à la subtilité de l'ironie chez Ying Chen, Linda Lê pratique plutôt l'excès chaotique, surtout lorsque l'auteur se laisse prendre au jeu du personnage qui mêle toutes les pistes. Dans un autre court « Aparté », l'auteur laisse son manuscrit pour prendre

l'air et pendant qu'il flâne, il laisse aussi ses pensées vaquer dans les ruelles de son imaginaire. Comme si elles devenaient alors autonomes, elles transforment les ruelles en rangées de livres dans une libraire où a lieu une « mutinerie de personnages romanesques » (113). Par exemple, Don Quixote sort de son livre et on le retrouve « en train de vivre le songe d'une nuit d'été avec Tatiana » (113).

> Bouvard et Pécuchet, eux, mécontents d'avoir été laissés en plan par leur auteur devant l'hôtel de la Croix d'or, se sont faufilés entre les rayons. Séduit par la finale dont Luxun a comblé son héros, Bouvard s'est fait la doublure d'AQ sur la charrette du condamné. Pécuchet, lui, n'a pas encore fixé son choix. (113-114)

Évidemment, l'auteur soupçonne tout de suite Personne d'avoir orchestré cette mutinerie en s'infiltrant dans ses pensées et il se remet sur un mode de haute surveillance.

Selon *Quatre mille marches* et *Complexe de Caliban*, les essais de Ying Chen et Linda Lê, nous retrouvons dans ce besoin de confrontation ludique un désir de dialogue, de rapport à l'autre, mais aussi une certaine justification de soi par l'analyse. Dans l'essai intitulé « La grenouille », Linda Lê semble parler d'elle-même au passé et à la troisième personne, en remontant à l'origine de son besoin d'écriture. Elle déclare que son apparence fit d'elle un paria bien avant de connaître l'immigration. Effectivement, le fait de parler et de lire le français au Vietnam la « condamnait à une sorte d'exil intérieur » (*Complexe* 11). Ying Chen exprime, quant à elle, dans « Entre la fin et la naissance », le même sentiment d'exil. Pour elle aussi, il s'agit de vivre dans un « semi-bilinguisme — le shanghaien et le mandarin » où elle est « frappée dès le plus jeune âge par la tension parfois hostile qui existait entre les Shanghaiens et les 'autres' » (*Quatre* 48). Les deux se découvrent par l'orgueil d'être « métèque ». Linda Lê décrit cette figure comme celle qui est en décalage avec les autres, qui rêve d'une autre ascendance, ce qui la rend suspecte aux autres. L'être-métèque est aussi le devenir autre-à-soi, uniquement envisageable par l'écriture, cette exploration poétique du phénomène où les contradictions coexistent en dépit du non-sens.

Comme Caliban, l'homme-monstre créé par Shakespeare, le métèque ne s'attache pas à l'origine, qui ne lui a enseigné qu'un rapport de douleur, de même que pour la langue qu'on lui donne. Dans « Le Complexe de Caliban », l'essai qui donne son nom au recueil, Lê analyse le rapport façonné par le langage entre Caliban et les autres personnages de *La Tempête,* qu'elle résume en ces termes: « Au commencement était le verbe. Et le verbe était Prospéro. Prospéro l'enseigna à Caliban. Ce dernier apprit donc à s'exprimer dans une langue qui n'aurait pas dû être la sienne » (*Complexe* 102). La figure du métèque, cet « enfant avide d'être aimé » qui se « révèle ombrageux, défiant comme un porc-épic quand on l'approche » (32), trouve chez Caliban une excellente illustration en ce que ce personnage hybride éprouve envers cette langue une dévotion mêlée d'hérésie.

Même s'il se sert d'une langue qui le sépare du royaume des bêtes, il ne peut pas échapper à l'inévitable question de sa propre définition. Est-il plutôt homme ou plutôt animal ? Et Lê : est-elle une écrivaine vietnamienne, française ou franco-vietmanienne? Et Chen : est-elle une écrivaine chinoise, québécoise ou canadienne francophone? La réponse n'intéresse Prospéro que lorsqu'il se rend compte que Caliban a su employer « le verbe » contre lui, ou de manière à le remettre en cause.

La figure du métèque est l'orpheline, Mme A., dans les romans de Chen. Le métèque cherche sa langue et le lieu où ses balbutiements deviennent lisibles. En effet, selon Kristeva, la nouvelle langue permet à l'étranger « des audaces les plus imprévisibles » (*Étrangers* 49). Elle demeure une langue artificielle « car souvent l'étranger […] peuple ce discours second et secondaire d'un monde fantomatique » (49). Par conséquent, l'étranger « ne sait pas ce qu'il dit » (49). Pour Linda Lê et Ying Chen, cette nouvelle langue est aussi la langue de la littérature qui n'est pas strictement la langue étrangère mais celle qui est « une langue probable, exilée » (*Quatre* 92). Elle resitue le discours du métèque et remplace par les mots, sa méditation de vengeance contre l'humanité et l'utilise pour maudire (Lê) ou pour se transformer (Chen). Les mots deviennent sa patrie, « l'écriture […] lieu de racine » (*Complexe* 33). Le métèque, l'étrangère, l'auteure

> était devenue étrangère à elle-même, avait cessé d'implorer le verdict du miroir sur son illusoire appartenance à l'humanité […] Les mots lui avaient apporté la certitude de sa singularité en la réconciliant avec sa part d'ombre, prête à pactiser avec le diable pour une miette de reconnaissance. (*Complexe* 35)

Dans *Le Complexe de Caliban*, Linda Lê compile une généalogie idéale d'auteurs métèques comme pour remplacer l'héritage du « vieux fou », le « monstre » qui désire ourdir « la trame de la beauté » et se forger un refuge littéraire. Par le biais de nombreuses analyses littéraires intenses et hyperactives, Linda Lê y fait effectivement une liste impressionnante d'auteurs allant du plus obscur au plus célèbre « Christ de la littérature » (70), ces délogés et traîtres à leur langue natale, qui s'imposent « la tâche *antigonienne* […] d'ôter à l'art son nimbe de pseudo-sainteté et de triompher de la mort » (161).

Dans *Quatre mille marches*, Chen réfute l'idée que seul l'écrivain en exil touche à l'inquiétante étrangeté, mais affirme que « l'écrivain est en exil de la langue » (92). Elle dit écrire dans *la langue de la littérature*, ce lieu de l'interlangue, un « état indéfinissable […] entre la fin et la naissance » (51), un espace pour le Divers où la matière impossible se métamorphose en possibilités.

> Si la littérature doit avoir un sens, c'est justement celui de cultiver une vision du monde microscopique, de transformer si possible le dialogue des cultures en des dialogues entre individus, sinon en monologue.

(*Quatre* 50)

Le sujet de ces deux auteures ne peut être rien d'autre que l'écriture elle-même, comme le parcours de Zénon, le processus qui produit l'alchimie de l'âme en exil, qui permet d'exister parmi les mots, entre les lignes et les ombres, pour se réconcilier avec sa part obscure. Seulement là, peuvent-elles vivre et y maintenir l'immense contradiction chère à Ying Chen, « cette vérité impossible: tout s'en va et pourtant rien ne se perd » (117). C'est un lieu de passage où coexistent le monstrueux et l'impossible, car ils ne demeurent pas ainsi. La page blanche transforme, comme le confirme le proverbe d'Héraclite qui apparaît que Chen emploie plusieurs fois: « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ». C'est pourquoi le roman suivant représente la prochaine naissance ou l'étape suivante de la métamorphose par le texte. Comme le note si bien Christine Lorre dans son étude récente de Chen, « what is performed through [her novels] is a search for a different form of writing, which in shifting the narrative framework leads to an unusual type of dialogue between reader and writer » (Lorre 268).

Si le texte devient une patrie idéale, les lecteurs jouent un rôle important à condition qu'ils acceptent de vivre le chaos de l'exil. Dans le cas de Linda Lê, le lecteur idéal est donc avisé du danger de contamination incendiaire qui précède l'élucidation. Pour les romans de Ying Chen, il accepte la myopie vis-à-vis du référent. Cela dit, cette présente mise au point n'est, au fond, pas plus exigeante que celle qu'impose l'œuvre de Samuel Beckett. Dans *Pour une littérature-monde*, Nancy Huston identifie chez les personnages beckettiens des caractéristiques communes non seulement à ceux de Chen et de Lê, mais aussi de tous les auteurs de l'exil:

> N'ayant plus ni état civil, ni nom propre vraisemblable, ni emploi, ni ville où habiter, ils élirent domicile dans cet habitacle familier à tous : le cerveau, l'âme-corps ; et se mirent à tourner infiniment et drôlement en rond dans cet habitacle figuré par une jarre, une poubelle, un tas de sable, des arpents de vide, déblatérant infiniment et drôlement contre l'absurdité de leur état. (156)

Lorsqu'on constate le corpus grandissant des auteurs de cette littérature francophone décentrée, que ce soit au Québec (de Dany Laferrière, Ook Chung à Nicolas Dickner) ou ailleurs (de Malika Mokkedem, Agota Kristof à Marie Ndaye), force est de croire à la futilité de les rassembler autour d'un territoire ou d'une catégorie. C'est par le maintien arbitraire de telles catégorisations que ces auteurs se retrouvent souvent en périphérie, inaccessibles les uns aux autres, sauf dans le domaine des études comparées. Pourtant, dans *Le Rideau,* Milan Kundera nous dit qu'il y a « deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le *le grand contexte*) » (49). À

première vue, on pourrait croire à la « possessivité de la nation à l'égard de ses artistes » que Kundera qualifie « comme *un terrorisme du petit contexte* qui réduit le sens d'une œuvre au rôle que celle-ci joue dans son propre pays » (souligné par Kundera 49). Cependant, sa critique demeure ailleurs: « Aucun espoir : c'est dans les universités à l'étranger qu'une œuvre d'art est le plus profondément embourbée dans sa province natale » (51). Si l'on soutient l'idée de Linda Lê que « toute littérature est exilitérature » (*Complexe* 141) qui, selon Ying Chen s'écrit de manière microscopique, ne serait-il pas alors possible de démentir le pessimisme de Kundera en cette matière?

**Notes**

1. Cf, « Quand le je est un(e) Autre : L'écriture migrante au Québec » *Reconfigurations : canadian literatures and postcolonial identities/ littératures canadiennes et identités postcoloniales*. New York : Peter Lang, 2002, 43-59.
2. Article publié dans *Nouvelles Études Francophones*, 24 (Printemps 2009), 10-18.
3. Pour ne nommer que les plus connus, au Québec, Ook Chung et Aki Shimazaki et en France, Shan Sa et François Cheng.
4. Cependant, afin de poursuivre cette piste pour ce qui a trait aux romans de Chen, la lecture des textes de Christine Lorre s'impose, surtout « Qui dit 'je' dans *Le Mangeur* de Ying Chen ? Une lecture entre psychanalyse et pensée chinoise » dans *Nouvelles Études Francophones*, 24 (Printemps 2009), 19-30. Quant à l'approche des textes canadiens d'origine asiatique, je souligne l'importance de *Asian Canadian Writing Beyond Autoethnography* dans lequel Lorre a publié « Ying Chen's 'Poetic Rebellion' : Relocating the Dialogue, In Search of Narrative Renewal » (267-295). Enfin, pour une étude générale du sujet transnational en marge du postcolionalisme, Françoise Lionnet et Shu-mei Shih ont édité *Minor Transnationalism*, un collectif d'essais incontournable.
5. Il s'agit ici d'une référence à l'idée de Cioran que Nancy Huston emploie pour expliquer dans *Pour une littérature-monde* son rapport à ses langues d'écriture: « Je peux dire avec Cioran que la langue française m'a apaisée 'comme une camisole de force calme un fou. Elle a agi à la façon d'une discipline imposée du dehors, ayant finalement sur moi un effet positif. En me contraignant, en m'interdisant d'exagérer à tout bout de champ, elle m'a sauvé'» (154).
6. Je choisis cette appellation tout d'abord afin de simplifier les références aux différentes narratrices du récit: la narratrice principale de Chen et son double qui apparaît dans *Querelle d'un squelette avec son double*. Ensuite, j'emploie « Mme A. » comme référence au personnage Mrs. Dalloway de Virginia Wolf avec qui elle partage le même contexte narratif, à savoir que le récit s'articule autour d'une journée pendant laquelle elles préparent un dîner pour des invités. De plus, cette journée marque un moment-charnière où les deux femmes remettent en question le rapport entre leur identité propre et leur contexte social.

7. Cf. Émile Talbot « Rewriting *Les Lettres chinoises*: The Poetics of Erasure » dans *Québec Studies* 36 (Fall 2003/Winter 2004): 83-91, mais aussi « Ying Chen's Evolving *Lettres Chinoises*: An Addendum » dans *Québec Studies* 37 (Printemps 2004): 125-126, où Talbot suggère l'existence d'une troisième version du roman.
8. « L'architexture » est le mot qu'emploie Janet Paterson dans *Anne Hébert : l'architexture romanesque* pour examiner l'écriture d'Anne Hébert qui, comme celle de Ying Chen et Linda Lê, « résiste par sa pluralité aux étiquettes critiques et aux interprétations univoques » (13). L'architexture est l'ensemble des fonctionnements internes qui prêtent une modalisation multiple et implicite à la production du sens. Paterson focalise sur l'autoreprésentation comme élément « qui permet à l'œuvre d'être son propre sujet» et qui « a pour effet de consacrer la poétique de l'auteur en actualisant [...] l'articulation réciproque de la parole au sens » (13).
9. Pour une étude plus approfondie des perspectives divergentes sur le féminisme dans l'opposition « First/Third World Feminisms », je renvoie à l'excellent texte de Shu-Mei Shih, « Toward an Ethics of Transnational Encounters, or 'When' Does a 'Chinese' Woman Become a 'Feminist ? » dans *Minor Transnationalism* (Eds. Françoise Lionnet et Shu-Mei Shih), 2005 : 73-108.
10. J'emploie le terme « postexilique » pour désigner l'individu qui a effectué un transfert de repères spatio-temporels (géographiques, linguistiques, culturels) qui le définit à présent comme l'Autre.
11. Linda Lê, *Complexe de Caliban*, 162.
12. Pour une étude approfondie de *Champs dans la mer*, je renvoie à ma prochaine publication à venir *La vie probable: l'écriture de Ying Chen* où je propose une lecture de chaque roman. De plus, je suggère les thèses suivantes: Olivier Clarinval, « Temple of the Unfamiliar: Childhood Memories in Nina Bouraoui, Ying Chen and Gisèle Pineau », thèse de doctorat, University of Oregon, 2007 ; Anne Thibeault-Bérubé, « Mobilité immobile: l'expérience exilique dans *Le Champ dans la mer* de Ying Chen », mémoire de maîtrise, Queen's University at Kingston, 2004.

**Ouvrages Cités**


CHEN, Ying. *Quatre mille marches.* Montréal : Boréal, 2004.

———. *Querelle d'un squelette et son double.* Montréal : Boréal, 2003.

HUSTON, Nancy. « *Traduttore non è traditore.* » *Pour une littérature-monde*. Le Bris, Michel et Jean Rouard (Eds.). Paris : Gallimard, 2007 : 151-160.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes.* Paris : Librairie Arthème Fayard, 1988.

KUNDERA, Milan. *Le Rideau.* Paris: Gallimard, 2005.

LÊ, Linda. *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.* Paris : Christian Bourgeois, 2009.

———. *Le Complexe de Caliban.* Paris : Christian Bourgeois, 2005.

———. *Personne.* Paris : Christian Bourgeois, 2003.

LIONNET, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Cornell U

P, 1989.

PATERSON, Janet. *Anne Hébert : Architexture romanesque*. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.

———. « Le Sujet en mouvement : Postmoderne, migrant et transnational. » *Nouvelles*

*Études Francophones* 24.1 (Printemps 2009): 10-18.

ROBIN, Régine. *Le Roman mémoriel: De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal : Éditions du Préambule, 1989.

THORNBER, Karen. « French Discourse in Chinese, In Chinese Discourse in French – Paradoxes of Chinese Francophone Émigré Writing. » *Contemporary French & Francophone Studies* 13 (mars 2009): 223-232.