

## Table des matières

Résumé .....	iii
Table des matières .....	iv
Liste des abréviations .....	vi
Remerciements .....	viii
Introduction .....	1
CHAPITRE 1 Le personnage Autre : formes et construction de l'altérité au <i>je</i> .....	12
<i>L'altérité dans la littérature contemporaine</i> .....	12
<i>La dialectique identité/altérité</i> .....	13
<i>Pour une typologie littéraire de l'altérité</i> .....	15
1.1 L'altérité <i>illusoire</i> : le cas de l'étranger dans <i>La Trilogie coréenne</i> .....	17
1.1.1 L'altérité <i>du dedans</i> : déconstruction de soi dans <i>Diasporama</i> .....	20
L'onomastique, signe d'une confusion identitaire .....	21
L'entre-deux de la langue .....	24
Racisme et identification : l'exclusion du groupe de référence .....	28
1.1.2 La reconstruction de soi dans <i>Kimchi</i> .....	32
Étranger parmi les étrangers : l'effacement de la marginalité au Japon.....	33
Créer ses propres filiations : la littérature, une passion qui initie des relations amoureuses .....	34
1.1.3 L'unité de soi dans <i>La petite marchande de poèmes et de kimchi</i> .....	37
1.2 L'altérité <i>identitaire</i> : le cas de la folie dans <i>Un enfant à ma porte</i> .....	40
1.2.1 Le poids familial et social de la maternité.....	43
1.2.2 « [S]ans souffrance, il n'y a pas de mère, pas d'enfant, pas de vie, rien » : la sanction du groupe de référence.....	45
La marginalité face à un personnage Autre .....	48
1.2.3 La réduction identitaire au profit d'étranges alliances .....	50
« Nous étions littéralement confondus en un seul être » : la fusion maternelle .....	51
Un autre modèle de maternité : l'analogie du ver à soie.....	55
CHAPITRE 2 Postures narratives de l'inadéquation et nouvelles configurations du récit contemporain .....	59
<i>Prolégomènes à la notion de posture narrative</i> .....	59
2.1 La posture mortifère dans le cycle de Ying Chen.....	66
2.1.1 La question de la fiabilité : légitimer une voix testimoniale .....	72
2.2 La démultiplication des postures dans <i>La Trilogie coréenne</i> .....	79
2.2.1 La posture de l'écrivain.....	82

2.2.2 La posture de l'enquêteur généalogique.....	83
2.2.3 La posture du museur .....	85
2.3 Reconfigurations du récit dans la littérature contemporaine .....	88
2.3.1 S'écarter des paradigmes actuels : le cycle de Ying Chen.....	90
2.3.2 Le sensible, paradigme de la fragmentation du récit dans <i>La Trilogie coréenne</i> .....	97
Conclusion.....	105
Bibliographie .....	109

## Liste des abréviations

CB : *Contes butô*

EP : *Un enfant à ma porte*

ES : *Espèces*

IM : *Immobile*

QS : *Querelle d'un squelette avec son double*

TC : *La Trilogie coréenne*

Le plaisir du texte n'est pas forcément de type triomphant, héroïque, musclé. Pas besoin de se cambrer. Mon plaisir peut très bien prendre la forme d'une dérive. La dérive advient chaque fois que *je ne respecte pas le tout*, et qu'à force de paraître emporté ici et là au gré des illusions, séductions et intimidations du langage, tel un bouchon sur le vague, je reste immobile, pivotant sur la *jouissance* intraitable qui me lie au texte (au monde).

– Roland Barthes, *Le plaisir du texte* p. 28-29.

## Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de maîtrise, Madame Andrée Mercier, pour m’ avoir donné la latitude de travailler sur un sujet qui me passionnerait jusqu’ au bout. Pour votre soutien et votre confiance, votre présence et vos lectures avisées, votre grande humanité et votre souci du mot juste, merci.

À Ahmed, pour les grandes marches de fin de soirée, de m’ avoir donné la chaleur et la générosité propres à chez toi, les encouragements inépuisables et les discussions inévitables, et pour tout ce que tu vois en moi à mon insu.

Merci à Gab de m’ avoir donné le coup de pied nécessaire afin d’ embarquer dans cette aventure et dans tant d’ autres. À Nono pour ta sagesse et ton pragmatisme, ton écoute et ta folie à petites gouttes. Merci les filles.

Un remerciement tout spécial va à Madame Rosalind Silvester, pour m’ avoir accueillie dans son cours lors de mon séjour à Belfast. Pour l’ expérience inégalée et votre confiance, votre écoute réellement précieuse et votre générosité, merci.

Aux collègues du premier bureau, Cynthia, Pierre-Olivier et Treveur, qui ont su m’ encourager lors des premiers balbutiements de mon projet, et à tous ceux qui ont su faire la différence au CRILCQ.

À toutes celles qui ont enduré mes confidences au fil des années, Andréanne, Alex, Aubrée, Van, merci d’ être toujours là.

Merci à ma mère, qui a toujours cru en moi. Malgré les doutes et les grandes épreuves de la vie, tu demeures un modèle de force.

Merci aussi à mes frères de me rappeler que la passion n’ a pas de nom.

À mon père, pour avoir fait des romans un monde où il fait bon se perdre, pour que je puisse toujours l’ y retrouver un peu. Cette maîtrise, je te la dois.

## Introduction

Le célèbre débat ayant opposé Marcel Proust au critique littéraire Sainte-Beuve au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle a grandement marqué le domaine des études littéraires, alors que l'intérêt pour le biographisme et l'intentionnisme, ces approches se basant sur la vie de l'auteur pour analyser son œuvre, s'est depuis franchement amenuisé, notamment avec les formalistes russes au début du XX<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, le critique littéraire et sémioticien Roland Barthes déclara, à la suite de Proust, la fin de « l'empire de l'Auteur<sup>1</sup> » dans l'article « The Death of the Author » (1967). Alors que les travaux de Barthes initièrent plusieurs changements dans la pensée moderne, ironiquement, les genres contemporains prisés de l'autobiographie et de l'autofiction apparaissent aujourd'hui comme des exemples probants de la place qu'a encore l'auteur dans l'interprétation littéraire. En fait, depuis le retour du récit dans les années 1980<sup>2</sup>, certaines pratiques narratives telles que l'autoreprésentation complexifient davantage le rapport entre l'auteur et son texte. Au confluent de ces pratiques, les écritures migrantes prennent racine dans le contexte québécois, comme le note Pierre Nepveu : « [un] fait important qui caractérise l'écriture migrante des années quatre-vingt, c'est sa coïncidence avec tout un mouvement culturel pour lequel, justement, le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés, comme, sur le plan formel, le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation. En d'autres termes, l'écriture migrante peut être dans beaucoup de cas, presque trop naturellement, typiquement postmoderne<sup>3</sup>. » C'est que, plus souvent qu'autrement, les auteurs ayant été associés à cette catégorie transposaient leur expérience exilique dans leurs œuvres ou bien ponctuaient celles-ci de référents culturels. Est-il pour autant justifiable de se référer systématiquement aux liens entre l'auteur et le récit lorsqu'il est question d'exil, d'immigration et d'origines? La postmodernité, terme qui désigne déjà la volonté de remettre en question ce qui a été établi<sup>4</sup>, a ébranlé plus d'une conviction dans le domaine des arts, et la littérature n'y fait pas

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil (Points), 1993, p. 64.

<sup>2</sup> Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 17.

<sup>3</sup> Pierre Nepveu, « Écritures migrantes », dans *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 201.

<sup>4</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 1.

exception. Ying Chen et Ook Chung sont deux auteurs d'origine asiatique ayant immigré au Québec et qui n'ont commencé à écrire qu'à la suite de leur immigration<sup>5</sup>. D'une part, les premières œuvres de Ying Chen furent scrutées sous la loupe des écritures migrantes, notamment aux fins d'en enrichir la définition encore floue<sup>6</sup>. Pourtant, loin de là l'intention de l'écrivaine : « Au moment où je suis présentée comme écrivain néo-québécois, j'ai le sentiment de devenir non seulement plus que jamais chinoise, mais encore une porte-parole de la culture chinoise. Pour le public, je pense en chinois, je me traduis du chinois, mes personnages incarnent avant tout la tradition chinoise<sup>7</sup>. » De fait, peu avant la publication originale de ces propos (rassemblés par la suite dans un recueil d'essais), Ying Chen a entamé un cycle de récits dont l'univers spatio-temporel a-référentiel déconstruit le rapport à la culture chinoise, pour mettre en place un climat d'incertitude, notamment quant à la cohérence de l'instance narrative. Alors que la stabilité mentale de la narratrice est remise en question tout au long de ce cycle<sup>8</sup>, dans *Un enfant à ma porte*<sup>9</sup>, le cinquième récit, elle insiste davantage sur son statut de narratrice non fiable : « Je mêle tout : les souvenirs, les impressions, l'imagination, les croyances et les faits » (EP, p. 18).

Certaines des œuvres d'Ook Chung développent des thématiques typiquement migrantes (l'exil, la tension entre l'ici et l'ailleurs, la recherche des origines), mais le travail de cet auteur, également d'origine asiatique, n'a pas été abordé de la même manière que celui de Ying Chen par la critique. La raison la plus apparente semble être que la catégorie des écritures migrantes a perdu de son ampleur au début des années 2000<sup>10</sup>. Qui plus est, bien qu'il soit prolifique et se renouvelle dans plusieurs genres (le conte, le recueil de nouvelles, l'essai et le roman), Ook Chung est un écrivain qui a été peu mentionné par la critique et qui

---

<sup>5</sup> Précisons que Ying Chen a immigré à l'âge adulte, alors qu'Ook Chung a immigré vers l'âge de deux ans.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet l'article de Christian Dubois et Christian Hommel, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », dans *Tangence*, n° 59 (1999), p. 38-48, dans lequel sont analysés les trois premiers romans de Chen en fonction de thématiques propres aux écritures migrantes.

<sup>7</sup> Ying Chen, « Entre la fin et la naissance », dans *Quatre mille marches*, Montréal, Boréal, 2004, p. 47. Précisons que ce texte a été écrit en 1999.

<sup>8</sup> Rosalind Silvester, « From the individual to the universal : Ying Chen's *Un enfant à ma porte* », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1 (2012), p. 120.

<sup>9</sup> Ying Chen, *Un enfant à ma porte*, Montréal, Boréal, 2008. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention EP – suivie du numéro de la page.

<sup>10</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'écriture migrante », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 567.

est étudié depuis peu : en témoigne la concentration des études portant sur son œuvre depuis seulement 2009, alors que Chung écrit depuis 1994. Dans son dernier roman, *La Trilogie coréenne*<sup>11</sup>, l'auteur réinvestit les thèmes des origines, de l'exil et de l'immigration. Alors que les parallèles biographiques entre l'auteur et le narrateur sont nombreux, ceux-ci, au lieu de conformer le récit au genre de l'autofiction, participent à la déconstruction identitaire du protagoniste, de sorte que le récit laisse de nombreuses questions en suspens : est-ce le même narrateur-personnage qui figure dans les trois volets? Pourquoi est-ce que sa quête avorte aux deux tiers du roman? Que signifie la permanence de son statut d'étranger? En dépit d'esthétiques nettement différentes, ces romans de Ying Chen et d'Ook Chung mettent en scène une narration autodiégétique<sup>12</sup> qui, et c'est notre hypothèse, témoigne d'une même inadéquation, soit dans leur statut et leur identité. En menant des vies qu'ils n'étaient pas « destinés » à vivre (la narratrice de Chen devient mère adoptive alors qu'elle sait ne pas posséder les capacités physiques et morales nécessaires; le narrateur de Chung devient écrivain, selon lui, par accident), ces narrateurs-personnages se sentent à la fois inadéquats au sein de leur récit et dans leur fonction de narrateur, comme si la marginalité de l'un avait des répercussions sur l'action de narrer de l'autre.

Plusieurs romans d'auteurs migrants investissent, de près ou de loin, la posture littéraire de l'auteur. Que l'on pense seulement à *La Québécoise* (1983) de Régine Robin, dont la forme tend à rendre compte de la situation identitaire complexe de la narratrice qui forme ainsi un parallèle avec les origines de Robin, ou plus explicitement à *Je suis un écrivain japonais* (2008) de Dany Laferrière, dans lequel l'auteur s'amuse aux dépens des codes de l'origine et de l'assignation d'une identité culturelle. Ces auteurs mettent en scène une posture littéraire exprimant une position vis-à-vis le discours social en lien avec leur appartenance au champ littéraire. Depuis *L'Ingratitude* (1995) pour Ying Chen et *Contes butô* (2003) pour Ook Chung, on remarque que l'intérêt de la critique envers les univers complexes et peu familiers

---

<sup>11</sup> Ook Chung, *La Trilogie coréenne*, Montréal, Boréal, 2012. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention TC – suivie du numéro de la page.

<sup>12</sup> Gérard Genette définit ce type de narration ainsi : « L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés. Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire [...] La *Recherche* [de Marcel Proust] est fondamentalement un récit autodiégétique, où le héros-narrateur ne cède pour ainsi dire jamais à quiconque, nous l'avons vu, le privilège de la fonction narrative. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 253-254.

de ces deux auteurs change la manière dont on avait jusque-là abordé leurs récits : en témoignent d'ailleurs les prix qui leur ont été accordés<sup>13</sup>. Bien qu'ils prennent position différemment par rapport au discours ethnologique entourant leurs œuvres, (Chen s'en distancie, Chung le convoque davantage), les deux auteurs mettent en place des esthétiques qui mènent à une lecture qui va au-delà de l'autofiction. Certes, *Un enfant à ma porte* et *La Trilogie coréenne* sont des récits où l'altérité est au cœur de la narrativité, ne marquant pas en cela de rupture avec les écritures migrantes. Cependant, en créant des narrateurs-personnages aux prises avec leur légitimation dans le récit, plus exactement aux prises avec leur légitimation narrative, Chen et Chung innovent, donnant à voir des figures d'altérité singulières. Dès lors, c'est par l'étude de la construction de l'altérité ainsi qu'à la lumière de récentes études en narratologie que nous montrerons comment ces deux auteurs mettent en place des postures narratives marginales qui sont intrinsèquement liées aux thématiques et à la forme que prend le récit.

L'univers romanesque de Ying Chen est reconnu, depuis plusieurs années, pour son caractère déstabilisant, froid, terrible et cru<sup>14</sup>. En fait, c'est après avoir publié trois romans mettant plus ou moins en évidence la société et la culture chinoises dont elle est issue que son œuvre a réellement pris ce tournant. Depuis 1998 avec *Immobile*, Chen a entamé un cycle<sup>15</sup> dans lequel le lecteur n'a que pour seul repère la voix d'une narratrice anonyme, les références spatiotemporelles se faisant de plus en plus rares. Ce cycle s'articule autour des réminiscences d'une femme « squelette » au sujet de ses nombreuses vies parallèles, qui semblent davantage fantasmées que réelles. Hantée, depuis ce premier opus, par la conviction qu'il serait amoral, dans sa situation, d'avoir un enfant, cette même narratrice continue son errance au fil des récits, car paradoxalement, sans descendance, elle ne peut s'ancrer

---

<sup>13</sup> Ying Chen a obtenu le Prix Québec-Paris, le Prix des libraires et le Grand prix des lectrices de Elle Québec pour *L'ingratitude*, puis le Prix Alfred-Desrochers pour *Immobile*. Ook Chung a obtenu le Prix Canada-Japon pour *Kimchi* et le Prix des libraires pour *Contes butô*.

<sup>14</sup> Notons par exemple ces deux critiques : Julie Sergent, « *Le champ dans la mer* : Ying Chen », *Voir*, avril 2002, [en ligne]. URL : <http://voir.ca/livres/2002/04/17/le-champ-dans-la-mer-ying-chen/> [Page consultée le 3 mars 2016]; Elsa Pépin, « Maternité fatale », *La Presse*, octobre 2008, [en ligne]

URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/romans/200810/05/01-26559-maternite-fatale.php> [Page consultée le 3 mars 2016].

<sup>15</sup> Les spécialistes s'accordent pour parler de cycle et non pas de série, puisque ni l'ordre chronologique ni une suite d'événements sous-tend cet amalgame de récits. Nous précisons les aspects de cette forme plus loin.

davantage dans la (ou une) vie. *Un enfant à ma porte* marque en ce sens un moment charnière du cycle, puisque cette femme devient mère par procuration en adoptant un enfant trouvé dans son jardin. Pourtant, elle n'arrive pas à se retrouver dans cette « identité maternelle », l'enfant prenant finalement la fuite après un an de vie commune, un échec qui est énoncé au début de ce récit raconté au passé. En effet, la narratrice ressasse ses souvenirs autour de cette année de maternité pour comprendre ce qui a mené à une rupture de la filiation. L'étrangeté de la narratrice tient en partie à sa façon de raconter des actes répréhensibles à l'égard de son enfant d'une façon détachée. Un élément encore plus particulier marginalise ce personnage : la narratrice est toujours et encore morte, nous racontant son récit dans cet état. Une telle posture est pour le moins ambiguë, car la narratrice est à la fois morte et vivante, stérile et mère, à quoi s'ajoutent des troubles de mémoire et des propos contradictoires qui remettent en doute sa compétence et sa fiabilité en tant que narratrice.

L'univers littéraire d'OOK Chung est empreint de personnages plus sombres et étranges les uns que les autres. Atteints de maladies rares, possédant des caractéristiques farfelues inspirées de contes asiatiques, ses protagonistes sont pour la plupart des marginaux. Celui de son dernier roman n'y fait pas exception, mais sa singularité est plus discrète. *La Trilogie coréenne* raconte les errances d'un jeune Montréalais d'origine coréano-japonaise qui a immigré au Canada avec sa famille à l'âge de deux ans. En raison du racisme vécu dans sa jeunesse, il se réfugie dans ses origines orientales en faisant de nombreux voyages, notamment au Japon, pays de sa naissance et de la jeunesse de ses parents, ainsi qu'en Corée, le pays de ses ancêtres. Composé de trois volets qui forment un emboîtement de fragments, le roman se divise en fonction des trois temps cruciaux de la vie du narrateur, soit l'immigration au Canada, le retour au Japon et la découverte de la Corée. Cette quête identitaire, qui avorte soudainement au Japon, recèle toute l'ambivalence de la posture du narrateur. En demeurant étranger peu importe le pays dans lequel il se trouve, il incarne à tour de rôle des aspects de son entre-deux culturel : d'abord un héritier qui se perd dans la contemplation de l'histoire familiale, il devient ensuite un migrant qui cherche à s'affranchir de tout déterminisme identitaire. Enfin, en faisant la narration d'éléments anecdotiques qui éveille une mémoire sensorielle, tout en incarnant à la fois un personnage replié sur lui-même

et inapte à la fois socialement et émotionnellement, ce protagoniste se construit à même ses propres contradictions.

Ce mémoire aura pour objectif de tisser des liens entre ces deux récits dont l'esthétique est foncièrement différente l'un par rapport à l'autre, mais dont la similarité de la posture fondamentale des narrateurs-personnages mérite d'être approfondie et envisagée en regard des formes et des enjeux actuels de la transmission narrative. En étudiant la marginalité de ces protagonistes, nous serons amenée à voir que celle-ci se décline selon des modes propres à chacun, et ce, avec ses propres répercussions sur la structure narrative. Nous tenterons de voir en quoi cela modèle l'autorité narrative et quels en sont les impacts sur la logique du récit. En combinant une notion davantage socioculturelle, l'altérité, à l'étude narratologique, nous souhaitons par-là analyser des récits d'auteurs migrants au-delà des études culturelles ou postcoloniales, et ce, afin de voir comment ils participent de préoccupations plus largement contemporaines.

L'œuvre de Ying Chen a fait l'objet de nombreuses études, qu'il s'agisse d'articles, de chapitres d'ouvrages, de mémoires ou de thèses. Ses trois premiers romans, comme nous l'avons déjà mentionné, ont été abordés dans la perspective des écritures migrantes et donc étudiés soit en fonction de thématiques culturelles et identitaires, soit en lien avec son expérience d'immigrante. Le cycle entamé par la suite a initié un changement dans son écriture. Dans sa thèse « L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen<sup>16</sup> », Stéphanie Michelle Cox s'est intéressée à cette évolution, plus précisément à l'influence qu'a eu le champ littéraire et social sur ce changement. C'est d'ailleurs à partir de là que l'intérêt pour l'œuvre de Chen s'est orienté vers son esthétique singulière, sans toutefois laisser de côté l'approche sociologique. Ainsi, les notions d'identité, de mémoire et d'origine et les ambiguïtés dans le discours de la narratrice contradictoire sont des constantes qui reviennent dans la plupart des études à propos des romans de ce cycle. La parution d'*Un enfant à ma porte* a mobilisé les chercheurs autour de notions plus contemporaines, telles que la maternité, la filiation et l'écriture des femmes, ce que l'on relève notamment dans l'article d'Anne Martine Parent,

---

<sup>16</sup> Stéphanie Michelle Cox, « L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen », thèse de doctorat en philosophie, Lafayette, Université de Louisiane, 2002.

« Héritages mortifères : Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière »<sup>17</sup> et dans les études de Rosalind Silvester. D'ailleurs, malgré que les travaux de cette dernière se réfèrent parfois à la vie de l'auteure, ses analyses fournissent une synthèse éclairante sur les métaphores de l'existence présentes dans l'œuvre de Chen, telle que la dimension sociologique de la réincarnation (« Ying Chen and the "Non-Lieu" »). Alors que la plupart des chercheurs se sont principalement intéressés, au sujet de ce roman, à la vision critique de la maternité, Silvester indique que « l'ambivalence maternelle » de la protagoniste n'est pas ce qui offre une perspective totalement nouvelle : elle précise que c'est plutôt la posture insolite de la narratrice-mère qui représente le tour de force de l'auteure, c'est-à-dire « a reincarnated character-narrator, physically unable to have children, who "reproduces" by non-genetic means<sup>18</sup> ». En ce sens, alors que l'œuvre de Chen est souvent abordée dans une perspective sociologique, l'article de Silvester ouvre la voie vers l'étude de ces thématiques en fonction de leur traitement narratif.

Les premiers articles à s'intéresser à l'œuvre d'Ook Chung inscrivent majoritairement sa production dans une perspective comparée. De là, l'auteur fut rapidement associé à un groupe d'écrivains asiatiques ayant immigré au Québec, composé principalement de Ying Chen, d'Aki Shimazaki, de lui-même et parfois de Kim Thúy. Cette perspective comparée concerne également Ying Chen, mais le fait que, dans le cas de Chung, ce soit particulièrement de cette manière que son œuvre fût approchée nous semble plus déterminant. En cherchant à dégager certaines tendances au sein de ce regroupement, ces études se sont intéressées par exemple au traitement du rapport à la sinité et à sa symbolique (« L'orient désorienté. Le topos du *Chinatown* dans quatre romans contemporains » de Gilles Dupuis), aux ressemblances thématiques (« L'imaginaire asiatique de Ying Chen, Ook Chung et Aki Shimazaki » de Tina Mouneimne-Wojtas) ou bien à la prise de position littéraire des auteurs quant à leur ethnicité et leur culture d'adoption (« Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique » de Ziyang Yang). Le chapitre de Ching Selao consacré à *Kimchi*<sup>19</sup> (récit repris en intégralité dans *La*

---

<sup>17</sup> Les références complètes des textes non cités se retrouvent dans la bibliographie.

<sup>18</sup> Rosalind Silvester, « From the individual », art. cité, p. 120.

<sup>19</sup> Ching Selao, « Écriture butôt et altérité : *Kimchi* d'Ook Chung », dans Janusz Przychodzen [dir.], *Asie du soi asie de l'autre : récits et figures de l'altérité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 57-78.

*Trilogie coréenne*) dans un ouvrage collectif portant sur les notions d'identité et d'altérité de la culture asiatique va également en ce sens. En revanche, la chercheuse met également en lumière l'esthétique particulière du texte et l'expérience de lecture qui en découle. De là, Selao trace la voie vers une analyse mettant en relation la composition formelle et le contenu. Effectivement, deux études se sont penchées, par la suite, sur la notion d'hybridité. D'une part, le mémoire de maîtrise de Catherine Cua<sup>20</sup> propose un rapprochement entre la part d'hybridité culturelle et esthétique dans l'ensemble de l'œuvre de Chung; d'autre part, l'article de Ziyang Yang sur *Kimchi* s'intéresse à cette notion en fonction de la quête identitaire du protagoniste. Deux études font d'ailleurs la part belle à la narratologie : le mémoire de Luc Pearson, dans lequel le discours de *L'expérience interdite* est étudié en profondeur afin d'y comprendre la fonction de l'ironie, ainsi que l'article de Stéphanie Michelle Cox et de Jung-Hwa Rosa Hong, « Les enfants de Pitsémine : le texte comme patrie chez Ook Chung et chez Ying Chen ». Ce dernier nous intéressera plus particulièrement, puisque Chen et Chung y sont étudiés dans une perspective narratologique et évolutive (c'est-à-dire qu'un roman de chacun des auteurs est examiné en regard de l'ensemble de leur œuvre respective). Toutefois, en formulant des conclusions sur le rôle de l'écriture dans leur parcours identitaire ainsi qu'à propos de la portée universelle de leur œuvre récente, l'article inscrit Chung et Chen dans une filiation identitaire plutôt qu'esthétique. Finalement, l'article de Kyeongmi Kim-Bernard est le seul à s'être consacré à *La Trilogie coréenne*. Malgré cela, en faisant une association directe entre l'auteur et le narrateur, cette étude ne propose pas de nouvelles avenues quant à l'analyse de l'instance narrative et aux réalités formelles de l'œuvre.

Puisque l'altérité est une notion centrale de la postmodernité, de nombreuses études y ont été consacrées, qui ont donné lieu à plus d'une typologie. Parmi celles-ci, c'est celle élaborée par Julie Cabri dans sa thèse « Quand l'autre prend la parole. La représentation de trois formes d'altérité dans le roman contemporain » qui a particulièrement retenu notre attention. Comme l'annonce le titre de sa thèse, Cabri a construit son analyse de l'altérité à partir de trois figures de marginalité : l'étranger, la folie et le pauvre. Le narrateur de Chung étant constamment dans la position d'un étranger et la narratrice de Chen étant incohérente dans

---

<sup>20</sup> Catherine Cua, « L'hybridité culturelle et esthétique dans les œuvres d'Ook Chung », mémoire de maîtrise en études françaises, Toronto, Université York, 2011.

ses propos, nous nous intéresserons aux deux premières figures étudiées par Cabri ainsi qu'aux conclusions de la chercheuse à cet égard. Comme elle identifie certains procédés servant au déploiement de l'altérité dans le texte, nous aurons également recours à l'ouvrage de Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*. En établissant d'abord une chronologie des diverses manifestations de l'altérité en littérature, Paterson réussit à démontrer en quoi la valeur de cette notion est différente lorsque c'est le narrateur lui-même qui est l'Autre du récit. Consacrant un chapitre à ce phénomène d'ailleurs très présent dans les écritures migrantes, elle se sert de la rhétorique de François Hartog, fondée sur le binarisme de trois figures de style (la comparaison, l'analogie et l'inversion), afin de faire voir l'aspect construit d'une telle posture de narrateur. Notre étude de l'altérité étant liée au discours des narrateurs-personnages, nous porterons une attention particulière à ces procédés.

Parmi les récentes études en narratologie, on remarque un intérêt renouvelé pour la narration ou, plus largement, pour la transmission narrative. Les écrits de Paul Ricoeur ont développé le concept d'*identité narrative*, qui a été largement commenté et repris. Ce concept nous intéressera lorsqu'il sera temps de poser les jalons de notre étude de l'altérité et les limites qu'elle présente. Entre autres études, notons par exemple les travaux de Raphaël Baroni sur la tension narrative et les formes actuelles du récit (2007), les études recueillies dans l'ouvrage collectif *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain* (2011) et le champ d'étude sur les notions de fiabilité et de compétence narrative, qui comprend notamment les travaux de Greta Olson (2003). D'ailleurs, l'intérêt marqué pour ces concepts narratifs rend compte de plusieurs aspects de la littérature contemporaine : pensons notamment aux croisements entre les genres littéraires, aux nouvelles configurations du récit (dont celui de filiation) ou bien à des reformulations de la quête identitaire. À la croisée de ces constats, nous nous intéresserons à détailler la posture des deux narrateurs-personnages de notre corpus en regard de figures actuelles dans le récit contemporain (l'étranger, le fou, le mort, l'enquêteur) ainsi qu'en sémiologie (le museur)<sup>21</sup>. L'étude de Greta Olson sur la fiabilité narrative ainsi que celle de Francis Langevin sur les narrateurs-personnages non fiables serviront de piliers à notre réflexion.

---

<sup>21</sup> Merci à Marie-Hélène Voyer de m'avoir suggéré de chercher du côté de cette figure lors de ma présentation au 83<sup>e</sup> congrès de l'ACFAS.

Dans le premier chapitre, nous chercherons à comprendre en quoi l'inadéquation exprimée par les narrateurs-personnages est l'effet d'une narration où le *je* est Autre. Pour ce faire, nous devons d'abord préciser le sens des notions d'identité et d'altérité. Par la suite, nous nous intéresserons à la construction de l'altérité dans le discours en regard du rapport qu'entretient chaque narrateur-personnage avec son entourage. Il sera d'abord question de la figure d'étranger du narrateur de *La Trilogie coréenne*, plus classique lorsqu'il est question des récits de migration. À partir de la construction en trois temps du roman, nous nous intéresserons à l'évolution de la marginalité du protagoniste selon l'onomastique, le rapport ambigu à la langue d'adoption, l'interaction avec les groupes de référence et la création de nouvelles filiations. La notion de groupe de référence, proposée par Éric Landowski, désigne le groupe dominant d'un ensemble social, que ce soit en termes de religion, d'ethnie, de politique, etc.<sup>22</sup>, et sera fondamentale dans l'étude des deux romans. En suivant un mouvement inversé de déconstruction puis de construction de soi, que Ziyang Yang qualifie de dénaissance<sup>23</sup>, nous montrerons en quoi la marginalité du protagoniste est fautive, ou plutôt *illusoire*<sup>24</sup>. Puis, il sera question de la figure de la folle associée à la narratrice dans *Un enfant à ma porte*. En étudiant les tenants et aboutissants de son rôle de mère, nous déterminerons quel rapport la narratrice entretient avec le groupe de référence ainsi qu'avec d'autres personnages en marge. De plus, en nous intéressant à la confusion identitaire qui se crée entre elle et son fils adopté, nous serons à même de voir en quoi l'incohérence qui lui est associée découle d'une forme de folie, celle-ci faisant de son rapport à l'autre une altérité *identitaire*.

Après l'étude du personnage Autre, nous aborderons le *je* dans le deuxième chapitre sous l'angle cette fois du narrateur Autre. Avant tout, il nous faudra établir une définition de la notion de posture narrative. Pour ce faire, nous nous référerons au concept d'*identité narrative* ainsi qu'à celui d'*ethos*. Cela nous permettra de préciser que, dans notre étude, la

---

<sup>22</sup> Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de sociosémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 24-27.

<sup>23</sup> Ziyang Yang, « Le fardeau de la légèreté : une étude de *Kimchi* d'Ook Chung », dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 8, n° 2 (2013), p. 99.

<sup>24</sup> L'altérité *illusoire* est un des deux types d'altérité que Julie Cabri associe à la figure de l'étranger.

posture ne sera pas liée à l'auteur, mais à la position du narrateur dans un récit dont il est également le protagoniste. Nous étudierons d'abord la narratrice de Ying Chen. Nous verrons que, malgré la diversité de ses vies, elle possède une caractéristique permanente qui crée un fil conducteur dans son cycle de vie : sa posture mortifère. En faisant un bref retour sur l'entièreté du cycle dans lequel elle évolue, nous tenterons de formuler certaines propositions quant à ce type de posture ainsi qu'à ses déclinaisons. Nous nous intéresserons donc à la voix narrative et au problème de fiabilité qu'entraîne la posture mortifère. À l'aide des récentes propositions de Greta Olson, nous nous demanderons si la posture singulière de la narratrice, en marge de la vie et du récit, lui donne une plus grande fiabilité ou si, au contraire, cela contribue plutôt à mettre en doute sa crédibilité. Par la suite, nous nous pencherons sur le cas du narrateur de *La Trilogie coréenne*, qui endosse de nombreuses postures afin d'arriver à réaliser sa quête. Nous verrons en ce sens comment s'enchaînent les postures d'écrivain, d'enquêteur et de museur, alors que le narrateur échoue à dépasser son état d'apatride, ainsi que l'impact de ces postures sur la structure fragmentée du récit. Les conclusions à l'issue de cette étude de la notion de posture narrative nous permettront de comprendre davantage les paradigmes du récit mis en place, autant en ce qui concerne la logique narrative que la forme et les types de récit en cause. Ainsi, nous nous situerons dans une approche plutôt constructiviste, en cherchant à déterminer en quoi les deux romans à l'étude prennent appui sur certains paradigmes pour en élaborer de nouvelles configurations.

# CHAPITRE 1 Le personnage Autre : formes et construction de l'altérité au je

## *L'altérité dans la littérature contemporaine*

Les études de l'altérité abondent au Québec en ce qui concerne les romans d'auteurs étrangers; c'est que l'on observe depuis l'avènement des écritures migrantes un renversement de la place de l'Autre, note Simon Harel, la figure de l'étranger portant dès lors plus souvent qu'autrement la narration des récits<sup>25</sup>. Il faut dire que les thématiques de l'exil, du dépaysement et de la quête des origines conduisent à un éclatement, à une altération de soi. Il semblerait que ce soit le cas, d'ailleurs, non seulement des sujets migrants, mais extensivement, du personnage contemporain. De fait, les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* soulignent que les écritures migrantes ne forment pas nécessairement une rupture dans le champ littéraire, alors qu'elles en revisitent certaines thématiques (le rapport à la langue, l'exil) et démontrent un intérêt similaire pour la quête identitaire<sup>26</sup>. En ce sens, les thèmes associés à ce corpus devraient être envisagés dans une acception plus générale : l'exil comme un questionnement existentiel, le dépaysement en fonction d'un décentrement du rapport de soi face à l'Autre, la quête des origines telle une quête avant tout de soi. C'est dans cette perspective que Stéphanie Michelle Cox et Jung-Hwa Rosa-Hong se sont intéressés à comparer les œuvres de Ying Chen et d'OOK Chung, deux auteurs qui, selon eux, présentent « un nouveau regard sur l'exil en le transformant en esthétique du mouvement pour mieux refléter le décentrement d'un monde en pleine mondialisation<sup>27</sup>. » En fait, l'expérience migratoire dans *La Trilogie coréenne* et dans *Un enfant à ma porte* s'inscrit de façon prégnante dans le discours et l'esthétique, surpassant ainsi la seule notion d'appartenance culturelle. On parlerait alors, à la suite de Pierre Ouellet, de *migrance* :

Si le terme de la migration s'est largement répandu dans la littérature québécoise des vingt ou trente dernières années, sous l'impulsion de nombreux écrivains migrants qui en font désormais partie, la migrance qu'il désigne n'est toutefois pas seulement de nature géoculturelle, liée au déplacement d'un territoire à un autre; elle est aussi et peut-être surtout de nature ontologique et symbolique, puisqu'elle caractérise le déplacement

<sup>25</sup> Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 41.

<sup>26</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'écriture migrante », *op. cit.*, p. 562.

<sup>27</sup> Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong, « Les enfants de Pitsémine : le texte comme patrie chez OOK Chung et chez Ying Chen », dans *Québec Studies*, numéro spécial, 2012, p. 39.

même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité, où l'on fait l'épreuve radicale du non-sens ou du néant de son identité, individuelle ou collective, qui n'existe pas sans l'appel à l'autre où elle se métamorphose à chaque instant<sup>28</sup>.

L'idée d'une construction de soi à travers la *migrance*, à travers l'expérience de l'étrangeté, semble effectivement traduire ce qui se produit dans de nombreux récits d'écrivains, qu'ils soient ou non migrants. De fait, l'altérité est une notion qui fait partie des études littéraires depuis longtemps, remarque Janet M. Paterson. Pourtant, il semblerait que la postmodernité en ait renouvelé l'intérêt. En fait, la place centrale accordée à l'altérité prend concrètement la forme, pour le *je* énonciateur, d'une altérité constitutive. Cela nous mène alors à penser que l'altérité n'est pas seulement une catégorie culturelle qui définit un personnage, que ce soit en fonction par exemple de son genre, de sa culture d'origine ou de son apparence physique, mais qu'elle influence sa représentation dans le récit. En ce sens, ce chapitre aura pour objectif de montrer d'abord en quoi l'altérité du *je* concerne plus d'un aspect de son identité. Il sera plus exactement question du *je* personnage, dont nous étudierons la construction, la permanence et l'évolution au sein du récit. En comparant deux romans dans lesquels l'aspect culturel est présent à des degrés très différents, nous chercherons également à en élargir l'interprétation en ce qui concerne les récits d'auteurs migrants. Avant d'étudier de plus près les types d'altérité présents dans *La Trilogie coréenne* et dans *Un enfant à ma porte*, définissons d'abord cette notion, dont les limites tendent parfois à varier au sein des études littéraires.

### *La dialectique identité/altérité*

La notion d'altérité ne se conçoit pas sans celle d'identité, une notion qui ne va pas de soi en littérature, et ce, à bien des égards. On constate d'ailleurs que le terme a été graduellement supplanté par celui d'*identitaire*. Comme l'explique Sherry Simon dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Fictions de l'identitaire au Québec*, c'est parce que l'identité est nécessairement plurielle qu'il vaut mieux parler d'identitaire, afin de voir en quoi il s'agit d'un lieu de construction discursive<sup>29</sup>. L'identitaire proposerait une perspective plus large,

---

<sup>28</sup> Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003, p. 10.

<sup>29</sup> Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991, p. 26.

en ce sens qu'il permet d'envisager l'identité dans son incomplétude et non en fonction d'une unité. Cette précision nous semble d'autant plus importante dans notre étude, alors qu'il s'agit pour nous de saisir les modes d'expression et de formation de l'identitaire au sein d'une véritable dialectique entre identité et altérité. De nombreuses études, sociologiques ou philosophiques, ont théorisé divers aspects de l'identitaire. Les réflexions de Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* (1990) sont, à ce sujet, incontournables. En distinguant deux dimensions de l'identité, soit *l'identité-idem*, qui signifie les traits de ressemblance ou de permanence, et *l'identité-ipse*, qui caractérise l'individualité selon des modalités qui envisagent « une part de pluralité et de diversité au cœur de l'identité personnelle<sup>30</sup> », le philosophe a contribué à faire voir l'aspect contradictoire de l'« identité », tout en donnant à penser son interaction avec l'altérité. Puisque *l'ipse* et *l'idem* définissent plutôt le Soi que l'Autre, nous ne retiendrons pas ces notions dans notre analyse. C'est la notion d'*identité narrative* qui nous intéressera particulièrement, ce pan de l'identitaire qui concourt, selon Ricoeur, à la réconciliation entre *l'ipse* et *l'idem* et qui se matérialise par le biais de la théorie narrative<sup>31</sup>. Ce concept caractérise un *je* qui est donné à voir à la fois dans sa cohérence temporelle et dans la multiplication de soi, note Ricoeur :

À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie [...]. L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées<sup>32</sup>.

Bien que les notions d'identitaire et d'altérité soient étroitement liées aux écritures migrantes, c'est en analysant en parallèle un récit typiquement migrant, notamment par ses thématiques (*La Trilogie coréenne*), avec un récit qui s'éloigne de cette tendance, particulièrement en raison de l'effacement des repères spatio-temporels (*Un enfant à ma porte*), que nous étudierons les divers impacts de l'altérité sur la narrativité. Racontés par une narration autodiégétique, ces deux récits présentent des protagonistes marginaux, mais dont l'expérience de l'altérité est très différente d'un point de vue culturel et social, temporel et spatial, puisque le narrateur d'Ook Chung est rapidement identifié comme étranger par les

---

<sup>30</sup> Jérôme Truc, « Une désillusion narrative? De Bourdieu à Ricoeur en sociologie », dans *Tracées. Revue de sciences humaines*, n°8 (2005), p. 47-67 [en ligne] <https://traces.revues.org/2173>, par. 4. Consulté le 14 avril 2016.

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 138.

<sup>32</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit, tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 355-356.

traits apparents de sa culture d'origine alors que l'altérité de la narratrice de Ying Chen provient plutôt de son rôle de mère, qui est socialement très déterminé. Il nous faut alors établir une typologie de l'altérité qui permettra de rendre compte des différences entre les origines du statut Autre des deux protagonistes.

### *Pour une typologie littéraire de l'altérité*

L'identité et l'altérité sont des notions qui se définissent communément dans leur opposition l'une à l'autre, si l'on se réfère d'abord à la définition de l'altérité dans *Le Petit Robert* : « Fait d'être un autre, caractère de ce qui est autre<sup>33</sup> », et qui montre que l'autre est l'inverse de soi. Pourtant, cette opposition n'est pas toujours aussi marquée dans un texte narratif. Simon Harel précise que « le complément de l'identité n'est certes pas l'altérité, mais ce qui résiste à la mise en jeu spéculaire : un infigurable qui est en fait une altération de l'identité<sup>34</sup>. » Pour aborder cette *altération*, notre étude reposera principalement sur l'ouvrage *Figures de l'autre dans le roman québécois* de Janet M. Paterson et plus particulièrement sur le dernier chapitre, qui se concentre sur le cas de deux narrateurs étrangers issus de romans d'écrivains migrants. En tentant d'explicitier par quels moyens « les deux narrateurs [de ces romans] s'approprient leur altérité pour en faire le sujet et l'objet du discours<sup>35</sup> », Paterson précise dans son étude que l'Autre de la narration, c'est-à-dire la part d'altérité constitutive du je, a le pouvoir de signifier son identité, grâce à la narration autodiégétique, soit en acceptant ou en rejetant l'étiquette qui lui est assignée. Elle insiste d'ailleurs sur un élément important : l'altérité n'est pas donnée dans le texte; elle découle plutôt d'une différence qui doit d'abord être identifiable, puis signifiée<sup>36</sup>. À partir des observations de Paterson, nous établirons donc que l'altérité, plus que le fait d'être différent, est une forme de « précarité du statut ontologique de l'Autre [qui] est liée à la question des formes discursives<sup>37</sup> ». Nous envisagerons donc cette notion autant dans ses formes polymorphes que dans son caractère changeant, en fonction de sa construction dans le discours et de l'attitude du personnage à l'égard de sa différence signifiante. En prenant

---

<sup>33</sup> Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 73.

<sup>34</sup> Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 13.

<sup>35</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, 2004, p. 140.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 17.

comme point de départ qu'un narrateur Autre peut avoir deux attitudes différentes face à l'altérité, soit tenter de s'associer à la société ou bien s'attacher à sa marginalité, nous convoquerons également la notion de groupe de référence, élaborée par Éric Landowski. Dans notre corpus, les deux narrateurs-personnages perçoivent négativement leur différence, mais ils ne s'approchent pas pour autant de la société. Cette notion, également centrale dans l'étude de Paterson, nous a donc semblé nécessaire afin de déterminer si l'altérité d'un personnage est construite par lui-même ou si elle est perceptible au sein d'interactions avec d'autres. Pour aborder de plus près la mise en discours de l'altérité, Paterson combine son analyse à la rhétorique de l'altérité élaborée par François Hartog, qui repose sur des procédés binaires tels que la comparaison, la métaphore et l'analogie qui régissent, par exemple, les descriptions du protagoniste et son rapport à la société et à l'espace. Les divers apports que présentent ces études nous permettront d'aborder avec le plus d'outils possible les types d'altérité mis en place dans les romans à l'étude.

De plus, la thèse de Julie Cabri nous a semblé fort pertinente en ce qui concerne les aspects fondamentalement différents de l'altérité de nos deux personnages. Son étude développe une typologie de l'altérité à partir de formes récurrentes de l'Autre en littérature contemporaine, soit celles de l'étranger, de la folie et du pauvre. Elle distingue plus exactement des tendances propres à chacune de ces figures, afin de voir si celles-ci modifient le sens de l'altérité ou si elles la remettent en question. À partir d'exemples tirés d'un corpus français et québécois, elle caractérise six types d'altérité : dans le cas de l'étranger, Cabri identifie une altérité *revendiquée* et une altérité *illusoire*; dans le cas de la folie, elle distingue une altérité *stratégique* et une altérité *identitaire*, puis pour le pauvre, elle définit une altérité *rejetée* et une altérité *transmuée*<sup>38</sup>. Sans proposer cette terminologie comme des catégories strictes et exclusives, ces types servent plutôt à cerner et à dégager des tendances dans la littérature contemporaine. Nous nous intéresserons à ces types puisque, d'emblée, l'altérité de la narratrice d'*Un enfant à ma porte* est rattachée à sa psychologie et donc plutôt de l'ordre de la figure de la folie alors que dans *La Trilogie coréenne*, le caractère mobile de l'altérité du

---

<sup>38</sup> Julie Cabri, « Quand l'Autre prend la parole. La représentation de trois formes d'altérité dans le roman contemporain », thèse de doctorat en philosophie, Toronto, Université de Toronto, 2009. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention JC – suivie du numéro de la page.

protagoniste est lié à la figure de l'étranger. De fait, comme le rapport à la culture est fondamental dans le roman d'Ook Chung, nous ferons également appel aux études de la sociologue Denise Jodelet, qui établit une distinction entre l'altérité dans la sphère privée et celle dans la sphère sociale. En distinguant l'*altérité du dedans*, liée aux caractéristiques individuelles menant à la marginalisation d'un individu au sein d'un groupe spécifique, de l'*altérité du dehors*, qui caractérise l'ensemble d'une culture dans un temps et un espace donnés<sup>39</sup>, Jodelet propose une distinction à la fois culturelle et sociale. Ainsi, en convoquant à la fois des études fondamentales en ce qui concerne la notion d'altérité en littérature, soit celles de Paterson, de Landowski, d'Hartog et de Jodelet, en plus de la typologie plus contemporaine et formelle de Cabri, nous serons plus aptes à cerner les procédés de construction de l'altérité dans les romans à l'étude.

## **1.1 L'altérité *illusoire* : le cas de l'étranger dans *La Trilogie coréenne***

La dernière œuvre d'Ook Chung est un roman atypique, sa forme ressemblant davantage à un triptyque, c'est-à-dire un tableau formé de trois récits qui communiquent entre eux, qu'à une trilogie, qui permettrait de voir l'évolution du protagoniste et de sa quête dans un ordre chronologique. Contrairement aux deux autres récits de l'ensemble, « Kimchi » est le seul à avoir été publié séparément en France en 2001, avant la parution de *La Trilogie coréenne* en 2012. Pour Kyeongmi Kim-Bernard, c'est ce deuxième volet qui « constitue, en fait, la trame principale de *La Trilogie coréenne*. Les deux autres récits servent d'introduction et de conclusion tout en tissant une toile de fond qui donne son contexte à l'intrigue principale<sup>40</sup>. » Puisque les trois récits sont unis par une narration autodiégétique où le narrateur est toujours identifié par une voyelle, O..., suivie ou non de son nom de famille coréen, Jeong, nous considérons que cela invite le lecteur à voir les récits de *La Trilogie coréenne* unis par une

---

<sup>39</sup> Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata [dir.], *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, p. 26.

<sup>40</sup> Kyeongmi Kim-Bernard, « La quête identitaire d'Ook Chung : Analyse thématique de *La Trilogie coréenne* », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, n° 3 (2013), p. 354.

quête identitaire et spatiale qui se développe plutôt en trois temps et trois lieux, malgré que leur agencement crée des ruptures temporelles qui ébranlent l'identification du protagoniste. Alors que certaines études se sont penchées sur la fonction de l'altérité dans *Kimchi*<sup>41</sup>, c'est pourtant l'ensemble de *La Trilogie coréenne* qui révèle la formation d'une altérité *illusoire*, ce type que Cabri associe à un narrateur Autre forcé à un retour à soi après s'être retrouvé dans diverses postures d'étranger au fil d'une quête spatiale (JC, f. 64).

Résumons d'abord l'essentiel des trois récits. Le roman commence par *Diasporama*, construction narrative de courtes vignettes d'histoires en quelque sorte « sélectionnées » dans l'histoire familiale du protagoniste qui se termine avec l'immigration au Canada de ce dernier. Dans *Kimchi*, O... tient davantage le rôle principal et raconte ses nombreux voyages d'études et de recherches au Japon. Lors de ces voyages, il est tour à tour étudiant, amant puis professeur. Sa quête se dénoue lorsqu'il découvre par hasard la réelle identité de son père et l'existence de sa fille. Il revisitera alors les lieux de sa petite enfance en compagnie de sa fille nouvellement découverte, dernier épisode qui figure toutefois en ouverture du texte. Le récit d'O... pourrait se terminer sur cette note, mais le roman se conclut plutôt avec *La petite marchande de poèmes et de kimchi*, volet dans lequel le protagoniste, maintenant enseignant de français en Corée, renoue avec sa culture ancestrale et trouve l'amour. À la fois très différents dans la forme et le contenu, les trois volets de *La Trilogie coréenne* contribuent pourtant, pour le protagoniste, à panser « sa blessure [...] son ressentiment [...] [d']avoir [été] détourné d'un destin dans [s]on Orient natal » (TC, p. 98). C'est que O... a toujours eu le sentiment d'être au mauvais endroit au mauvais moment depuis son immigration à Montréal; c'est d'ailleurs pour remédier à cette situation qu'il retourne en quelque sorte dans le temps et l'espace, afin de renforcer des liens familiaux tout en essayant de démystifier ses origines orientales.

Malgré les « voyages » dans l'histoire de ses ancêtres et dans leur pays, le malaise du protagoniste face à son hybridité culturelle ne le quitte pas. C'est que son rapport à ses origines ressemble au mythe de Sisyphe, alors qu'il tente d'atteindre une identité, faite

---

<sup>41</sup> Voir notamment le chapitre de Ching Selao, « Écriture butô et altérité : *Kimchi* d'Ook Chung » ainsi que le mémoire de Catherine Cua, « L'hybridité culturelle et esthétique dans les œuvres d'Ook Chung ».

d'unité et d'harmonie : « Dès que je croyais avoir trouvé le mot de l'énigme, le visage de mon destin, une nouvelle pierre venait menacer tout l'édifice de mon identité, me laissant en ruine sous un écroulement de roches. Il n'y avait pas de fin à cette identité » (TC, p. 299). La figure de la ruine est ici créatrice de sens, alors qu'elle explicite la fragilité identitaire du narrateur, celui-ci cherchant l'équilibre entre ce qui lui a été transmis et ce qu'il doit lui-même construire. D'ailleurs, c'est en sémantisant sa différence en altérité, c'est-à-dire en faisant de la différence positionnelle de son origine une différence substantielle construite de sens et de valeurs<sup>42</sup>, qu'il réussira à redonner la place à ses origines. Ziyang Yang fait référence à ce processus en relevant une part d'orientalisme dans l'univers de Chung, qui suit une « opposition entre dénaissance et renaissance [...] Le retour spatial vers le continent natal et le retour temporel vers les profondeurs du passé s'entrecroisent pour effacer les strates identitaires mortes et en créer de nouvelles, ce qui permet l'émergence d'un imaginaire métis à la croisée des cultures<sup>43</sup>. » Ce sont moins les divers signes culturels qui nous intéressent ici que l'idée d'une déconstruction menant à une reconstruction de soi. En effet, l'enchaînement entre les trois volets du roman suggère la perte de certains repères identitaires que le protagoniste tentera par ailleurs rapidement de remplacer. Si ce dernier réussit à renouer avec ses origines par le truchement de son passé ancestral (*Diasporama*) et par l'appropriation des lieux où ont vécu ses ancêtres (*Kimchi* et *La petite marchande de poèmes et de kimchi*), une incongruité demeure : comment peut-il être étranger partout où il va, et, plus encore, pourquoi le demeure-t-il? D'abord étranger dans son pays d'accueil, il le devient face à lui-même, pour ultimement incarner un touriste, le stéréotype de l'étranger, dans ses pays d'origine (le Japon et la Corée). Est-ce un mécanisme de défense face à l'inconnu? Ou est-ce que cela reflète plutôt une exclusion sociale systémique? En fait, il ne suffit pas de se demander comment le personnage-narrateur<sup>44</sup> peut être continuellement étranger, une question déjà soulevée par Janet M. Paterson<sup>45</sup>, mais pourquoi l'est-il et dans quelle mesure cela peut servir à l'atteinte d'un but précis. Au sein d'une dialectique entre fixité et mobilité, le narrateur prend ses distances avec les traits constituant ce que la sociologue Denise Jodelet nomme l'*altérité du*

---

<sup>42</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 42-43.

<sup>43</sup> Ziyang Yang, « Le fardeau de la légèreté », art. cité, p. 99.

<sup>44</sup> Nous prioriserons l'appellation personnage-narrateur dans le premier chapitre afin d'insister sur le fait qu'il s'agit en première partie d'une étude sur le personnage. Nous reviendrons au terme narrateur-personnage lorsqu'il sera question du narrateur dans le deuxième chapitre.

<sup>45</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 150.

*dedans*, qui concerne « ceux qui, marqué du sceau d'une différence, qu'elle soit d'ordre physique ou corporel (couleur, race, handicap, genre, etc.), du registre des mœurs (mode de vie, forme de sexualité) ou liée à une appartenance de groupe (national, ethnique, communautaire, religieux, etc.), se distinguent à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel et peuvent y être considérés comme source de malaise ou menace<sup>46</sup>. » En ce sens, l'identitaire apparaît comme une notion qui est liée à des caractéristiques innées ou à l'appartenance à une communauté, mais qui dépend également de l'attitude du marginalisé envers ce statut imposé. Pour rendre compte de l'attitude adoptée par O..., la typologie de Julie Cabri nous sera d'une grande utilité. Concernant la figure de l'étranger, elle distingue deux types d'altérité : l'*altérité revendiquée*, qui reflète une attitude positive par rapport à la différence (JC, f. 46), et l'*altérité illusoire*, dont le caractère mobile (selon le contexte d'émergence) implique que « [s]a construction [...] n'est pas fondée sur une soi-disant vérité ou sur la validité des origines, mais sur une perception et encore tout simplement un objectif particulier. » (JC, f. 76) Dès le premier volet, le protagoniste se présente lui-même comme quelqu'un qui vit mal sa différence en regard de ses origines : « Jamais je ne t'ai surpris en flagrant délit d'apitoiement (mon fort à moi) ou de strabisme en lorgnant du côté de nos racines asiatiques, du paradis perdu » (TC, p. 97), se dit-il dans une conversation imaginaire avec son frère. En fait, tout porte à croire qu'une tension persiste en lui entre la volonté de rendre son vécu d'immigrant signifiant à l'aune de ses origines ou de signifier son identité au-delà de cet aspect, ce qui éloigne O... d'une altérité vécue de façon positive. Comme l'altérité de O... ne mène pas à l'unité de soi, mais plutôt à sa démultiplication, la distinction entre *altérité du dedans* et *altérité du dehors* proposée par Denise Jodelet nous aidera à approfondir le rapport à soi et à l'autre dans la sphère privée ainsi que la représentation des cultures d'ensemble dans la sphère sociale.

### **1.1.1 L'*altérité du dedans* : déconstruction de soi dans *Diasporama***

Le premier récit de *La Trilogie coréenne* se compose de courtes vignettes qui forment une sorte de courtépisode généalogique dans laquelle O... tente de se frayer un chemin, son chemin. Ainsi, par fragments, il résume les éléments de la vie de ses ancêtres qui forment un

---

<sup>46</sup> Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », *op. cit.*, p. 26.

miroir de son vécu d'immigrant. Effectivement, il s'intéresse aux exils, aux difficultés d'intégration, aux conflits linguistiques et aux discriminations vécus par des membres de sa famille élargie et qui font écho à sa propre situation. Par la suite, nous accédons à des bribes de son enfance, là où l'altérité a pris racine. Nous voyons qu'en ayant été éloigné de sa culture d'origine dès l'âge de deux ans, les traits physiques orientaux qui le caractérisent forment le noyau de son rapport à sa culture d'origine, ce qui l'expose par ailleurs à subir le racisme. En étudiant la symbolique rattachée à son prénom, son rapport à la langue française ainsi que son rapport difficile au groupe de référence, soit les Québécois, nous tenterons d'établir des propositions quant à la nature du statut d'étranger du protagoniste.

### *L'onomastique, signe d'une confusion identitaire*

Déjà par son prénom, ramené à la seule voyelle O..., on voit que la nomination du protagoniste n'est pas fortement affirmée. Comme les points de suspension l'indiquent, une part de chemin reste à faire pour compléter sa nomination, notamment au sein de la lignée familiale. Qu'est-ce qu'un nom, ce qui nous identifie, si ce n'est ce que l'on hérite de nos parents, découlant à la fois d'un choix (le prénom) et d'une part d'héritage (le nom de famille)? De fait, le prénom d'un personnage permet à la fois de l'identifier et de le distinguer des autres. Dans ses études sur les interactions entre le Soi et l'Autre, Paul Ricoeur mentionne que le prénom singularise l'individu, sans pour autant le caractériser, signifiant plutôt une identité indivisible<sup>47</sup>, c'est-à-dire unique et complète. Dans un premier temps, la part de choix, c'est-à-dire le prénom, n'a pas été fixée. O... est un prénom tronqué, qui fait écho aux mots de Vincent Descombes à propos de *l'identité narrative*. En effet, le philosophe du langage reprend la notion de Ricoeur et explique en quoi elle représente une identité fictive par laquelle l'individu a l'occasion de « choisir quelle version donner de sa vie passée<sup>48</sup> ». Pourtant, souligne Descombes, l'identité n'est pas de l'ordre du décisionnel : « À vrai dire, s'il y a quelque chose qui semble bien échapper forcément à la libre décision de l'individu, c'est justement son identité. Ou du moins son identité *au sens littéral*, celle qui consiste dans le fait d'être tel individu humain, né tel jour de tels parents, avec telle anatomie, etc. Rien de

---

<sup>47</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même, op. cit.*, p. 41.

<sup>48</sup> Vincent Descombes, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, p. 119.

tout cela n'a jamais dépendu d'un choix qu'aurait dû faire l'individu<sup>49</sup>. » Malgré tout, le prénom du protagoniste suggère qu'il y a place à la décision de ce dernier dans sa nomination. Si le prénom d'un personnage peut être sans réel impact sur son être et son agir, l'absence ou l'incomplétude nominative nous semblent être, au contraire, signifiantes. En fait, dans l'œuvre d'Ook Chung, l'onomastique des personnages semble être rarement laissée au hasard. Dans *Contes butô*<sup>50</sup>, recueil salué par la critique<sup>51</sup>, nous retrouvons une pratique similaire à celle de *La Trilogie coréenne*, alors que la majorité des nouvelles présentent des narrateurs autodiégétiques qui ne possèdent aucun prénom. En fait, même le narrateur de la nouvelle centrale ironise à ce sujet : « Mon nom n'a aucune importance [...] mon nom est superflu » (CB, p. 27-28). À l'inverse, les nouvelles qui ne sont pas au *je* mettent en scène des personnages aux prénoms symboliques, avec un écho historique ou mythologique (Tiburce, Salomé et Platon, personnages de la nouvelle « L'amant des ombres »). Certains prénoms désignent une caractéristique physique qui marginalise des personnages (le prénom Blanche fait écho à la transparence de la peau d'une femme dans « L'enfantement »; une autre est appelée Nuit-Blanche alors qu'elle a une allergie grave au soleil dans « Le baiser de minuit »). Ultimement, dans « Stragglers », la nouvelle qui constitue la figure matrice du recueil<sup>52</sup>, le narrateur a un prénom typiquement japonais : Haruki. C'est donc dire que l'onomastique est déterminante dans l'œuvre de Chung, qu'elle réduise le protagoniste à une caractéristique physique, qu'elle serve de référence historique ou qu'elle cherche à taire son identité. Ainsi, tout porte à croire que le prénom tronqué du narrateur de *La Trilogie coréenne* crée un flou identitaire en lien avec des aspects de sa situation existentielle ou sociale.

Dans un deuxième temps, c'est la part d'héritage de l'onomastique, le nom de famille, qui révèle le trouble identitaire du protagoniste. En fait, le nom de famille, Jeong, permet d'interpréter davantage l'onomastique énigmatique du personnage-narrateur. Mis à part sa sonorité coréenne, ce terme renvoie à un concept à la fois coréen, japonais et chinois. Le psychologue Christopher K. Chung traduit ce terme selon un sentiment propre à la culture

---

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> Ook Chung, *Contes butô*, Montréal, Boréal (compact), 2008.

<sup>51</sup> Voir la critique élogieuse qu'en a fait Antoine Tanguay dans *Le Soleil*, « Ook Chung. De la nécessité de la chute », *Le Soleil*, Arts et vie, 21 septembre 2003, p. C4.

<sup>52</sup> *Stragglers* est le terme utilisé pour parler de soldats japonais retrouvés sur des îles du Pacifique et qui n'ont pas eu connaissance de la fin de la Seconde Guerre mondiale vingt-cinq ans après l'armistice.

orientale : « *Jeong* refers to mixed feelings of fondness, caring, bonding, and attachment that develop within interpersonal relationships. [...] [it] causes conflicts when Koreans deal with the transition toward more individualized, modernized societies nowadays<sup>53</sup>. » N'est-il pas ironique que le nom de famille du protagoniste soit lié à une conception orientale de l'appartenance, alors que c'est ce qui lui fait défaut depuis son immigration au Canada? « [C]omme la plupart des générations de pionniers, j'aurai grandi sans communauté fraternelle, hormis celle de ma famille. » (TC, p. 108), constate-t-il. Le concept de *jeong*, qui détermine à la fois un aspect de la fraternité japonaise et coréenne, a d'ailleurs une acception particulièrement rigoureuse en Corée. Christopher K. Chung précise que cette notion dans la culture coréenne est de l'ordre d'un rapport indéfectible à la communauté, synonyme de « sacrifice, unconditionality, empathy, care, sincerity, shared experience, and common fate. Because of its “location” [entre deux ou plusieurs personnes] and its nature to permeate, *jeong* appears to be a more collective emotion<sup>54</sup>. » À la lumière de cette notion, il ne semble pas anodin qu'Ook Chung ait donné ce nom de famille au protagoniste de *La Trilogie coréenne*. Bien sûr, pour le lecteur occidental, cette référence passe inaperçue. Elle demeure plus subtile que celles liées à un trait physique ou à l'origine des protagonistes dans *Contes butô*. En fait, c'est que l'onomastique semble ironique dans la généalogie du protagoniste, comme le suggère encore le nom du père biologique du narrateur, Kim Chee-hee, dont la typographie ludique évoque le condiment coréen qui, nous le verrons plus loin, révèle à O... son appartenance à cette culture. Pourtant, puisque le prénom à l'unique voyelle soulève des questions, le lecteur doit s'en remettre au nom de famille. Comme nous l'avons mentionné, celui-ci devrait au moins être garant d'un héritage généalogique. Pourtant, il n'en est rien, puisque le schéma généalogique fourni au début du livre identifie le père officiel par la voyelle Y... et que le père biologique, révélé plus loin dans le récit, n'a pas le même nom de famille que son fils. Dans le cas de la figure de l'étranger, l'onomastique caractérise, selon Julie Cabri, un trait important de ce qu'elle nomme l'altérité *illusoire*. À partir de l'exemple du roman *Un aller simple* de Didier van Cauwelaert, elle note que le prénom du narrateur, Aziz, renvoie à première vue à une origine arabe alors qu'il n'en est rien<sup>55</sup>, ce qui initie une

<sup>53</sup> Christopher K. Chung, « Conceptualization of Jeong and dynamics of Hwabyung », dans *Psychiatry Investigation*, vol. 3, n° 1 (2006), p. 47.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>55</sup> Le protagoniste de ce roman, Aziz, a été recueilli par des Tsiganes de Marseille après avoir perdu ses parents dans un accident de voiture. Ceux-ci lui ont d'abord donné le nom d'Ami 6, la marque de la voiture de ses

remise en question de la valeur de « vérité » accordée à l'origine (JC, f. 69-70). Ainsi, le cas d'O... Jeong révèle, par le nom de famille, un héritage incomplet, et par le prénom, un signifiant aussi incomplet. D'ailleurs, O... explique au début du deuxième volet qu'il a dû délaisser son prénom japonais lors de son immigration vers le Canada (TC, p. 115-116), la voyelle de son prénom soulignant alors son rapport ténu à son pays d'accueil. Signe d'une *altérité du dedans*, l'onomastique nous révèle les contours d'un rapport identitaire à soi et à l'Autre trouble, la question de l'appartenance à la famille (sphère privée) apparaissant à la fois comme déterminante et illusoire.

### *L'entre-deux de la langue*

Par ailleurs, le rapport à la langue d'adoption du protagoniste contribue à montrer sa situation d'apatride. Bien qu'il parle d'abord le français dans la vie de tous les jours, puisqu'il a immigré au Canada à l'âge de deux ans, cette langue initie une opposition entre héritage culturel et culture d'accueil. C'est d'abord une langue qu'il maîtrise bien, l'on remarque même son accent québécois (TC, p. 87). Alors que cela devrait *a priori* réduire son statut d'étranger, cette langue concrétise son *altérité du dedans*, puisqu'elle représente pour lui à la fois un rapport distant à ses origines orientales et une assimilation à son pays d'accueil. Selon Simon Harel, la langue est cruciale dans la métamorphose de l'individu en migration : « Le langage joue [...] le rôle d'un *oïkos* : habitat permettant au sujet d'aménager cette transition<sup>56</sup>. » Pour O..., son malaise face au français provient du fait qu'il ne s'agit pas d'un choix linguistique, mais d'une condition de son immigration : « À la veille du grand départ pour le Canada, mon identité linguistique aurait pu s'orienter vers le coréen ou le japonais ou encore vers une autre langue. Dans les faits, toutefois, ce choix a été fait par-dessus ma tête par mes parents et, d'un point de vue macroscopique, par des facteurs historiques et socioéconomiques. Je ne peux pas dire que j'ai *choisi* le français. En ce qui me concerne, c'est un simple cas de déculturation. » (TC, p. 13) (en italique dans le texte) En fait, O... explique son inconfort à l'égard du déterminisme identitaire par une inversion : « [l]e français est ma

---

parents, dont le diminutif est devenu Aziz.

<sup>56</sup> Simon Harel, « Demander refuge à la littérature : l'écriture expatriée de V.S. Naipaul? », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, *et al.*, *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 15.

langue d'adoption, mais n'est-il pas plus juste de dire que c'est elle qui m'a adopté, comme des parents adoptent un orphelin sans son consentement, avec des résultats plus ou moins heureux? » (TC, p. 13) O... montre la charge négative qu'il reconnaît au fait d'avoir été « adopté » dans des circonstances hors de son contrôle. Au sein de la rhétorique de l'altérité élaborée par François Hartog, cette figure révèle une altérité jusqu'alors implicite :

Le principe d'inversion est donc une manière de transcrire l'altérité, en la rendant aisée à appréhender (c'est la même chose, à cela près que c'est l'inverse) dans le monde où l'on raconte, mais il peut aussi fonctionner comme principe heuristique : il permet de comprendre, de rendre compte, de donner sens à une altérité qui sans cela resterait complètement opaque : l'inversion est une fiction qui fait « voir » et qui fait comprendre : elle est une des figures concourant à l'élaboration d'une représentation du monde<sup>57</sup>.

Puisque le protagoniste a la langue en commun avec son pays d'accueil, on s'attendrait à ce que cette situation linguistique ne crée pas de rapport d'altérité. Pourquoi alors se sent-il dépossédé de lui-même? Quelle altérité est sous-jacente à cette inversion? Autant de questions que le récit met en scène.

En fait, même s'il n'a pas choisi de parler français, le protagoniste a, à tout le moins, décidé d'en faire sa profession : « En revanche, je puis dire que j'ai choisi de faire du français ma principale occupation professionnelle. Si j'écris en français, ce n'est pas tant parce que je trouve la langue française belle que parce que j'ai "quelque chose à dire". Et, paradoxalement, ce que j'ai à dire est ma condition d'exilé. » (TC, p. 14) En associant son rapport à la langue à son entre-deux culturel, le protagoniste tente d'« habiter » son « identité linguistique ». Est-ce que la création littéraire aurait le pouvoir de le guérir de tous les maux? En devenant professeur de français et écrivain, le protagoniste s'est-il trouvé un nouveau lieu d'appartenance qui surpasse les liens de sang? Plus d'une étude autour des écritures migrantes tirent comme conclusion que, face à la dépossession de soi liée à l'exil, l'écriture se pose comme un remède, et ce, particulièrement lorsqu'il s'agit de textes à teneur autobiographique<sup>58</sup>. Il semblerait que *La Trilogie coréenne* fasse exception à ce constat : en effet, dans son mémoire consacré à l'œuvre de Chung, Catherine Cua montre que le processus

---

<sup>57</sup> François Hartog, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 227.

<sup>58</sup> Ce constat a d'abord été établi par Simon Harel, notamment dans *Passages obligés des écritures migrantes et Exil dans la langue maternelle*.

créatif de l'écriture, en fin de compte, n'arrive pas à rétablir la situation d'entre-deux<sup>59</sup>. C'est parce que O... refuse ce qu'il est devenu : en associant sa venue à l'écriture à un accident de parcours (TC, p. 244), le protagoniste se sent « devenu étranger à [s]a propre langue maternelle, [s]a langue oubliée. » (TC, p. 125) Sa position d'étranger persiste malgré son assimilation à sa culture d'adoption, mais surtout à cause d'elle. Voilà son altérité implicite : O... est étranger à ses origines orientales puisqu'aucun lien n'a été créé avec celles-ci. Son ambivalence quant à sa langue d'adoption est liée à un besoin d'en rendre l'usage signifiant face à son lourd héritage culturel. En instaurant une différence signifiante entre le protagoniste et ses ancêtres, ce rapport linguistique difficile rend compte d'une tendance dans le discours des romans sur l'identitaire. Selon Christian Dubois, « l'individu devient (ou tente de devenir) sa propre source de légitimation existentielle<sup>60</sup>. » L'altération de soi ressentie par O... découle plus particulièrement de sa relation distante à sa culture d'origine, comme si c'était de là que sa posture d'étranger surgissait. Effectivement, faire du français « [sa] langue d'usage, pour ne pas dire [sa] "première langue" » (TC, p. 75) l'amène à se questionner sur ce qui le définit en tant qu'individu, sur les aspects véhiculant l'identitaire. Pour ce faire, il se sert de parallélismes d'expériences pour lier son histoire personnelle à celle de sa famille.

En contrepartie de ce rapport négatif à la langue d'adoption, la narration forme une « filiation à rebours<sup>61</sup> », c'est-à-dire un réseau d'affiliations qui se fondent non seulement sur les liens de sang, mais aussi sur des expériences communes. C'est ainsi qu'O... commence à raconter comment, dans la jeunesse de ses parents, « l'armée impériale japonaise a débarqué en Corée et, sous la menace de la baïonnette, a forcé toute une génération de Coréens – de 1910 à 1945 – à parler japonais dans leur propre pays [...] Mon père [...] parlait japonais aussi bien que coréen. Par la force des choses. [...] Ma mère n'a pas choisi, elle non plus, le japonais comme langue première. » (TC, p. 14-15) Le protagoniste établit une filiation avec ses parents en fonction d'une expérience commune (se faire imposer l'apprentissage d'une autre langue), ce qui réduit la charge négative du hasard dans sa propre situation linguistique. Il s'agirait

---

<sup>59</sup> Catherine Cua, « L'hybridité culturelle », *op. cit.*, f. 68.

<sup>60</sup> Christian Dubois, « La raison des passions. Les discours de l'identité dans quatre romans d'auteurs immigrants au Québec », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2002, f. 119.

<sup>61</sup> Nous empruntons le concept à Ching Selao dans son analyse de *Kimchi*, où elle parle d'« orientalisme à rebours » pour qualifier les nouvelles configurations identitaires entre le Même et l'Autre dans l'écriture de Chung.

d'ailleurs d'une des stratégies qui concourt à remettre en question l'altérité dans le pays d'accueil, que Julie Cabri nomme le parallélisme (JC, f. 84). Dans son étude, Cabri associe cette stratégie au rapport du narrateur à d'autres personnages en marge; il nous semble que le résultat ici est similaire, bien que les expériences mises en parallèle concernent le narrateur et sa famille et qu'elles ne réfèrent pas au même lieu. Le concept d'altérité se montre en fait mobile et susceptible de plusieurs déclinaisons.

C'est finalement avec ses deux frères que O... réalise l'*oikos* de la langue française. Les trois garçons pratiquent leur français dans une mise en scène créative qu'ils nomment le « jeu de parole », où, à tour de rôle, ils prennent la position d'orateur et doivent faire valoir une argumentation. Ainsi, le français en vient à avoir une importance au sein de la famille du protagoniste. Plus encore, ce jeu devient un réel rite de passage, un « embryon de la culture » (TC, p. 77) qui renverse la posture identitaire du protagoniste : « [c]e jeu de parole, nous en étions très fiers, mes frères et moi. Je me demande d'où venait cette fierté, sur quoi elle se fondait. Était-ce la griserie de posséder une nouvelle langue, comme on possède les clefs d'un château qu'on viendrait d'hériter? » (TC, p. 77) En s'appropriant le français par une telle mise en scène, O... retrouve son équilibre identitaire : alors qu'il qualifiait plus tôt son identité d'édifice en ruine, ici, le jeu de parole lui permet d'avoir accès aux clés de sa pluralité identitaire (qu'il partage avec ses frères), ce qui donne à voir, toujours d'après les mots de Simon Harel, le « travail d'individuation qui s'accomplit dans l'espace subjectif de l'écriture correspond[ant] à la nécessité pour un sujet de se redéfinir lors du travail de la migration<sup>62</sup>. » Ainsi, le français, ou plutôt le québécois, prend racine à même son histoire familiale : « je voudrais rendre hommage à la tribu des Jeong, qui était à peu près la seule dans la communauté asiatique de Montréal à parler le québécois » (TC, p. 108-109). La présence de certaines expressions en japonais et la traduction simultanée de dialogues allant du coréen au français apportent une hybridité linguistique au texte, ce qui a déjà été signalé à propos de *Kimchi*<sup>63</sup>, mais cette hybridité est plus esthétique que discursive, notamment parce que le narrateur ne maîtrise pas les langues de ses ancêtres. La langue informe sur la situation

---

<sup>62</sup> Simon Harel, « Demander refuge à la littérature », *op. cit.*, p. 15.

<sup>63</sup> Notamment dans le mémoire de Catherine Cua, dans l'article de Kyeongmi Kim-Bernard et celui de Ziyang Yang.

géographique et la culture d'un individu. Par l'apprentissage du français, O... se sent encore plus éloigné de ses racines orientales, ce qui crée un déséquilibre identitaire par lequel l'altérité le traverse. Pourtant, par le biais de procédés tels que le parallélisme, le récit suggère que cette langue en vient à intégrer son histoire familiale, permettant ainsi au protagoniste d'établir une filiation d'expériences qui le rapproche de ses parents. Nous verrons malgré cela que ce fragile équilibre est encore menacé, et ce, dans sa relation avec le groupe de référence de son pays d'accueil.

### *Racisme et identification : l'exclusion du groupe de référence*

Pour déterminer si un personnage est Autre, c'est-à-dire qu'il se définit ou est perçu par sa différence, qu'il s'agisse d'un personnage-narrateur ou non, le récit doit nécessairement présenter des exemples de son rapport au groupe de référence. Comme le rappelle Janet M. Paterson, l'altérité est une opposition entre *a* et *b*, mais le statut d'Autre est issu d'un ordre relationnel, entre un personnage et une structure plus grande<sup>64</sup>. Le dernier tiers de *Diasporama* se termine sur l'immigration de la famille Jeong au Canada. L'on apprend que la décision des parents de O... de quitter le Chinatown de Yokohama, au Japon, fut entre autres motivée par le désir d'échapper à un contexte socio-politique difficile, dans lequel ils souffraient d'être une minorité : « Deux facteurs contribuèrent finalement à notre départ du Japon : d'une part, les Coréens y étaient l'objet d'une discrimination socioprofessionnelle; d'autre part, mon père n'ayant pas la langue dans sa poche en matière politique, il était *persona non grata* au Japon. » (TC, p. 67-68) (en italique dans le texte) Dès lors, la famille s'installe dans le quartier chinois de Montréal, qui « n'en était pas vraiment un à ce moment-là, car il n'y avait en tout et pour tout que deux épiceries chinoises. » (TC, p. 73). Leur adaptation semble se faire sans embûches; ils reçoivent d'ailleurs de l'aide financière du ministère de l'Immigration et d'un compatriote coréen. Pourtant, ce microcosme oriental ne leur permet pas de dépasser leur statut de minorité culturelle, puisqu'il n'y a pas de prédominance ethnique dans laquelle ils peuvent se fondre. Selon Gilles Dupuis, le *Chinatown* est un *topos* qui signifie davantage la perte que la stabilité de la culture : « Qu'il soit représenté ou non dans le texte, invoqué ou simplement évoqué, le *Chinatown* (ou ce qui

---

<sup>64</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 23.

en tient lieu dans la fiction) figure la perte des origines et, plus paradoxalement, la perte de l'origine orientale<sup>65</sup>. » La société montréalaise n'est donc pas la structure qui initie l'altérité d'O... Paterson explique que l'altérité d'un narrateur Autre commence par le fait qu'« il se situe lui-même à l'écart de la société [...] Aussi lui faut-il construire une image de la société à laquelle il ne peut adhérer<sup>66</sup>. » Elle analyse en ce sens *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis et montre la corrélation entre le rejet du protagoniste brésilien envers la société de consommation de son pays d'accueil et son attachement renforcé à ses racines culturelles. Rien de tel pour O... : c'est plutôt l'exclusion qu'il vit à l'école lors de son adolescence qui renforce, encore une fois, son *altérité du dedans*. Il explique comment cette expérience a en effet aliéné son rapport à soi : « le racisme, du point de vue de la victime, est une expérience ontologique qui ébranle l'être dans ses fondements. Le regard du raciste est un regard qui tue [...] l'expérience du racisme est un tremblement de terre identitaire. » (TC, p. 88). Ce rejet est lié à ses origines orientales. Ses camarades lui servent des « moqueries sur [s]on ethnicité » et s'amuse à « ridiculiser [s]on nom » (TC, p. 88), ce qui rend sa différence signifiante. Son seul moyen de défense, alors qu'il est à l'âge où l'on souhaite le plus être accepté par ses pairs, est de refouler le « tremblement de terre identitaire » qu'il est en train de vivre. Il nie donc, à ce moment de sa vie, cette part d'étrangeté, explique-t-il à la fin de *Kimchi* : « Je ne voulais pas raconter mes déboires à l'école. [...] Je n'osais pas leur dire [à ses parents] les croche-pieds, les grimaces assassines, les deux index étirant l'épicanthus des yeux, les insultes onomatopéiques et les diphtongues acérées ... Je n'osais pas leur dire parce que je n'osais pas me l'avouer à moi-même. » (TC, p. 245-246) Or, en rejetant à la fois sa différence physique et l'exclusion par ses pairs qui y est liée, O... devient étranger à lui-même : « je ne me reconnaissais plus dans ce pantin désarticulé, insomniaque et déjeté » (TC, p. 246), explique-t-il rétroactivement. C'est son identité orientale qu'il enfouit de cette façon, celle qui constitue à la fois sa différence et son authenticité. Pour Simon Harel, cette étape est typique de la reconstruction identitaire : « l'identité, comme fait relationnel, n'existe qu'au prix d'un bord à bord constant avec une étrangeté perçue simultanément comme intérieure ou extérieure au sujet. En somme [...] tout discours sur l'altérité suppose un énonçant, sujet qui nie, au moment de la constitution de cette identité attribuée à l'Autre, le retour de

---

<sup>65</sup> Gilles Dupuis, « L'Orient désorienté : le topos du *Chinatown* dans quatre romans contemporains », dans *Voix et Images*, vol. 31, n° 1 (2005), p. 113-114.

<sup>66</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 152.

l'étrangeté<sup>67</sup>. » Alors que l'adaptation de O... et de sa famille semblait garantie d'avance, c'est le racisme orchestré par ses camarades qui l'empêche dès lors de s'associer complètement à la société d'accueil. Plus encore, O... intègre ce que Martin Genetsch nomme le « racisme stratégique », alors que plus tard, il se prend au jeu de s'identifier lui-même aux traits de l'ostracisé, lorsqu'il commence à voyager en Orient : « J'ignorais que je m'accrochais à chaque visage asiatique rencontré au passage comme à une parcelle d'un paradis et d'une patrie perdus » (TC, p. 123).

La négativité associée à cette expérience est diminuée une autre fois par le parallélisme d'expérience. L'on apprend un peu plus tôt dans le texte que sa mère a également été exclue suite à son immigration au Japon, son pays d'accueil : « Dans son village natal, ma mère n'avait pas encore fait l'expérience du racisme; elle en souffrit les premières morsures à l'école secondaire » (TC, p. 37). C'est dans un contexte similaire à celui vécu par son fils quelques années plus tard qu'elle vit cette expérience : « Elle a commencé à prendre conscience de son identité de Coréenne au Japon lorsqu'elle est entrée au collège. Elle avait treize ans et c'était au lendemain de la défaite du Japon. Il y avait un exode de Coréens se ruant pour gagner leur mère patrie. Ceux qui restaient au Japon devenaient des proies faciles pour les brimades scolaires. Ma mère percevait un changement d'attitude jusque chez ses amies japonaises du primaire » (TC, p. 41). Le racisme vécu par la mère du narrateur est le résultat d'un conflit sociopolitique entre deux communautés auxquelles elle n'appartient pas tout à fait, soit les Japonais et les Coréens. Ces deux expériences symétriques (elles surviennent chez les deux personnages au même âge et dans leur milieu scolaire en fonction de leur origine) ont néanmoins une retombée positive dans ces deux cas. D'une part, la mère de O... se sert de sa coréanité pour se donner un surnom d'artiste qui fait taire ses camarades (TC, p. 42). D'autre part, cette expérience révèle au protagoniste qu'il n'appartient pas à la même communauté que ces « beautés blondes » vers qui il était jusqu'alors attiré (TC, p. 87), ce qui l'éveille plus profondément à son besoin de communauté.

---

<sup>67</sup> Simon Harel, *Le voleur de parcours*, op. cit., p. 40.

L'analyse de l'*altérité du dedans* nous a amenée à voir que, malgré un constat souvent négatif, le personnage-narrateur tente de signifier son identité au-delà de ce qui est né du hasard. En établissant des liens avec le vécu de ses ancêtres, il réussit à réinscrire sa trajectoire d'immigrant dans son histoire familiale. Par contre, face à un rapport difficile à la langue française, il cristallise l'ambiguïté de sa place au sein de sa culture d'accueil. C'est finalement par l'expérience du racisme que la tension entre association et distanciation, construction et déconstruction de soi prend pleinement son sens, alors que cette expérience lui fournit à la fois les clés de sa différence et de son appartenance. Dans sa propre analyse de l'*altérité du dedans*, Catherine Cua s'est penchée sur le lien entre l'esthétique du butô et la marginalité pour en conclure que ce type d'altérité consolide une préoccupation commune chez les personnages de Chung : « Peu importe le cadre géographique ou social, les préoccupations des personnages demeurent les mêmes : rétablir leur appartenance au groupe dominant tout en respectant leurs propres différences<sup>68</sup>. » Pourtant, à la lumière de notre analyse de certains traits distinctifs du personnage-narrateur ainsi que d'aspects représentatifs de son rapport à son pays d'accueil, *La Trilogie coréenne* témoigne davantage des frictions issues de la différence que d'une résolution de l'*altérité du dedans*, jusqu'au point où le protagoniste souhaite abolir ce qui le distingue de tout groupe, familial et social. Il s'agirait d'un besoin de remettre en question ce que Jocelyn Maclure nomme les « filières identificatoires » lors d'un déracinement symbolique, nommément la famille, l'ethnie, la nation, la langue et le rapport au sexe opposé<sup>69</sup>. La volonté d'éradiquer sa marginalité caractérise l'attitude particulière de O... envers son statut d'Autre. Dans le deuxième volet du triptyque, nous verrons comment il en arrive à se reconstruire à partir de rapports harmonieux avec divers sous-groupes sociaux ainsi que par la création de filiations arbitraires, notamment la littérature et les relations amoureuses.

---

<sup>68</sup> Catherine Cua, « L'hybridité culturelle », *op. cit.*, f. 59.

<sup>69</sup> Jocelyne Maclure, « Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l'identité », dans *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vo. 1, n° 1, 1998, p. 9-35, dans Christian Dubois, « La raison des passions », *op. cit.*, p. 122.

### 1.1.2 La reconstruction de soi dans *Kimchi*

Le deuxième volet invite à voir au-delà de la dilapidation identitaire initiée par l'exil, telle qu'elle est présentée dans *Diasporama*. Régine Robin précise d'ailleurs au sujet des écritures migrantes que « [c]es œuvres n'inscrivent pas uniquement de la perte, mais aussi des espoirs de recommencement, avec une tension entre les désappropriations, les appropriations culturelles, les dévoiements, emprunts et autres distorsions<sup>70</sup>. » Dans *La Trilogie coréenne*, ce sont les voyages initiés par le protagoniste pour reprendre contact avec les lieux de sa petite enfance ainsi qu'avec ses cultures d'origine qui recréent l'espoir d'une appartenance. Malgré tout, certains conflits intérieurs persistent. D'ailleurs, Catherine Cua remarque le rôle central de *Kimchi* (tel que publié d'abord individuellement en 2001) dans la mise en scène de ces conflits. En effet, son analyse de l'*altérité du dehors* montre comment ce type d'altérité se concrétise dans la confusion des représentations culturelles tout en matérialisant la quête identitaire du protagoniste<sup>71</sup>. Les voyages au Japon ramènent à la surface certains conflits identitaires de O..., à commencer par le premier voyage, qui lui rappelle son rapport ambigu à ce pays qu'il a quitté sous un faux nom et avec un âge truqué : « Toute ma vie je traînerais avec moi cette confusion, cette double date de naissance, comme un être à deux têtes, à quoi s'ajoute une double identité : bien que j'utilise aujourd'hui mon prénom coréen, avant de quitter le Japon j'étais Noboru » (TC, p. 115-116). De plus, son avant-dernier séjour initie des révélations troublantes, telle que la réelle identité de son père et l'existence de sa fille. La confusion entre les cultures japonaise et coréenne dans *Kimchi* passe notamment par la symbolique multiple qui se développe autour du titre. D'abord, c'est lors de son deuxième voyage au Japon que O... affirme son appartenance culturelle à la Corée : « J'ai compris que j'étais coréen le jour où j'ai découvert que je ne pouvais pas me passer de kimchi [...] C'est au Japon que je m[']en suis aperçu [...] Le kimchi, c'est plus qu'un condiment ou une garniture de table, c'est le symbole national de la cuisine coréenne, cela fait partie de nos cellules et de notre sang, de notre identité à nous, la diaspora coréenne éparpillée à travers le monde. » (TC, p. 160-161) Puis, l'on découvre que le prénom de son père biologique est Kim Chee-hee, évoquant également cette nourriture nationale, tout comme le fait le titre de ce

---

<sup>70</sup> Régine Robin, « Les Champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les Écritures migrantes », dans Anne De Vaucher Gravili [dir.], *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec*, Actes du CISQ à Venise, Venise, Supernova, 2000/2001, p. 36.

<sup>71</sup> Catherine Cua, « L'hybridité culturelle », *op. cit.*, f. 59-74.

volet, bien que, rappelons-le, celui-ci se déroule au Japon (à l'exception d'un court voyage à Paris). Malgré cela, l'inscription de *Kimchi* au sein de *La Trilogie coréenne* semble stabiliser ces confusions. Puisque le rapport du protagoniste aux groupes de référence est harmonieux et qu'il y a création de multiples affiliations arbitraires, l'absence d'appartenance (*altérité du dedans*) est comblée et la quête identitaire, analysée en ce sens par Cua, en vient à son aboutissement (*altérité du dehors*). En fait, au-delà d'une *altérité du dehors*, on remarque que la mobilité de l'*altérité illusoire* du protagoniste initie un rejet des représentations culturelles consensuelles.

### *Étranger parmi les étrangers : l'effacement de la marginalité au Japon*

L'inscription de ce deuxième volet dans *La Trilogie coréenne* participe à la représentation tripartite entre les cultures dont est issu le protagoniste. Bien qu'il ait affirmé auparavant sa coréanité, concrètement, le protagoniste n'entretient pas de rapport conflictuel avec la société japonaise, à la différence de ses parents qui y ont été ostracisés. Cela rapproche sa situation, dans son pays de naissance, d'une *altérité illusoire*. Bien qu'il n'y ait pas un groupe de référence principal servant de modèle, c'est plutôt par rapport à des sous-groupes, qui représentent une réalité sociale complète dans le récit<sup>72</sup>, que le protagoniste développe une association à la société japonaise. Lors de son premier voyage, il arrive à Osaka en tant qu'étudiant, entouré alors d'un groupe d'étudiants « autant » étrangers que lui : « Nous étions une vingtaine d'étudiants étrangers venus des quatre coins du globe, du Canada et des États-Unis, de l'Australie, de la Corée, des Philippines, du Vietnam, de la Thaïlande et de la Malaisie. » (TC, p. 139) Le fait qu'il soit entre autres d'origine japonaise ne change pas son statut, puisque sa méconnaissance de cette culture le met dans une position similaire aux autres étudiants. Cela lui permet de développer un rapport harmonieux avec le Japon : « Après avoir rangé le contenu de mes bagages, j'eus la satisfaction de constater que l'aménagement de la chambre me seyait à la perfection, comme si elle m'avait été destinée. » (TC, p. 140) En renouvelant son rapport à la société japonaise dans ce contexte, le protagoniste développe une relation positive avec les étudiants et avec l'environnement. Comme nous l'avons vu dans le premier volet, ses parents ont dû quitter le Japon puisqu'ils

---

<sup>72</sup> Janet M. Paterson explique que des sous-groupes peuvent prendre la place du groupe de référence dans un récit.

étaient ostracisés en raison de leur origine coréenne. Le rapport à l'espace est important dans la construction de soi du sujet migrant. Mis à part la description de la configuration des chambres d'étudiants, de l'appartement d'amies ou de restaurants, peu de descriptions permettent d'établir une dialectique entre le protagoniste et son nouvel environnement, en dehors des relations de connivence qu'il développe. Difficile, donc, d'y voir la construction d'une altérité avec la société japonaise, puisque celle-ci apparaît seulement en filigrane de la narration. En fait, la différence du protagoniste est d'abord amenuisée par le fait de partager son étiquette d'étranger avec d'autres étudiants. Nous verrons pourtant que cette étiquette se défait lorsqu'il fait la connaissance d'un groupe d'étudiants francophiles.

### *Créer ses propres filiations : la littérature, une passion qui initie des relations amoureuses*

Après lui avoir fait lire de courtes nouvelles d'auteurs japonais, son directeur l'invite à rencontrer un groupe d'étudiants japonais qui étudient en littérature française. Par le biais de leur intérêt commun pour les lettres françaises, le protagoniste ressent tout de suite, et *pour la première fois*, une affiliation totale à un groupe : « je m'étais senti *immédiatement accepté* et, pour ainsi dire, *adopté* par le cercle d'étudiants francophiles du professeur Kobayashi. Plusieurs d'entre eux parlaient un excellent français, avec un accent parisien, et semblaient ravis de l'occasion de discuter dans cette langue. » (TC, p. 145) (nous soulignons) Comme il l'affirme lui-même, il s'agit du premier groupe dans lequel il se sent accepté, ce qui semble d'ailleurs se former plus naturellement qu'avec sa propre famille. Cette appartenance est déterminante, en ce sens qu'elle n'est pas fondée sur un critère biologique inné, mais plutôt en fonction d'un intérêt commun et arbitraire. C'est comme si la marginalité du narrateur s'atténuait lorsque celui-ci est en présence d'un groupe partageant non pas son ADN, mais plutôt ses intérêts. D'après Julie Cabri, l'altérité *illusoire* se manifeste notamment lorsqu'au fil de voyage(s) vers le(s) pays d'origine, le protagoniste fait face à plusieurs groupes de référence (JC, f. 64). Dans les trois pays liés à sa quête identitaire, O... modifie son rapport de personnage Autre dans ses interactions avec les groupes de références. Victime du racisme perpétré par ses camarades dans sa jeunesse à Montréal, il parvient à s'associer à un sous-groupe social au Japon. Son altérité s'atténue, alors qu'il se rapproche de plus en plus de cette part d'étrangeté qui subsiste en lui; ou plutôt de l'« inquiétante étrangeté » freudienne, que

Julia Kristeva actualise en montrant qu'il s'agit d'un état qui préserve une part de malaise en soi qui conduit le moi, au-delà de l'angoisse, à la dépersonnalisation<sup>73</sup>. Au Japon, la littérature ouvre à O... une autre porte d'entrée vers la culture japonaise, concrétisant une manière d'appréhender l'Autre en soi en-deçà d'un rapport d'appartenance biologiquement ou physiologiquement déterminé.

La littérature initie plus d'une filiation. D'ailleurs, même auparavant, dans *Diasporama*, elle permet au protagoniste de renouer de manière atavique avec le passé, alors qu'elle constitue une forme d'héritage familial : « Issue d'une famille que l'on pourrait qualifier de littéraire, ma mère perpétue cette tradition à sa façon en faisant partie encore aujourd'hui d'un cercle de haïku et de tanka de Montréal [...] le talent littéraire et artistique circulait à travers toute ma famille, à commencer par mon père [...] Ce "gène" littéraire s'est d'abord manifesté chez ma grand-mère maternelle. » (TC, p. 23) À l'aube du deuxième volet, la littérature apparaît comme le point d'origine à partir duquel naissent ce centre d'où rayonnent de nouvelles filiations. Pourtant, contre toute attente, c'est en transformant sa passion pour la lecture vers l'écriture que le personnage-écrivain réalise qu'il demeure étranger à lui-même, comme s'il ne se reconnaissait plus : « Cet objet [le premier livre qu'il a écrit] ne m'appartient plus, et le nom que je lis sur la couverture est celui d'un étranger, d'un imposteur [...] Je suis venu à l'écriture par suite d'une certaine infirmité face à la vie, mais la littérature (ou mon fanatisme), au lieu de panser mes plaies, m'a rendu infirme à vie, inapte à mener une vie normale. » (TC, p. 241-242) Un autre exemple, ici, des manifestations polymorphes de l'altérité de O...

La filiation littéraire, autant dans un contexte familial que social, est vite relayée par la constitution de relations amoureuses. Alors que des découvertes littéraires envahissent la narration (citations et autres mentions d'écrivains), celles-ci disparaissent pour laisser la place à un triangle amoureux. Au sein du cercle d'étudiants francophones, le narrateur rencontre Hiroé, avec qui il aura une relation passionnelle, tout en entretenant une relation sans passion avec Kyoko, au caractère plus sobre et taciturne. Ces deux types de relation rappellent d'ailleurs les deux états opposés du protagoniste : un besoin essentiel

---

<sup>73</sup> Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 277.

d'attachement et de passion, d'une part, et un côté sérieux et mélancolique dans lequel il se renferme sur lui-même, d'autre part. Alors que ce triangle amoureux tourne au désastre, les deux amantes découvrant l'infidélité de O..., c'est plutôt le fait de créer des relations affectives grâce à la littérature, dans un pays qui lui est inconnu, qui est déterminant. Ces amourettes que le protagoniste ne semble pas prendre au sérieux amènent une forme d'équilibre intérieur : « Était-il possible que toutes mes journées ruinées par mon mode de vie déséquilibré – rendez-vous et classes manqués, mes dépenses et les séquelles physiques liées à ce que je devais bien appeler depuis quelques mois mon alcoolisme, mes crises existentielles – puissent être sauvées par la présence de ce simple toucher [de la peau d'Hiroé]? » (TC, p. 193) Julie Cabri explique que l'altérité *illusoire* est un concept fondé sur l'idée de mobilité et d'effacement temporaire : « la déconstruction de l'altérité semble indiquer que ce qui importe, dans l'identification d'un membre de la communauté ou d'un Autre, n'est pas le décèlement de caractéristiques innées, mais plutôt la connaissance de la culture, de la langue et, l'élément capital, la formation de relations affectives. » (JC, f. 88) En effet, rappelons-nous les « caractéristiques innées » du protagoniste qui, au début de *Kimchi* tout comme dans *Diasporama*, sont remises en cause. Face à ce « tremblement de terre identitaire », l'enracinement, pour O..., ne devient possible que par l'amour. L'oscillation entre Hiroé et Kyoko aboutit à une fin abrupte qui brise ce que l'on pourrait désigner comme le *jeong*, que O... avait d'ailleurs mis en place au fil de ses rencontres depuis son arrivée au Japon. Ce retour de l'altérité par le bris des relations amoureuses a un impact sur le reste de *Kimchi*, alors que la quête des origines prend une avenue jusqu'alors insoupçonnée.

Lors de son avant-dernier voyage en terre japonaise, à Tokyo, O... fait la rencontre hasardeuse d'une femme qui affirme être sa demi-sœur, et qui profitera de l'occasion pour lui révéler l'identité de leur père et lui remettre une lettre de celui-ci lui étant adressée. Après avoir longuement hésité, redoutant ce que cette lettre va lui révéler, O... se décide enfin à la lire. Alors qu'il semblait arriver à la fin des révélations, ayant découvert l'existence de sa fille peu avant d'avoir ouvert la lettre, le message que lui livre son père va à l'encontre de l'attachement qu'il recherche : « [L]a recherche des racines comme panacée est une illusion. Chéris ton déracinement. Attache-toi à une foi, à un dieu, plutôt qu'à un pays » (TC, p. 313). En apprenant que son père n'est pas l'homme qui l'a élevé, il apprend également que son

attachement à une culture ou un pays est pour ainsi dire dénué de sens. Jusqu'à présent, il était important pour lui de savoir d'où il venait pour savoir où aller. Pourtant, comme le souligne Martin Genetsch, ce sont les affiliations qui fondent l'identité et non pas le chemin d'une tradition stable<sup>74</sup>. Les filiations créées par O... semblent avoir fondé une nouvelle identité, c'est-à-dire une identité qui ne repose pas sur des gènes, mais le message provenant de son père biologique le déstabilise. Pour remédier à son état, après avoir renoué avec sa fille (on l'imagine, puisque cette rencontre est occultée du récit), il s'en va enfin en Corée, le pays dans lequel l'histoire de sa généalogie a commencé.

### 1.1.3 L'unité de soi dans *La petite marchande de poèmes et de kimchi*

Le troisième volet de *La Trilogie coréenne*, *La petite marchande de poèmes et de kimchi*, met un point d'orgue à la quête identitaire du protagoniste, alors que celui-ci ne s'était jamais rendu jusqu'à présent en Corée. Cet ultime voyage semble mettre fin à sa situation d'apatride et à sa quête. D'ailleurs, Catherine Cua propose que dans l'œuvre d'Ook Chung, « [l]a représentation du pays devient [...] un outil de reconstruction identitaire<sup>75</sup> ». Pourtant, dans son histoire familiale, l'origine coréenne a toujours eu une place ambiguë, étant à la fois la cause du racisme vécu par sa mère, puis cette langue que sa famille ne pouvait parler pendant la guerre entre la Corée et le Japon. Malgré cela, dans les descriptions qu'il fait de la ville de Jeonju, le personnage-narrateur donne à voir son état de sérénité. En incarnant un touriste dans son pays ancestral, O... est venu à bout des révélations sur ses origines et se fond dans son nouvel environnement.

Cet état de sérénité avait commencé à la fin de *Kimchi*, alors que O... était finalement arrivé à une interprétation de son prénom jusqu'alors problématique : « Dans mon prénom, il y a le symbole chinois du feu, mais il y a aussi, dans son épellation occidentale, la lettre *a*, qui rime avec eau... *O* comme *Orient*, comme *Occident*. Le haut devient le bas. » (TC, p. 322) En détaillant une filiation entre l'occidentalisation de son prénom et sa signification orientale, le

---

<sup>74</sup> Martin Genetsch, *The Texture of Identity: The Fiction of MG Vassanji, Neil Bissoondath and Rohinton Mistry*, Toronto, TSAR, 2007, p. 39.

<sup>75</sup> Catherine Cua, « L'hybridité culturelle », *op. cit.*, f. 85.

protagoniste cherche à confirmer coûte que coûte que l'Orient cohabite avec l'Occident, ne comblant pas le vide onomastique de son prénom en suspens, mais le rendant plutôt signifiant. Ceci mène d'ailleurs à l'évolution finale de sa nomination dans le dernier volet, alors que la narration le désigne comme M. Jeong. En rejetant le prénom incomplet, le récit insiste davantage sur l'identité du protagoniste en tant que professeur et l'autorité qui y est rattachée, tout en donnant de l'ampleur au nom de famille coréen, dont la sonorité évoque étrangement la ville dans laquelle il s'installe, Jeonju. En fait, le protagoniste ne semble plus être mû par un désir d'en connaître davantage sur lui-même, mais simplement par celui de trouver sa place.

L'altérité d'un personnage l'associe nécessairement à une autre spatialité que celle du groupe de référence<sup>76</sup>, souligne Paterson. Ayant été étranger tout au long du roman, soit parmi les siens, dans son pays d'accueil tout comme au Japon, le protagoniste n'est plus ici associé à l'extra-territorialité de l'étranger<sup>77</sup> puisqu'il se retrouve entouré du groupe de référence de sa culture d'origine. Serait-il possible qu'il se soit alors débarrassé de son étiquette d'étranger dans ce dernier volet? D'emblée, le premier regard qu'il pose sur la Corée montre une réconciliation avec les lieux de son histoire. En effet, O... accueille avec enthousiasme sa destination, ce qui, mentionne-t-il, n'aurait peut-être pas été le cas de tous : « c'était une occasion unique de découvrir la Corée provinciale, même si pour d'autres cela eût été moins alléchant que de travailler dans la capitale » (TC, p. 325). Plus encore, il décrit la ville comme s'il la personnifiait afin de faire écho à son propre équilibre : « Jeonju se *berce comme un hamac* entre le *calme* dominical d'une vie campagnarde et le rythme plus trépidant d'une grosse ville; c'est cet *équilibre harmonieux* qui m'avait paru si admirable lorsque j'y étais allé pour la première fois. [...] En fait, la ville ne m'était *pas une parfaite étrangère*. » (TC, p. 326) (nous soulignons) La familiarité des lieux rend le protagoniste à l'aise. Pourtant, il aura tôt fait de réaliser que le quartier dans lequel il va habiter et enseigner lui est réellement inconnu (TC, p. 326). Pour trouver sa place, il ne lui reste que sa ressemblance physique avec la population, alors que c'était l'aspect qui le démarquait dans le premier volet. Contre toute attente, cela ne lui procure pas de sentiment d'appartenance : « [c]'était pour moi un mystère

---

<sup>76</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 29.

<sup>77</sup> Simon Harel, *Le voleur de parcours*, op. cit., p. 159-207.

que d'être là, Coréen parmi les Coréens, dans cette ville paisible à trois heures au sud de Séoul. » (TC, p. 332) Subitement, la ville n'évoque plus la réconciliation avec soi qu'il avait jusqu'alors ressentie ou perçue : il doit apprivoiser les nouveaux quartiers, entrevoyant que « [s]a cartographie mentale allait progressivement changer » (TC, p. 327). Au-delà de la dimension spatiale de l'altérité du protagoniste, c'est plutôt le portrait hétéroclite de ses origines coréennes qui brise son identification à celles-ci.

En effet, Jeonju se caractérise par une pluralité culturelle : « Il y avait là des Russes, des Chinois, des Espagnols, des Australiens » (TC, p. 328). Comme dans le deuxième volet, lorsqu'il se confondait comme un étudiant parmi les étudiants étrangers, en Corée, O... adopte une attitude touristique; alors qu'en absence de repères, il adopte la posture d'un étranger en visite ce qui lui permet de découvrir son pays ancestral : « Mais après ces visites touristiques, je préférerais passer mon temps à fréquenter la bibliothèque centrale de l'université, petit bâtiment modeste à trois étages mais qui contenait une section de livres étrangers, où je pouvais me perdre dans de douces lectures pendant des heures. Ou à inventorier les cafés de Kou-tchong-moun. J'avais établi un système de notation, comme le *Guide Michelin* avec ses fourchettes et ses étoiles. » (TC, p. 330) En cherchant les livres étrangers parmi les livres coréens, en catégorisant les lieux qu'il visite à la manière d'un guide touristique, le narrateur se distancie de sa coréanité. Après s'être départi d'une part de soi-même au fil des *Chinatown* qu'il a visités et dans lesquels il a vécu, la spatialité qui l'habite se compose de non-lieux, c'est-à-dire d'endroits où l'individu, de passage, obéit aux codes prescrits par la catégorie du lieu et qui véhiculent des rapports a-identitaires, évacuant par le fait même son individualité<sup>78</sup>. Comme le note Marc Augé à propos des lieux identitaires, un protagoniste peut chercher à combler son rapport identitaire à une culture, notamment par le relais des informations des guides touristiques<sup>79</sup>. En fin de compte, bien qu'il ait souhaité devenir un citoyen du monde grâce à la littérature et à ses voyages, le protagoniste de *La Trilogie coréenne* ne se sent nulle part chez lui. Que ce soit dans le pays de sa naissance, celui de son enfance ou celui dans lequel aboutit sa quête, la dimension spatiale alimentant l'altérité spatiale de l'altérité demeure et suit le protagoniste. À l'instar de la conclusion de

---

<sup>78</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.130.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 108.

Catherine Cua à propos de l'effet réparateur de la représentation du pays sur la quête, nous croyons que le rapport de O... à la Corée n'est jamais entièrement résolu, même dans le cas de *La Trilogie coréenne*, puisqu'il finit par quitter ce pays pour accepter un emploi au Canada.

En démultipliant sa posture d'étranger, qu'elle soit le résultat d'un rapport euphorique à ses origines dans *Kimchi* ou plutôt dysphorique<sup>80</sup> dans « l'introduction et la conclusion » de *La Trilogie coréenne*, le personnage-narrateur exerce un retour à soi par le truchement de son rapport à l'Autre avec un grand A : l'Autre, c'est sa culture, sa famille, les Japonais et les Coréens, les Québécois et Néo-Québécois, mais c'est également lui-même. De sorte que les trois parties du roman donnent à voir différents *topoi* de l'étranger : dans le rapport conflictuel à sa famille, dont il connaît peu l'histoire et la culture, face à lui-même et à son identité en construction, puis en tant que touriste dans son pays d'origine. Ainsi, son altérité se présente mobile, mais demeure un aspect fort de sa construction identitaire.

## **1.2 L'altérité identitaire : le cas de la folie dans *Un enfant à ma porte***

Le huitième roman de Ying Chen, finaliste au Prix littéraire des collégiens, met en scène la narratrice-personnage anonyme du cycle entamé par l'auteure en 1992 avec *Immobile*. Ayant mené jusqu'alors des « vies sans doute fantomatiques » (EP, p. 9), la protagoniste, dans *Un enfant à ma porte*, met son passé de côté pour la première fois, remarque Anne Martine Parent, pour se tourner vers une descendance atypique<sup>81</sup>. Après avoir accueilli chez elle pendant « trois cent quatre-vingt-neuf jours de désordre, de demandes pressantes, de tumulte » (EP, p. 11) un enfant qu'elle a trouvé dans son jardin, cette femme revient sur ses brefs moments de mère adoptive après que son fils a pris la fuite. Sous forme d'anamnèse, elle se remémore d'abord l'enthousiasme avec lequel son mari et elle l'ont accueilli,

---

<sup>80</sup> Paterson explique que l'altérité est variable et peut donc être à la fois négative et positive dans un même espace. Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 27.

<sup>81</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », dans *temps zéro*, n° 5 (janvier 2012) [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1006> [Site consulté le 12 février 2015], par. 8.

sentiment qu'elle ne retrouvera jamais complètement. Le récit va d'un souvenir à un autre, la narratrice cherchant ce qui a fait défaut dans leur relation. Au fil de cette quête, l'on comprend que l'altérité vécue par la narratrice n'est pas de l'ordre d'une appartenance culturelle, bien qu'elle comporte une dimension sociale déterminante. Par sa fuite, l'enfant initie un décalage émotionnel chez la narratrice, celle-ci agissant à titre de « catalyseur de la formation de l'altérité » (JC, f. 129). C'est en regard du rôle maternel qui la définit, non seulement au sein de sa famille mais aussi dans la société, que l'on constate l'altérité de la narratrice. En effet, bien qu'il ne soit qu'effleuré dans le récit, cet événement est ce qui a initié l'altérité de la narratrice, qui, nous le verrons, se rapporte à la figure de la folie étudiée par Cabri.

Avant l'arrivée du garçon, la maternité était impensable pour cette femme, à cause d'« une insuffisance sanguine pathologique qui serait la cause probable de [s]es hallucinations, et qui en temps normal devrait causer le décès immédiat d'un fœtus » (EP, p. 19). Pourtant, c'est plutôt sa vie à elle qui en vient à être menacée par l'enfant adopté, celui-ci ayant mis au jour sa « vie stérile et dégénérée sur beaucoup de points » (EP, p. 19) au lieu de remplir « [s]a mission de [l']enfoncer dans la terre » (EP, p. 69), c'est-à-dire de la stabiliser. Ce qu'elle qualifie tour à tour avec distanciation de « besogne » (EP, p. 11) et de « poste » (EP, p. 58) est un nouveau paradigme identitaire auquel la narratrice n'arrive pas à s'identifier, ce qui crée de nouveaux paradigmes identitaires dont une double altérité. De part et d'autre, la narratrice est Autre dans son rapport à l'enfant et dans ses relations sociales avec les autres parents (surtout les mères) du quartier. Il est pertinent en premier lieu de distinguer ces formes d'altérité, car elles témoignent de deux dimensions de l'identitaire qui empêchent la narratrice d'atteindre un état stable. C'est d'ailleurs en se référant à l'étude sociologique de Joanna Anneke Rummens dans son article « Conceptualising Identity and Diversity : Overlaps, Intersections and Processes » que Julie Cabri en arrive à cerner les dimensions multiples de l'identité. En considérant d'emblée que cette notion n'est pas monolithique, Rummens définit trois types d'identité, résume Cabri : « sa prémisse [est] que dans le processus d'identification, trois identités, formées de façon différente, interagissent et s'influencent réciproquement pour créer une identité individuelle d'ensemble » (JC, f. 15),

soit la *self-identity*, la *personal identity* et la *social identity*<sup>82</sup>. Julie Cabri observe que « le processus de construction et de négociation de l'identité » passe par l'« identité personnelle » et l'« identité sociale », puisqu'elles sont toutes deux déterminantes dans la sphère sociale (JC, f. 16). La protagoniste cherche en effet à atteindre l'« identité de soi », mais l'enfant menace étrangement son « identité personnelle », d'une part, alors que le groupe de référence contrevient à l'affirmation de son « identité sociale », d'autre part. En effet, l'interaction de la protagoniste avec les autres personnages marque son altérité, mais sa différence semble être également de l'ordre d'une incohérence psychologique fondamentale : « ma condition, celle qui dérouté le plus les autres, c'est justement de confondre tout cela [...] les souvenirs, les impressions, l'imagination, les croyances et les faits. » (EP, p. 18-19) D'après Cabri, l'altérité peut être un outil stratégique à manipuler, au sens où lorsque c'est l'Autre fictif qui s'identifie en marge, son altérité ne fait pas partie intégrante de son identité, puisqu'elle n'est pas subie (JC, f. 126), mais plutôt choisie. C'est parfois le cas de la folie, de laquelle découle deux formes d'altérité : l'altérité *identitaire*, où le fait d'être Autre devient une caractéristique à laquelle s'attache le personnage tel un trait de son identité, et l'altérité *stratégique*, par laquelle il se marginalise afin, notamment, de dénoncer certains aspects de la société. En quoi l'absence de cohérence de la protagoniste d'*Un enfant à ma porte* témoigne-t-elle de l'une ou l'autre de ces formes d'altérité? En fait, Cabri se fonde sur les études de Roy Porter pour élargir le champ d'étude de cette figure d'altérité. Porter explique que la folie est également « a generic name for the whole range of people thought to be in some way, more or less, *abnormal in ideas or behaviour*<sup>83</sup> » (nous soulignons). Sans chercher à le nier, la protagoniste a des attitudes et des réflexions marginales, souvent incohérentes, qui en viennent à intégrer son discours sur la maternité. Cette différence qu'elle ne cherche pas à cacher, nous verrons qu'elle s'en sert afin de critiquer le modèle de maternité proposé par la société. À partir de ces remarques, nous tenterons de déterminer en quoi les deux types d'altérité vécus par la

---

<sup>82</sup> Voici les définitions de Rummens que Cabri a retenues : « " Self-identity concerns itself with the state of being a unique person distinct from all others as reflexively understood by that individual through time, and has been largely the domain of psychology [...] a personal identity is the result of and identification of self, by self, with the respect to other [...] a social identity is the outcome of an identification of self by other. It is identification accorded or assigned an individual by another social actor "». Joanna Anneke Rummens, « Conceptualising Identity and Diversity: Overlaps, Intersections, and Processes », dans *Canadian Ethnic studies, Special Issue: Intersections of Diversity*, Vol. 35, n° 3 (2003), p. 23-24, dans Julie Cabri, « Quand l'Autre », *op. cit.*, f. 15-16.

<sup>83</sup> Roy Porter, *A Social History of Madness. Stories of the Insane*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, dans Julie Cabri, « Quand l'Autre », *op. cit.*, f. 101.

protagoniste sont différents, que ce soit en fonction des procédés qu'ils mettent en place ou bien de leur impact sur la narrativité. L'altérité apparaît comme une caractéristique irréductible de la posture identitaire de la protagoniste en raison de la marginalité qu'elle instaure au sein du couple et au sein du groupe de référence. En tentant vainement de former une alliance avec son fils et en se comparant à un autre modèle, la protagoniste d'*Un enfant à ma porte* tisse davantage sa marginalité, celle-ci concourant finalement à la perte de l'enfant.

### **1.2.1 Le poids familial et social de la maternité**

Bien qu'il fût inattendu, l'enfant apporte d'abord de l'espoir au couple désœuvré, la femme et son mari étant « depuis longtemps fatigués par les froides tentatives de conception médicale » (EP, p. 19). Sans hésiter, ils lui aménagent une chambre dans leur maison et discutent de sa scolarisation et des économies qu'ils avaient déjà prévues pour ce « futur héritier » (TC, p. 21). Malgré tout, la mère s'avoue d'abord craintive et doute de ses capacités à élever un enfant. Quant au père, il endosse une vision négative de la vie parentale. Son fils se voit attribuer son prénom (EP, p. 23), c'est-à-dire la voyelle A., mais il ne lui démontre pas d'affection (EP, p. 23) outre mesure, voire même se montre dégoûté des enfants en général : « [f]roidement et non sans frayeur, il observe l'atrocité des enfants, tapageurs et ingrats, comme une erreur fondamentale » (EP, p. 28), explique la mère. Peut-on y voir une cause possible de la fuite de l'enfant? Pas vraiment, puisque, dans un revirement de situation, il finit par se montrer au contraire ouvert, proposant de présenter l'enfant à ses parents ainsi qu'à ses amis et collègues. La mère réalise qu'il se conforme à son rôle de père, mais un rôle probablement plus conventionnel et moins engagé qu'elle : « comme beaucoup de pères et aussi de mères dans notre ville, il se contentait de jouer le beau rôle du compagnon de jeu. » (EP, p. 31) La paternité serait un « beau rôle » pour A., comme pour la plupart des parents que le couple côtoie. Dès lors, une distance s'instaure entre la protagoniste et son mari, la narration le désignant la plupart du temps soit par la lettre A. ou par « le père », marquant ainsi la différence dans leur relation respective à la parentalité. Effectivement, le « nous » du couple qui est présent dans le récit jusqu'à ce que la femme découvre l'enfant, cède rapidement la place au « nous » de la mère et de son fils lors de la soirée en l'honneur de ce

dernier (chapitre quatre). Cabri note que les pronoms personnels contribuent à la formation de sous-groupes distincts (JC, f. 131). Dans *Un enfant à ma porte*, ceux-ci constituent le premier indice de l'isolement de la protagoniste dans son rapport à la maternité.

Les propos critiques que la narratrice tient à propos de A. et de son rôle de père doivent être toutefois reçus avec précaution, puisque c'est elle qui prête à A. des pensées et des réactions qui ne concordent d'ailleurs pas nécessairement avec ses actes : « Pourquoi, *se demande-t-il sans doute*, la libération des femmes n'a-t-elle pas été plus complète, plus profonde, plus universelle, de manière que les hommes puissent se libérer davantage de la pesanteur de la famille à leur tour » (EP, p. 25) (nous soulignons). Comme on le voit, ce jugement est divulgué par la narratrice-personnage, qui entre très peu en dialogue avec les autres. Par ailleurs, il s'agit moins d'une opinion sur la parentalité que sur les rôles des hommes et des femmes. Ce serait là une caractéristique de l'altérité *identitaire*, qui se construit dans et par une narration au *je* transmettant ses opinions ainsi que celles de la société dominante (JC, f. 128). En l'absence de discours rapporté, le lecteur n'a jamais accès à la *vraie* perception du père. Ces questions laissées en suspens suggèrent plutôt la pression sociale liée à la maternité, avec laquelle la protagoniste n'est pas à l'aise. En ce sens, l'enfant serait déterminant dans la construction de cette perception. Selon Rosalind Silvester : « Thus the narrative moves [...] between [...] subjective impressions and familial concerns [...] the boy is crucial as the catalyst by which universal questions about existence are raised<sup>84</sup>. » En devenant mère, la narratrice accède à une existence plus concrète, alors qu'elle détient à la fois un rôle au sein de sa famille et aux yeux de la société. Toutefois, la maternité constitue aussi un poids social, ce qui donne lieu à l'expression exacerbée de sa subjectivité.

À l'instar de son mari qui détient « le beau rôle du compagnon de jeu », le rôle maternel fait défaut à la femme :

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. Quelle frustration secrète cependant. Son arrivée faisait vaciller ma naïve croyance en mon droit de cité dans cette maison, elle rendait évident le caractère

---

<sup>84</sup> Rosalind Silvester, « From the individual », art. cité, p. 121.

inconvenant de mon séjour ici en tant que femme stérile, et la nécessité humiliante pour moi de dépendre de cet enfant (EP, p. 21).

Le statut précaire de la maternité par procuration la rend dépendante de l'enfant. Il y a dès lors inversion des rôles respectifs entre la mère et le fils, car si habituellement l'enfant a besoin de la mère lors de son développement, la narration donne à voir en quoi c'est la protagoniste qui a surtout besoin de lui, puisqu'elle fonde beaucoup d'espoir en sa nouvelle identité afin de rendre sa vie utile. Nous étudierons plus loin la relation entre la mère et l'enfant, mais notons d'abord que cette étrange interdépendance reflète un modèle familial dysfonctionnel. Réjean Beaudoin mentionne à propos de ce récit que

C'est une fable qui décrit concrètement le cas d'une maternité d'*emprunt*, une adoption spirituelle absolument *incompatible* avec la famille et ses rôles parentaux. *Les notions de père et de mère y sont froidement réduites à néant*, leurs composantes physiques et culturelles *n'exécutent plus* les tâches programmées par la nature et la tradition de l'élevage des enfants. *La nouvelle indépendance des partenaires du couple dans la société dissout la transmission* d'une séquence jadis préservée dans la descendance humaine<sup>85</sup> (nous soulignons).

Procédé binaire qui renverse les rôles de la mère et du fils, l'inversion, comme nous l'avons déjà relevé dans le cadre de la rhétorique de l'altérité d'Hartog, permet de révéler un processus implicite d'altération de soi, en intégrant une autre vision du monde dans la narration. C'est effectivement par le biais de ce procédé que nous sont révélées les incohérences de la protagoniste quant à son nouveau rôle familial. Alors qu'elle croyait que devenir mère aurait un impact positif sur sa vie, en venant combler notamment une part d'elle-même jusqu'alors « réduite à néant », l'échec marque le récit et la position marginale de la protagoniste ne fait que se développer. Cette altérité se concrétise également dans les divergences de perspective entre elle et le groupe de parents auquel est présenté l'enfant.

### **1.2.2 « [S]ans souffrance, il n'y a pas de mère, pas d'enfant, pas de vie, rien » : la sanction du groupe de référence**

Dans les narrations contemporaines où la figure de la mère est centrale, Ayelvi Novivor remarque que l'adoption est un événement qui vient souvent pallier un rapport négatif à soi: « Tout se joue par procuration, comme si le rachat d'une vie non désirée pouvait être comblé

---

<sup>85</sup> Réjean Beaudoin, « La littérature québécoise reste un paradoxe », dans *Liberté*, vol. 50, n° 4 (2009), p. 29-30.

dans l'acte de l'adoption<sup>86</sup>. » La protagoniste nourrit l'espoir de se normaliser en ayant accès à une forme de maternité. C'est pourtant la différence que constitue le fait d'avoir un enfant adopté qui, réalise-t-elle, ne cessera de la distinguer des autres mères du quartier : « Les mères dans le voisinage n'allaient pas tarder à me détromper de cette illusion. En me contant leur mémorable peine de l'accouchement, elles me laisseraient entendre que, sans souffrance, il n'y a pas de mère, pas d'enfant, pas de vie, rien. » (EP, p. 14) Malgré l'absence de dialogue ou de situation marquant explicitement une différence entre la narratrice et les autres mères, il y a bel et bien altérité, puisque cet extrait souligne les marques de l'absence de concordance entre le sujet et le groupe de référence, c'est-à-dire quant à l'expérience naturelle de l'accouchement.

Le chapitre quatre constitue le moment où l'écart se tisse de manière concrète entre la protagoniste et la société. La dimension spatio-temporelle du récit n'étant guère précisée, le groupe de référence n'est pas décrit selon des caractéristiques précises (culturelles, religieuses ou autres). En fait, il n'est désigné qu'en termes de parentalité. Il s'agit du groupe d'amis du couple et des collègues de A. qui viennent chez les nouveaux parents pour accueillir l'enfant dans leur petite communauté et qui, à l'exception de deux femmes, est composée de parents en couple. Déjà avant l'arrivée des invités, la protagoniste anticipe cette soirée en s'épuisant dans les préparatifs. Elle se sent prisonnière de sa maternité : « Avant l'arrivée des amis, il y avait tant à ranger, à nettoyer, à cuisiner. Mon esprit circulait dans cette maison comme une flèche qui heurtait les murs. » (EP, p. 29) Dès le début du récit, qui se passe après le départ définitif de l'enfant, la maison est comparée à une prison (EP, p. 13) de laquelle il est le seul à avoir pu s'échapper. La dimension spatiale est cruciale dans la construction de la folie, puisque la relation à l'espace montre l'oppression que le rôle de mère exerce sur la narratrice. C'est dans ce même contexte qu'elle réalise ne plus contrôler l'apparence de son corps, l'écart entre elle et le groupe étant signifié d'abord par l'apparence.

---

<sup>86</sup>Ayelevi Novivor, « L'adoption comme acte rédempteur chez les héroïnes de Gisèle Pineau », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael [dir.], *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, tome 2 : La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17.

Le discours identitaire est intrinsèquement lié au physique, explique Paterson : « pour accéder à une puissance discursive, l'altérité marque toujours l'identité physique du personnage. Détaché de toute considération ontologique, ce processus crée manifestement des liens entre le paraître et l'être de celui et celle que la fiction désigne comme étant Autre<sup>87</sup>. » C'est effectivement au début de cette soirée que la nouvelle mère observe que son corps a changé. Elle ressent d'abord sa différence au sein du groupe par son « identité physique » : « Tous me regardaient avancer lentement vers eux, corpulente, maladroite et lasse, d'une allure de poule. » (EP, p. 32-33) Pourtant, encore une fois, nous découvrons un peu plus loin que c'est plutôt sa vision d'elle-même qui est négative et qui matérialise cette impression d'avoir tant grossi, les invités se réjouissant plutôt de sa nouvelle apparence :

Tous se sont exclamés de soulagement et de joie, me disant que des rondeurs m'embellissaient, me donnaient de la substance, que j'avais été trop maigre auparavant, me qualifiant enfin de palpitante de vraie vie, d'une vie remplie de tâches domestiques, sans temps et sans rêve, persuadés que cette vie me rendait délicieusement fébrile grâce aux fatigues *normales, typiquement maternelles, me trouvant enfin normale* avec mes nouvelles rides et mes chairs superflues. » (EP, p. 33) (nous soulignons)

Le regard du groupe envers la protagoniste la normalise, ce qui devrait l'inclure et l'aider à trouver sa place, mais c'est elle qui conserve une perception négative d'elle-même. Un excès de poids est normal après un accouchement, mais ici, c'est comme si la maternité, en l'ayant arrachée à son existence de squelette, appuyait la différence qui était sienne auparavant aux yeux des autres. L'ambiguïté de sa relation aux autres parents est donc une construction de la narration, puisque le choc entre ces deux perceptions n'est pas développé dans des dialogues, comme le prouve cet exemple emprunté à un autre épisode : « J'ai couru à la maison avec l'enfant dans les bras. Je ressemblais à une voleuse. À ce moment-là, j'avais *sans doute* l'air d'une vraie femme, car tout le monde autour de moi, *en parlant ou en se taisant, semblait vouloir* m'apprendre qu'il n'y a pas de femme sans qualités maternelles. » (EP, p. 17) (nous soulignons) La narratrice interprète le regard des autres et y voit une confirmation de son altérité. Comme c'est le cas dans les autres romans du cycle, la narration forme un « monologue intérieur [...] lequel revêt à certains moments la forme d'un discours quasi bicéphale<sup>88</sup> ». Autrement dit, comme l'écrit Paterson, la perception du groupe de référence

---

<sup>87</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre, op. cit.*, p. 33.

<sup>88</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « "Le mort n'est jamais mort" : emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », dans *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (2004), p. 134.

passe par le prisme de la conscience de la narratrice, qui, de la sorte, amplifie son écart, s'isole, travaillant ainsi à la construction idéologique de son altérité<sup>89</sup>.

Nous l'avons vu, la narratrice n'arrive pas à s'associer à la maternité moderne. Consciente de la différence de son expérience, mais aussi de celle de sa perception, elle sera tentée de chercher ou de se comparer à d'autres modèles de maternité pour mieux s'expliquer à elle-même. Dans son mémoire sur la question identitaire dans les écritures migrantes, Christian Dubois reprend les propos de Jean-Michel Besnier qui stipule que « s'il n'y a plus d'altérité, il n'y a plus de modèles identificatoires qui puissent inviter à s'autodépasser<sup>90</sup>. » De fait, la protagoniste se compare à d'autres femmes marginales qui font partie du groupe. Nous verrons que l'altérité de la narratrice ne se construit pas seulement par rapport à la majorité, c'est-à-dire des mères, mais aussi à l'égard des célibataires, groupe minoritaire.

### *La marginalité face à un personnage Autre*

La narratrice n'est pas la seule figure féminine qui se démarque du groupe lors de cette soirée : parmi les invités se trouvent aussi une mère monoparentale ainsi qu'une célibataire, cette dernière affirmant sans gêne ses opinions divergentes. La présence de ces deux personnages marginaux suggère d'autres paradigmes identitaires, la protagoniste ayant dès lors la possibilité de s'associer à la minorité. Nous nous attarderons davantage à l'étude du cas de la célibataire puisque, d'une part, il y a une similarité apparente entre ses propos énoncés et les pensées de la narratrice et que, d'autre part, la mère monoparentale ne prend jamais la parole, ses jugements étant plutôt transmis par la narratrice-personnage, comme c'était le cas pour les propos du père.

La célibataire est présentée comme un personnage ayant une force de caractère, du fait de sa différence ontologique au sein du groupe : « La collègue de A. [...] était courageuse, car sa présence était visible dans ce clan formé des hommes et des femmes de famille. » (EP, p. 31)

---

<sup>89</sup> Janet M. Paterson, *Figures de l'autre*, op. cit., p. 27.

<sup>90</sup> Jean-Michel Besnier, « L'altérité comme argument de communication », *Les convergences culturelles dans les sociétés pluriethniques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1996, p. 341, dans Christian Dubois, « La raison des passions », op. cit., f. 19.

Elle n'hésite pas, d'ailleurs, à affirmer un point de vue qui va à l'encontre de celui de la majorité. La narratrice note qu'elle n'a pas d'enfant et « déclar[e] cela haut et fort, de sorte que tout le monde entende son raisonnement » (EP, p. 34), faisant en sorte qu'on la considère comme étant « "guère équilibrée". » (EP, p. 34) À l'inverse de la narratrice qui ne s'exprime jamais à haute voix, la célibataire fait de ses opinions controversées une fierté, discutant à propos des désavantages et des obligations de la maternité. D'après Rosalind Silvester, ce personnage ne correspond pas aux attentes de la société, notamment par la vision qu'elle exprime au sein du groupe<sup>91</sup>. Elle est donc autant, si ce n'est même plus marginale que la protagoniste. En effet, en n'étant ni une mère ni en couple, elle se démarque fondamentalement du groupe qui, en regard de ces deux aspects, est homogène (à l'exception de la mère monoparentale). Elle n'est pas pour autant rejetée, la narratrice expliquant vaguement que « son statut de célibataire leur [les hommes] donnait une impression de disponibilité qu'ils aimaient bien [...] [alors que] les mères, même si elles étaient en désaccord et offensées, ne pouvaient au fond la détester car elles la sentaient de leur côté. » (EP, p. 34-35) Il nous semble que c'est également parce qu'elle ne cherche pas à dissimuler sa divergence d'opinion que la célibataire est utile à la protagoniste. En effet, dès que la célibataire exprime un point de vue engagé, au lieu de se mettre naturellement de son côté, la narratrice se range du côté de la majorité en indiquant le caractère inconvenant de ses propos (EP, p. 38). D'ailleurs, ce n'est pas sans ironie que, à défaut de s'exprimer librement comme la célibataire le fait, la narratrice perd littéralement la voix lorsqu'elle doit se défendre : « Je voulais dire : "Qu'est-ce qu'il y a? Il est très bien, mon garçon." Mais j'ai été incapable de produire un son. » (EP, p. 38) Alors que la rareté des dialogues entre la narratrice et les autres personnages marginalise ses pensées, cette supposée perte de voix signifie son altérité profonde. C'est qu'en n'arrivant ni à s'associer au groupe de mères, ni à s'affirmer aux côtés de la célibataire, son individualité se voit compromise : « the self, in effect, dissolves when it becomes aware of its immense weakness<sup>92</sup> », observe Silvester. Du fait qu'elle est également une figure féminine en marge du groupe, l'acceptation de la célibataire par les pères et les mères soulève non seulement des questions quant aux attentes de la société envers la femme moderne, mais suggère aussi que la marginalité de la narratrice

---

<sup>91</sup> Rosalind Silvester, « From the individual », art. cité, p. 128.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 129.

ne découle peut-être pas seulement de son rapport aux autres, mais serait davantage intrinsèque.

La narratrice-personnage se désigne invariablement à l'écart du groupe de référence, même si celui-ci semble démontrer une ouverture envers les marginaux. En s'accrochant de la sorte à son altérité, elle valorise davantage un *je* individuel que collectif. Selon Stéphanie Michelle Cox, ce serait typique de l'écriture des femmes, dont l'un des objectifs serait de donner à voir « une quête de soi qui doit passer par la reconnaissance de la différence<sup>93</sup>. » En ne s'identifiant ni aux « bonnes mères » ni aux célibataires, la protagoniste représente à elle seule une identité maternelle émergente : celle des mères stériles. Julie Cabri souligne à propos de ce type d'altérité qui fait de la différence un trait de l'identité (altérité *identitaire*), qu'elle donne à voir une alliance avec les autres reclus de la société (JC, f. 134). Pourtant, alors que le groupe juge que la célibataire n'est « guère équilibrée », la protagoniste ne cherche pas à former d'alliance avec celle-ci. « [H]onteuse de ne pas être à [l]a hauteur, en matière de parenté ainsi que sur tous les autres plans » la narratrice cherche plutôt une alliance avec son fils, une fusion corporelle qui frôle l'hallucination et met au jour sa folie : « [c]omme s'il y avait chez l'enfant et [elle] une alliance contre le père, que le cliché d'Oedipe se concrétisait sous ses yeux » (EP, p. 56).

### 1.2.3 La réduction identitaire au profit d'étranges alliances

Il est important de noter que la protagoniste, sans emploi, ne fait que de rares sorties hors de la maison. En devenant mère, elle se retrouve rapidement isolée du monde extérieur alors qu'elle s'affaire constamment aux tâches ménagères et s'occupe de l'enfant qui refuse d'aller à l'école. Mis à part une sortie familiale marquante au musée des sciences naturelles et quelques courses quotidiennes, peu de lieux sont décrits dans le récit. La maison est plus d'une fois comparée à une prison et signifie la captivité de la protagoniste. Pourtant, la narratrice croit avoir la possibilité d'appartenir aux lieux, de s'approprier « cette maison » (EP, p. 11), « le toit de A. » (EP, p. 20), puisque « grâce à cet enfant qu'[elle] je ne lâcherai[t] plus, appuyée contre cette probable descendance d'[elle], [elle] aurai[t] acquis [s]on droit de

---

<sup>93</sup> Stéphanie Michelle Cox, « L'exil du moi », *op. cit.*, f. 60.

cité dans cette maison, dans cette rue, dans cette ville de vieillards. » (EP, p. 29) Comme nous l'avons déjà mentionné, le personnage Autre appartient à une autre spatialité que le groupe de référence, qui est en cela décisive dans la construction de son altérité. Avec l'arrivée de l'enfant, la maison devient une figure dont les possibilités de transformation se multiplient, comme si cet espace était encore à définir. Dans son article « Typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », Mario Bédard définit ce type d'espace comme un entre-lieu, c'est-à-dire « un espace en phase de territorialisation [...] [qui] se distingu[e] par une fonction symbolique et un rôle identitaire embryonnaires [...] toujours indissociabl[e] du déroulement comme de la structuration de l'espace<sup>94</sup>. » Comme elle n'est pas caractérisée par une mémoire du passé, mais bien par un présent dont les marques n'ont pas encore été fixées, la maison pourrait constituer un tel entre-lieu. D'emblée, une habitation est une figure qui suggère la stabilité familiale et identitaire. Alors qu'elle devrait signifier l'équilibre de la protagoniste dans son environnement, le nouveau rôle de mère conduit à des remises en question ainsi qu'à des sentiments ambivalents. L'entre-lieu dans *Un enfant à ma porte* est un espace de l'intime où l'individualité de la mère est compromise. En devenant mère, ce n'est pas seulement son identité qui est mise en jeu, mais surtout ses repères spatiaux. De fait, la protagoniste ne souhaite que se replier sur elle-même afin de retrouver une harmonie intérieure, ce qui l'amène à ne plus savoir « comment [...] faire face [à l'enfant] comment [se] tenir avec lui à l'intérieur de cette maison, dans cet espace clos d'affrontement et de rancune. » (EP, p. 108) Ce lieu devient à la fois un espace de détention et de liberté (potentielle), ce qui accroît la folie de la protagoniste. De cet espace de captivité naît une improbable fusion corporelle entre la femme et l'enfant.

*« Nous étions littéralement confondus en un seul être » : la fusion maternelle*  
En n'arrivant pas à s'associer au groupe de référence (c'est-à-dire aux autres parents qu'elle est amenée à rencontrer et à la représentation qu'elle s'en donne) et en se sentant marginale même face à son mari, la protagoniste commence à développer un rapport fusionnel des plus étranges avec l'enfant. Ce rapport se construit autour des nombreuses ressemblances identitaires entre eux deux, alors que, ironiquement, la mère comme l'enfant en connaissent

---

<sup>94</sup> Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127 (2002), p. 62.

peu sur leurs origines, ce qui fait d'eux des êtres apatrides et sans prénom (si ce n'est celui du père qui est donné à l'enfant, c'est-à-dire la voyelle A.). La protagoniste est une « femme de nulle part : une orpheline qui n'a jamais été adoptée<sup>95</sup> », observe Anne Martine Parent en colligeant les informations à son sujet au fil du cycle de récits. L'onomastique n'est pas problématisée comme dans *La Trilogie coréenne*, mais l'absence de prénom amplifie, dans ce cas-ci, l'absence d'appartenance culturelle. Ce sont pourtant ces mêmes aspects qui font en sorte que la narratrice est sur ses gardes par rapport à l'enfant : « on savait peu de ses origines, on ignorait ce qui s'était passé aux tout premiers moments. [...] Voici le risque à prendre lorsqu'on accueille sous son toit un enfant venu de nulle part, un enfant déjà pas très jeune. » (EP, p. 53) Ces propos pourraient également être tenus au sujet de la narratrice, par exemple par son mari. C'est donc l'absence de caractéristiques qui rapproche la mère et l'enfant et non pas l'évidence de caractéristiques communes. Étrangement, cette absence de traits identitaires associe les deux personnages à la figure des ruines, que nous avons d'ailleurs relevée à propos du rapport identitaire du protagoniste de *La Trilogie coréenne* à ses origines orientales. En effet, d'une part, la narratrice annonce être un « squelette. Je le suis et je l'ai toujours été » (EP, p. 9) et dans un autre roman du cycle, elle parle des « ruines de [s]on existence<sup>96</sup> ». D'autre part, l'étrange découverte de l'enfant dans le jardin fait en sorte qu'elle conclut avec son mari que l'enfant, de son côté, proviendrait probablement des ruines du village voisin (EP, p. 17). La figure suggère à la fois une forme d'existence passée, ce qui inscrit la mère et l'enfant dans une même temporalité, en marge des autres personnages, tout en soulignant l'intangibilité de leur provenance. Bien que l'on pourrait y voir des ressemblances permettant un rapprochement, la nature insondable de leur identité et la fragilité du lien de transmission représentent plutôt une forme de menace pour leur relation, selon Anne Martine Parent<sup>97</sup>. Effectivement, la relation de la mère à l'enfant adopté se complexifie à partir de leur « identité physique ».

La fusion entre la mère et le fils s'élabore à partir de leur apparence, ce qui est tout de même singulier, considérant le fait que l'enfant est adopté. Cela commence par l'impact positif que

---

<sup>95</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères », art. cité, par. 7.

<sup>96</sup> Ying Chen, *Espèces*, Montréal, Boréal, 2010, p. 33.

<sup>97</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères », art. cité, par. 1.

l'enfant a sur le physique de sa mère adoptive. Dès leur premier contact, lorsque celle-ci le recueille dans son jardin, la femme remarque un changement dans sa force physique : « [m]ais 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.* » (EP, p. 14) (nous soulignons) Cette force soudaine est comparée à ce que la mère n'a pas vécu, un accouchement, comme si, de la sorte, la narratrice cherchait à réduire le hasard dans son rôle de mère en « fai[sant] de lui non pas un enfant reçu, mais un enfant trouvé » (EP, p. 54). Par un premier contact positif avec l'enfant, autant physique, alors que son corps acquiert de nouvelles forces, que psychologique, puisqu'elle éprouve de la « jouissance », cette comparaison met également de l'avant l'expérience singulière de la narratrice. D'après François Hartog, il s'agirait d'un des effets de la comparaison dans le cadre de la rhétorique de l'altérité<sup>98</sup>. Effectivement, le mode d'inscription de l'altérité souligne davantage l'écart de la narratrice face à la maternité normative qu'elle ne l'associe à une expérience universelle. Cet écart s'amplifie lorsque la femme cherche une tenue en vue de la soirée entre amis : « Une robe que j'aimais bien s'est révélée soudain trop serrée sur moi, comme si je relevais à peine de couches, comme si j'avais réellement porté l'enfant [...] mes seins [étaient] bizarrement écroulés et pendants, comme si j'avais moi-même allaité notre enfant » (EP, p. 30; 39). Le sentiment que son corps se transforme depuis l'arrivée de l'enfant est réitéré dans cette comparaison qui donne à voir comment « l'enfant étranger » transforme son apparence mais aussi son identité. Gabrielle Parker explique l'ambiguïté de cette relation fusionnelle : « the narrator of *Un enfant à ma porte* [...] finds her body taken over by the unexpected arrival of a child and experiences post partum symptoms even though she has never been pregnant<sup>99</sup>. » En passant d'une existence de squelette dans laquelle « [s]a longévité [était] presque garantie » (EP, p. 19) à une vie plus humaine depuis qu'elle est mère, la narratrice perçoit que les signes du temps surgissent d'un coup sur son corps. On constate que l'expérience de la maternité amplifie la singularité de la narratrice en tant que mère plutôt qu'elle instaure une réelle association avec l'enfant.

---

<sup>98</sup> François Hartog, *Le miroir d'Hérodote, op. cit.*, p. 238.

<sup>99</sup> Gabrielle Parker, « Writing an Immaterial World : The Case of Ying Chen's Fiction », dans Maggie Allison et Imogen Long [dir.], *Women matter = femmes matières : French and francophone women in the material world, Actes du colloque biennal Women in French au Royaume-Uni*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 73.

Cependant, tous deux cheminent vers une fusion inéluctable où ils semblent se perdre. La narratrice, « consciente de [sa] nouvelle laideur, de [son] incapacité à [s]e rétablir physiquement depuis l'arrivée de l'enfant » (EP, p. 39-40), remarque que sa transformation implique une fusion corporelle : « Il était si souvent dans mes bras ou sur mon dos qu'on aurait dit que nous formions un seul corps. » (EP, p. 53). Tout porte à croire qu'il commence même à lui ressembler physiquement, remarque-t-elle un soir : « la découverte de cette nuit-là a été troublante pour moi : l'enfant avait comme moi les joues osseuses, les sourcils épais, le front démesuré, les lèvres creusées et le menton aigu. » (EP, p. 121) Malgré l'absence de lien biologique, la maternité a un impact sur l'identitaire. Rosalind Silvester mentionne à ce propos que « [j]ust as the "enfant étranger" has an effect on the mindset of the mother, she believes that she leaves a trace of herself in him due to a gradual process of inculcation, which bypasses the need for genes<sup>100</sup>. » On passe ainsi à une filiation fondée non plus sur un acte d'adoption, mais sur des ressemblances. Cette affinité physique improbable est malgré tout clairement raisonnée par la narratrice, ce phénomène s'expliquant d'après elle du fait que l'identité de la femme s'efface lorsqu'elle devient mère : « [i]l n'y a aucun doute que l'enfant soit un individu à part entière. Mais quand une femme devient mère, son individualité à elle est à moitié compromise. Quand elle s'occupe de son enfant, cela veut dire qu'elle s'occupe d'elle-même, de ses affaires. » (EP, p. 59) La mère stérile perçoit un lien ténu qui l'unit à l'enfant, non plus seulement émotionnel, mais plutôt comme si la maternité faisait en sorte qu'« [i]l n'y avait plus de rapport entre l'enfant et [elle] puisqu'[ils] ét[ai]ent littéralement confondus en un seul être. » (EP, p. 100) Un va-et-vient entre attachement excessif et distanciation témoigne du rapport ambigu de la narratrice à l'enfant. Le rapprochement étrange entre la mère et le fils devient un moyen par lequel la narratrice questionne certains codes sociaux, suggérant alors que l'« identité maternelle » réduit l'identité féminine et même humaine.

---

<sup>100</sup> Rosalind Silvester, « From the individual », art. cité, p. 122.

### *Un autre modèle de maternité : l'analogie du ver à soie*

C'est en visitant une exposition sur l'élevage des vers à soie avec A. et son fils que la protagoniste croira trouver une explication à ses sentiments contradictoires concernant la maternité. Effectivement, dans un processus fort d'identification, une analogie se construit entre la maternité chez le ver à soie et la maternité humaine, qui lui permet de comprendre pourquoi, soutient la narratrice, « [elle] avançai[t] mal dans [s]es raisonnements et dans [s]on apprentissage de toutes choses, par exemple la maternité. » (EP, p. 49) Comme nous l'avons déjà remarqué, l'altérité, et par le fait même, l'ambiguïté de la narratrice, se manifestent d'abord sur le plan physique : l'analogie du ver à soie s'établit sur le même plan. La protagoniste fait des liens entre la dégradation subite de son corps et le processus mortifère de la maternité chez ce ver : « Je fixais le ver mère au point que je me trouvais à l'intérieur de la boîte, que je me mettais à sa place et la sentais en moi. Je voyais nos corps déchirés et détériorés se confondre peu à peu sous une même lumière, nos corps désormais inutiles » (EP, p. 47). L'identification de la narratrice se poursuit dans une étrange métamorphose :

Même si mon corps sans force avançait à la vitesse d'un ver, même si ma vision était ainsi limitée, j'avais l'ambition de voir loin et d'avoir des opinions. Or, quand j'ai voulu ouvrir la bouche, je me suis rendu compte que j'avais perdu la parole. Ce n'est pas que j'avais oublié des mots. Les mots, je les avais encore, je me croyais encore assez humaine techniquement. [...] C'était la voix qui me manquait, la voix audible pour la plupart des gens. Ma voix à moi pouvait être facilement noyée. La voix d'un ver. (EP, p. 47)

Comme le montre ce passage, la protagoniste n'établit pas seulement une analogie entre les deux maternités, elle devient, l'espace d'un moment, un ver à soie (elle perd une part de sa mobilité, de sa vision et n'arrive plus à parler). Elle demeure toutefois partagée entre l'acceptation de cette transformation soudaine et farfelue et la volonté de demeurer humaine, de continuer à « avoir des opinions ». Le rapprochement ne se fonde pas, cette fois-ci, sur des caractéristiques préalablement communes (comme c'était le cas pour la fusion corporelle avec l'enfant), mais plutôt sur le sentiment d'incomplétude de la narratrice, le sentiment d'être « inutile ». Cette identification est d'autant plus forte qu'elle fait écho à l'état du fils adopté lorsque la narratrice l'a trouvé : « Au début, il ne parlait pas. Il émettait des sons seulement [...] L'enfant a refusé de marcher pendant quelques semaines. Il ne voulait même pas ramper pour avancer. » (EP, p. 52-53) En perdant sa voix et sa mobilité, la mère ressemble à la fois à l'enfant après l'adoption, dans son stage d'apprentissage et d'adaptation, et au ver mère. Corps perméable à l'Autre, sans caractéristiques propres, la narratrice semble vouée à se

constituer à partir de l'Autre. Pierre Ouellet remarque à propos des représentations de minorités dans les narrations contemporaines au féminin que « l'identité, dans un tel contexte, ne peut jamais être "pleine". Il y a toujours un excédent identitaire d'une part et un bricolage identitaire de l'autre [...] [P]révaut non pas le contenu identitaire, mais le mode de représentation du soi empreint de la conscience d'une différenciation<sup>101</sup>. » Minoritaire dans le groupe de mères alors qu'elle est l'unique mère stérile, la narratrice marque davantage sa différence que son appartenance. Toutefois, elle se confond à d'autres moments avec l'enfant ou avec le ver mère, comme si elle ne parvenait pas à une différenciation constitutive. Cette image inhabituelle et le rapprochement qu'elle instaure entre maternité et mort ont été soulevés dans plusieurs articles<sup>102</sup>. Les multiples occurrences de cette figure permettent toutefois de voir, selon nous, la posture essentielle de la protagoniste, sa différence inhérente provenant de son statut ontologique de morte. Finalement, cette dernière analogie, fondée sur le rapport à la mort de deux types de mères, souligne l'état mortifère comme un état ontologique de la protagoniste.

Alors qu'elle a la possibilité de modifier son rapport à l'Autre, puisque comme nous l'avons vu, le groupe de référence ne la met pas à l'écart et les autres femmes marginales lui ouvrent la voie à l'authenticité, la protagoniste d'*Un enfant à ma porte* fait le choix de la marginalité par le biais de la figure de la folie. Que ce soit par des procédés rhétoriques, soit l'inversion, la comparaison et l'analogie, qui montrent son instabilité psychologique, ou la représentation spatiale qui concourt à son isolement et à l'incohérence de ses raisonnements, la narratrice-personnage s'accroche à sa marginalité (bien qu'elle veuille témoigner du contraire) comme c'est le cas dans l'altérité *identitaire*. Bien que le discours de la narratrice conduise à son propre dénigrement ainsi qu'à celui de son mari et de la célibataire, plus fondamentalement il conduit à une critique de la société et de ce que la maternité a fait d'elle (et des femmes en général).

---

<sup>101</sup> Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 153.

<sup>102</sup> Voir à ce sujet l'article de Julie Rodgers, « "Comment peut-on être moi quand on est Mère?" Une étude de la maternité dans *Un enfant à ma porte* (2009) de Ying Chen », dans *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 45-46 (2012), p. 409; celui d'Anne Martine Parent, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », art. cité, par. 21-22; ainsi que l'article de Rosalind Silvester, « From the individual to the universal: Ying Chen's *Un enfant à ma porte* », art. cité, p. 124-125.

La comparaison de romans de deux auteurs dits migrants nous révèle que l'altérité n'est ni strictement ni forcément soumise à une dimension culturelle. De fait, dans *La Trilogie coréenne*, où la culture - et même le choc des cultures - est une question plus prégnante, nous avons vu que cette notion est mobile et donne lieu à des représentations polymorphes, même lorsque liée à des aspects identitaires forts (l'onomastique, la langue d'adoption et l'exclusion raciale à l'égard de traits physiques). Le protagoniste du roman d'Ook Chung incarne la figure d'un étranger tout au long des trois volets de son périple; son altérité s'est donc construite à partir d'aspects identitaires le distinguant du groupe de référence de son pays d'accueil, les Québécois. Pourtant, par de nombreux moyens tels que la corrélation entre son histoire et des récits similaires, ou en se fondant dans une masse d'étrangers au lieu de chercher à appartenir à une culture, le protagoniste réussit à se détacher tranquillement du déterminisme de ses origines, de sorte qu'il n'a dès lors plus d'appartenance concrète. L'analyse d'*Un enfant à ma porte* a par ailleurs montré que l'altérité se développe par le biais d'une autre figure, celle de la folie. Bien que la famille et les liens parentaux ont une dimension culturelle, la marginalité de la narratrice n'est principalement pas liée à la notion de culture; nous avons vu que l'expérience qui s'y rattache se concrétise autrement dans la représentation de soi et dans le discours. La folie se manifeste dans l'incohérence des propos et le caractère inconvenant des gestes, ce qui, nous l'avons vu, a des répercussions sur les interactions sociales de la protagoniste et donc sur l'interprétation de sa différence au sein de son couple, de sa relation avec son fils et de sa place au sein des autres parents. Les deux figures d'altérité étudiées, l'étranger et la folie, sont issues d'un même cadre (c'est-à-dire une narration autodiégétique dans des romans d'auteurs migrants) et, au terme de cette analyse, nous devons conclure qu'elles se construisent à partir d'aspects identitaires communs (l'onomastique, le rapport à l'espace, au corps et au groupe de référence, tout comme par les procédés de la rhétorique de François Hartog). Malgré cette ressemblance, une distinction importante reste à faire. Alors que le roman de Chung invite à voir l'élaboration de l'altérité au fil d'un processus de déconstruction et de reconstruction de soi, celui de Chen a plutôt continué dans la veine du cycle dans lequel il s'inscrit, c'est-à-dire vers la déconstruction identitaire de la protagoniste. *Un enfant à ma porte* illustre donc le cas d'une altérité *identitaire* qui n'est pas constructive, alors que c'est justement l'altérité *illusoire* qui confère

une positivité à l'expérience du protagoniste et à son évolution dans *La Trilogie coréenne*. À la fin de ce chapitre, l'étude de deux figures d'altérité nous a montré que la construction et l'évolution de celles-ci ne sauraient dépendre que d'une rhétorique et de procédés narratifs, puisque ces figures s'arriment à la fois à un contexte et à une narrativité. Pourtant, il nous semble que considérer cette notion uniquement en fonction d'une réussite ou d'une conclusion de la quête de stabilité identitaire des narrateurs-personnages ne rende pas totalement compte de l'impact de l'altérité sur d'autres dimensions importantes du récit.

Dans ce premier chapitre, l'étude de la dialectique entre identité et altérité nous a menée à penser les paradigmes identitaires en marge du statut de narrateur des personnages à l'étude ou, si l'on veut, en considérant ces narrateurs-personnages essentiellement comme des acteurs inscrits dans une histoire. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à l'altérité comme une posture, fondée sur le rapport du narrateur à son récit. Nous y approfondirons les liens entre marginalité et posture narrative, ainsi que les impacts de cette posture de narrateur inadéquat sur la quête identitaire et la forme du récit.

## CHAPITRE 2 Postures narratives de l'inadéquation et nouvelles configurations du récit contemporain

### *Prolégomènes à la notion de posture narrative*

De nos jours, lorsqu'il est question de posture en littérature, l'on pense majoritairement à la notion de *posture littéraire* de l'auteur et aux études sociologiques de Jérôme Meizoz : c'est-à-dire que l'on s'intéresse à la mise en scène de l'auteur dans la sphère publique et aux répercussions de cette présentation sur son œuvre<sup>103</sup>. Pourtant, nous remarquons que l'usage de la notion de posture ne témoigne pas toujours de la position de l'auteur, mais est utilisée parfois lorsqu'il s'agit de caractériser un certain type de narrateur, et peut donc avoir d'autres usages pertinents. En fait, la forte présence de narrateurs-personnages dans les récits contemporains n'est pas étrangère à ces autres usages, alors que l'association du narrateur *je* à l'auteur ajoute un aspect narratif central à la notion de posture. Avant de poursuivre notre étude, il nous faut donc circonscrire notre acception de ce terme, ce que nous ferons à l'aide de deux notions limitrophes. En nous appuyant sur les travaux de Paul Ricoeur en ce qui concerne l'*identité narrative*, notion à laquelle nous nous sommes référée dans le chapitre précédent, et sur ceux de Ruth Amossy à propos de l'*ethos*, nous tenterons de dégager certains aspects utiles à l'élaboration de notre propre approche. Puisque notre objectif n'est pas de proposer une nouvelle notion, mais bien d'en préciser les contours, nous nous servirons de l'exemple de deux textes faisant usage de ce terme dans une visée *a priori* similaire, mais avec des résultats bien différents. D'une part, nous verrons dans l'article de Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong (2012), qui d'ailleurs compare Ying Chen à Ook Chung, que la notion de posture se rapporte davantage à l'auteur et à son vécu. D'autre part, le chapitre de Francis Langevin dans l'ouvrage collectif *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain* (2011) nous éclairera sur la définition que nous tentons d'élaborer, celui-ci s'intéressant à la posture singulière d'un certain type de narrateur-personnage.

---

<sup>103</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

Pour caractériser la dialectique entre identité et altérité, nous nous sommes intéressée plutôt au concept d'*identité narrative* dans notre étude de narrateurs-personnages Autres. Pour Ricoeur, il s'agit d'une notion qui permet d'intégrer l'identitaire à la fiction, tout en tenant compte de ses particularités. Le philosophe précise un élément important à considérer dans le régime de la fiction : le caractère de changement et d'instabilité, puisque l'identité, dans cet univers, ne « cesse de se faire et de se défaire<sup>104</sup> », ce que les notions d'*ipse* et d'*idem* n'arrivaient pas totalement à saisir. Pourtant, l'*identité narrative* est rapidement devenue un « problème spécifique » plutôt qu'une solution, note Jean-Luc Amalric, au fil des refontes notionnelles effectuées par le philosophe lui-même<sup>105</sup>, depuis les premières esquisses dans *Temps et récit III* (1985). En effet, près de trente ans plus tard, Vincent Descombes revisite cette notion dans *Les embarras de l'identité* (2013) à la lumière de situations identitaires actuelles et conclut que ce concept ne convient pas. Selon Descombes, l'identité ne peut être subjective dans la réalité tout comme dans la fiction, puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, elle échappe, d'une part, à la libre décision de l'individu, du fait qu'elle comporte un aspect socioculturel déterminant et que, d'autre part, le fait de choisir la version à présenter de son identité tend vers la « pure construction, celle qui donn[e] l'image la plus avantageuse de sa personne<sup>106</sup> ». Il demeure toutefois pertinent de penser l'identitaire en fonction d'une évolution et d'une possible instabilité lorsqu'il est question de fiction. À la lumière des réflexions de Descombes, le fait de caractériser ou de chercher à définir l'« identité » d'un narrateur serait peu approprié, tout comme l'idée qu'un narrateur puisse chercher à saisir son identité. Cela étant dit, l'étude de sa manière d'être et de se (re)présenter dans le récit n'a pas à être écartée pour autant.

D'ailleurs, Éric Clemens le souligne dans le collectif *Identités narratives : mémoire et perception* : s'interroger à propos du processus de formation de l'identité, c'est chercher un moyen d'atteindre la fixité<sup>107</sup>. Il rappelle en ce sens les conclusions de Jacques Derrida à propos de la notion de déconstruction : « l'identité n'est jamais donnée ou atteinte, on perçoit

---

<sup>104</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit, tome III, op. cit.*, p. 358.

<sup>105</sup> Jean-Luc Amalric, « L'imagination poético-pratique dans l'identité narrative », dans *Études Ricoeuriennes*, vol. 3, n°2 (2012), p. 111-112.

<sup>106</sup> Vincent Descombes, *Les embarras de l'identité, op. cit.*, p. 120.

<sup>107</sup> Éric Clemens, « Identité et perception : entre déconstruction et phénoménologie », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, *et al., Identités narratives, op. cit.*, p. 228.

le processus interminable de l'identification<sup>108</sup> ». À l'aube de la postmodernité, cette manière d'envisager le narrateur ainsi que sa constitution dans le récit peuvent prendre différentes formes. Janet M. Paterson, dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, observe que la voix narrative est la plupart du temps « contradictoire, plurielle, scindée<sup>109</sup> ». Dès lors, il faut envisager que son autorité n'est plus nécessairement totalisante, instaurant de la sorte une nouvelle dimension au concept d'*identité narrative* : la compétence. La prédominance du *je* narratif dans les récits depuis l'ère postmoderne marque la présence de narrateurs qui tendent à se redéfinir. Paterson fait notamment référence à l'ampleur du phénomène du narrateur écrivain, ce qui, selon la chercheuse, caractérise une instance dès lors consciente de sa pratique. Nous nous attarderons à cet aspect lorsqu'il sera question des pratiques narratives reliées au narrateur-personnage de *La Trilogie coréenne*, quoique la question de la compétence sera aussi abordée dans le récit de Ying Chen. Bien que la notion d'*identité narrative* comporte certaines lacunes, c'est l'idée d'un processus visible à même la narration et l'intérêt envers la compétence de l'instance narrative qui en fait, selon nous, un concept charnière ayant ouvert la voie à de nouvelles avenues en narratologie.

Dans ses ouvrages *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos* (1999) et plus particulièrement dans *La présentation de soi : Ethos et identité verbale* (2010), Ruth Amossy fait l'état de la question des études portant sur la caractérisation du locuteur dans une situation discursive. En rassemblant des approches aussi diverses que la rhétorique, la microsociologie et l'analyse du discours, elle en vient à départager l'ethos en deux champs d'étude : l'*ethos préalable* et l'*ethos discursif*<sup>110</sup>. Pour Amossy, qui tend davantage vers la sociologie, l'intérêt d'étudier l'*ethos* consiste à voir en quoi cette notion découle d'un « échange social déterminé<sup>111</sup> ». C'est ainsi que ses recherches la mènent à croiser la notion de posture, en cela qu'elle présente des similarités avec l'*ethos préalable*, selon le sens

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>109</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>110</sup> Amossy résume ces deux aspects ainsi : « La distinction entre une identité extralinguistique dite stable et celle qui se construit dans le discours recoupe alors celle de l'ethos préalable et de l'ethos discursif. Il y a d'un côté ce que l'on croit savoir du locuteur, ou ce qu'il croit que les gens pensent de lui : l'image qui lui est accolée au moment de sa prise de parole. D'un autre côté, il y a la parole nouvelle à travers laquelle il projette une image de soi et négocie son identité. Loin d'être séparés, ces deux aspects sont étroitement reliés et interdépendants. » *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010, p. 212.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 26.

développé par Pierre Bourdieu et Alain Viala, et à leur suite, quelques années plus tard, par Jérôme Meizoz. Amossy souligne que Viala s'est intéressé à la posture par rapport au positionnement d'un écrivain face au champ littéraire et aux dynamiques sociales, et donc à la manière dont cela se traduit dans le discours ou dans le texte. Viala définit largement la posture comme une « façon d'occuper une position<sup>112</sup> ». Meizoz en a davantage circonscrit l'acception, en proposant que la posture est « comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques<sup>113</sup> ». En regard de notre étude, il a déjà été mentionné à quelques reprises que Ying Chen et Ook Chung développent une posture particulière face aux écritures migrantes, ce qui, d'ailleurs, se reflète selon plusieurs modalités dans leurs œuvres. Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong le mentionnent également : « Selon certains essais publiés et des entrevues avec Chen et Chung, il est clair que ni l'un ni l'autre ne souhaitent instruire leurs lecteurs occidentaux sur les us et coutumes de leur pays respectif ; il ne s'agit pas d'une littérature de témoignage<sup>114</sup>. » La notion de posture, au sens proposé par Meizoz, ne sera pas retenue dans le cadre de notre étude, d'une part parce que nous ne cherchons pas à définir la position de ces auteurs quant à leur œuvre, d'autre part parce que nous nous intéressons davantage au narrateur. Même si le narrateur de *La Trilogie coréenne* a de nombreuses ressemblances biographiques avec l'auteur, une réduction de son portrait<sup>115</sup>, qui repose autant sur l'onomastique que sur sa démultiplication par des procédés fictionnels, empêche une pleine association du narrateur et de l'écrivain. Dans ce cas, pourquoi conserver le terme de posture pour désigner la manière dont se présente le narrateur?

Le texte « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains » de Francis Langevin nous conduit justement à la notion de posture narrative. À la suite des études les plus récentes sur la fiabilité narrative, particulièrement celle de Greta Olson, Langevin s'est intéressé à un certain type d'instance

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>113</sup> *Id.*

<sup>114</sup> Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong, *Les enfants de Pitsémine*, art. cité, p. 40.

<sup>115</sup> Vincent Jouve distingue la réduction du brouillage dans l'analyse de l'« être » du personnage. La réduction s'arrime à des personnages dont le nom est réduit à un pronom anonyme, à un nom de ville ou encore à une lettre; le brouillage est de l'ordre de l'homonymie. Voir « Le moteur du roman : les personnages », dans *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin (coll. Cursus), 2007, p. 89.

narrative : les narrateurs-personnages qui « ne sont pas qualifiés pour remplir leur mandat<sup>116</sup> » de narrateur. Il s'agit, en fait, d'instances narratives en déficit d'autorité, qui mettent de l'avant leur exotisme<sup>117</sup>, que ce soit de manière à le remettre en question ou pour en faire la promotion. De là, Langevin établit des liens entre un type de posture « exotique » et l'empathie qu'elle peut susciter chez le lecteur. Plus exactement, il propose qu'en fonction du type d'altérité que présente le narrateur-personnage (culturelle, éthique ou cognitive), c'est le lecteur qui induit la non-fiabilité de ce dernier. Précisons que Langevin ne cherche pas à formuler de nouvelles définitions de l'altérité ou de la fiabilité, mais plutôt à voir en quoi cette (in)compétence narrative est liée à un désir de « parler à côté des discours autorisés<sup>118</sup>. » Comme on peut le constater, le sens qu'il donne au terme posture s'éloigne de celui proposé par Meizoz, en étant strictement lié au narrateur-personnage dans son être, dans son agir et dans sa manière de se représenter dans le texte. Seul bémol pour le bénéfice de notre étude : Langevin n'établit pas de distinction, *a priori*, entre *posture* et *figure*, s'en servant en fait comme des synonymes. On peut néanmoins déduire à la lecture de son texte que le terme posture renvoie à l'idée plus spécifique de position par rapport à une autorité ou une forme de légitimité.

Comme c'était le cas pour la notion d'*identité narrative*, subjective pour certains ou socioculturelle pour d'autres, la notion de posture se présente sous des angles divers. C'est le cas dans l'article de Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong. En comparant l'esthétique de Ying Chen et d'OOK Chung à partir des romans *Immuable* et *Kimchi*, les auteurs s'intéressent au « décentrement de la question identitaire<sup>119</sup> » qui s'opère en littérature québécoise depuis les années 1980, situation qu'ils expliquent en partie par l'expansion du concept d'altérité. Leur hypothèse : ces deux auteurs « proposent un type de récit postexilique, terme qui comprend l'immigration comme une des *postures* de l'exil (culturel, social, existentiel) et qui permettrait de comparer l'exil d'un Autochtone, d'une Métisse,

---

<sup>116</sup> Francis Langevin, « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains », dans Frances Fortier et Andrée Mercier [dir.], *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene (coll. Contemporanéités), 2011, p. 207.

<sup>117</sup> Par exotisme, Langevin entend ici l'altérité de narrateurs Autres, que ce soit par leur identité culturelle, leur moralité ou leur manière de se présenter dans le discours.

<sup>118</sup> Francis Langevin, « La posture exotique », *loc. cit.*, p. 230.

<sup>119</sup> Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong, « Les enfants de Pitsémine », art. cité, p. 37.

d'un immigrant au Québec et ailleurs<sup>120</sup>. » (nous soulignons) Une question se pose à propos de la posture : renvoie-t-elle à la situation de l'auteur du roman ou à celle du narrateur? Leur analyse des romans établit de nombreux parallèles entre le vécu de l'auteur et le récit, notamment quand il est question de l'exil et du rapport à la langue française. Pourtant, en soulignant leur intention de se distancier de la question ethnique<sup>121</sup>, les auteurs de l'article semblent vouloir éviter de ramener la notion de posture à celle de l'écrivain.

Revenons à l'article de Langevin, plus intéressant pour notre propos. Pour expliciter les liens entre l'exotisme et la posture qui en découle, l'auteur distingue d'abord trois types d'altérité, qui ne sont pas sans rappeler les figures de l'étranger et de la folie étudiées par Julie Cabri. D'abord, il y a l'altérité culturelle, présente dans les critiques sociales du narrateur et le choc des valeurs vécu par celui-ci; puis, l'altérité éthique, qui se manifeste par une morale qui est propre à ce narrateur et finalement, l'altérité cognitive, qui désigne un narrateur qui avoue son incapacité à se souvenir ou à mettre en ordre ses idées ou son récit, par exemple. Cette catégorisation de l'altérité va dans le même sens que notre proposition concernant la diversité des aspects identitaires auxquels se rattache cette notion. Toutefois, l'objectif de notre deuxième chapitre sera de comprendre les implications d'une inadéquation à la fois en tant que personnage et en tant que narrateur dans *Un enfant à ma porte* et dans *La Trilogie coréenne*. Il s'avère parfois difficile de départager complètement ces fonctions l'une de l'autre, mais nous verrons que l'échec du personnage est lié aux problèmes de compétence du narrateur. Ainsi, même s'ils sont des personnages Autres, c'est moins leur altérité, leur marginalité ou l'« exotisme » dont ils font la promotion ou le procès qui souligne la particularité de leur posture, mais le sentiment d'être faillibles et d'être fondamentalement inadéquats comme narrateur. Afin de rendre compte de l'aspect ontologique de leur altérité, nous prendrons comme point de départ leurs échecs en tant que personnages pour caractériser les postures narratives liées à leur inadéquation. Dans un deuxième temps, nous dégagerons les liens entre la posture narrative adoptée par le narrateur et la manière qu'il a de narrer son récit.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 40.

La narratrice-personnage du cycle de Ying Chen correspond à plusieurs constats faits par Langevin, à commencer par sa non-fiabilité narrative. Dès les premières pages du roman, elle invalide sa capacité à raconter son récit de maternité : « *Quelle difficulté, à cause de mes yeux défaillants, de ma mémoire trompeuse [...] En de tels instants [...] aucun récit, aucun système et aucune croyance ne me semble possible* » (EP, p. 9) (en italique dans le texte). C'est par le biais d'une posture pour le moins particulière qu'elle arrive néanmoins à raconter son échec maternel dans *Un enfant à ma porte* : celle d'une morte. En effet, par une posture que nous qualifions de mortifère et que nous aurons l'occasion de décrire en détail plus loin, la narratrice a l'occasion de revenir sur les moments ayant précédé le départ de son enfant<sup>122</sup>. Alors qu'elle tente de se justifier par rapport à la fuite de ce dernier, elle se conforte notamment dans le fait qu'elle n'était pas prédisposée à remplir cette fonction : « Je ne vais jamais avouer à personne [...] [mais] [j]e savais depuis toujours au plus profond de moi que je ne suis pas une femme à enfants. Devenir mère ne fait pas partie de mon destin. » (EP, p. 15). Non seulement le lecteur ne peut se fier sur la capacité de la narratrice à se remémorer cette vie, en raison de ses troubles mémoriels, mais cette justification invalide également sa part de responsabilité dans l'échec de la relation mère-fils. Comme on le voit, l'incompétence concerne donc autant le narrateur que le personnage.

Le narrateur-personnage de *La Trilogie coréenne* vit également avec un échec, celui de l'impossible reconstitution de son histoire familiale. Puisqu'il n'arrive pas tout à fait à s'inscrire dans sa généalogie (le fait que son prénom demeure en suspens étant assez significatif de sa marginalité), il tente de s'appropriier sa vie en incarnant plusieurs « versions » de lui-même, devenant tour à tour héritier, étudiant, étranger, professeur et amant. Malgré tout, un dur constat persiste : « mon récit familial souffre d'un déséquilibre, car je sais peu de choses sur le passé de mon père » (TC, p. 59), dit-il. Puisqu'il ne peut, à titre de personnage, y remédier, il multiplie ses postures narratives afin d'achever sa quête de soi, faisant d'ailleurs des propositions implicites quant aux « possibilités poétiques du roman<sup>123</sup> ». À cet effet, il se désigne comme l'enquêteur de sa propre histoire familiale, pour

<sup>122</sup> Au fil du cycle romanesque, la narratrice apparaît comme une femme vivant hors du temps, entre la vie et la mort. Dans *Un enfant à ma porte*, le texte liminaire en italique marque plus clairement la distinction entre l'état mortifère dans lequel elle se raconte, par la suite, vivante.

<sup>123</sup> Francis Langevin, « La posture exotique », *loc. cit.*, p. 231.

finir en tant que museur<sup>124</sup>, vaquant à ses pensées et ses errances. Par le relais de sa posture d'écrivain, ultimement, l'écriture se présente à la fois comme le dernier recours afin de reconstituer son récit de vie et le fondement de son inadéquation : « En vérité, je n'étais pas fait pour devenir écrivain. Rien dans mon enfance, dans mes premières dispositions ne m'y destinait. » (TC, p. 242), invalidant de la sorte sa posture ainsi que le moyen entrepris pour répondre à ses interrogations.

Dans ce chapitre, il s'agira de comprendre en quoi le fait d'affirmer une inaptitude à raconter peut être lié au fait d'être inadéquat dans son propre rôle (de mère, de fils, d'amant, etc.). Quels impacts cette double inscription de l'inadéquation peut-elle avoir sur la configuration du récit? Si Langevin a habilement montré la corrélation entre l'éthique du narrataire et la posture du narrateur-personnage exotique, nous nous intéresserons davantage à montrer en quoi les postures narratives d'un narrateur-personnage inadéquat influe, entre autres, sur la logique narrative. En s'inscrivant dans la lignée des récits de filiation, les deux œuvres à l'étude puisent à même un héritage littéraire tout en y proposant de nouveaux paradigmes. Alors que la norme des récits de filiation est d'être pris en charge par des figures d'héritier, l'inadéquation des narrateurs-personnages de Chen et de Chung surpasse leur rapport à leur héritage pour combler leur inadéquation. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, ils se caractérisent par des types d'altérité qui, quoique différents, sont « utiles » à leur propos. Ainsi, nous entendrons par « posture narrative » autant la manière d'être et d'agir du personnage que la compétence du narrateur et sa position par rapport à une autorité ou une forme de légitimité.

## 2.1 La posture mortifère dans le cycle de Ying Chen

Le cycle de récits dans lequel s'inscrit *Un enfant à ma porte* met en scène une narratrice anonyme marginale, qui pourrait être cette jeune narratrice morte qui se raconte dans

---

<sup>124</sup> Dans son ouvrage *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome 1*, Bertrand Gervais définit trois personnages conceptuels qui incarnent les trois temps de notre rapport au signe : le scribe, le museur et l'interprète. Pour Gervais, le museur est celui qui donne libre cours à ses muses et témoigne d'un positivisme de l'oubli. En s'abandonnant à ses pensées, c'est donc lui qui prend place lorsque le récit fait face à un manque.

*L'Ingratitude*, quoique peu d'éléments nous permettent de l'affirmer concrètement<sup>125</sup>. Communément désignée par l'appellation « la narratrice » dans les études, celle-ci est amenée à s'incarner dans diverses vies qui, comme pour la maternité, constituent en fait des rôles thématiques, qui ne durent donc jamais plus d'un récit. C'est ce que Ziyan Yang, dans son étude sur la réincarnation de cette narratrice, désigne comme un jeu de rôles : « Le jeu de rôles, dans ce cycle romanesque, constitue un terrain récurrent où a lieu une exploration du rapport entre le sujet et son rôle ainsi que de celui entre l'identité et le regard de l'Autre<sup>126</sup>. » Effectivement, la protagoniste de Chen s'appréhende au contact des autres dans le cadre de ses (ré)incarnations. Pourtant, la rapidité avec laquelle elle abandonne chacune de ses vies signifie d'emblée une incompétence fondamentale. En fait, dans ce cycle, elle est strictement décrite en fonction de ce que l'on nomme, en sémiotique narrative, un rôle thématique. Dans *Poétique du roman*, Vincent Jouve revient sur certains éléments de cette notion. En ce qui concerne le personnage, la sémiotique aborde l'acteur (terme pour désigner le personnage) en fonction de deux types de rôles : un rôle *thématique* et un rôle *actantiel*. Alors que le premier n'est en fait que la caractérisation figurative déterminée en fonction de catégories sociales et psychologiques, le deuxième se rattache à la composition narrative dans le récit<sup>127</sup>. La narratrice-personnage est tour à tour chanteuse d'opéra ou bien maîtresse de S., fille de son père « mangeur », femme de A. ou bien mère adoptive et même chatte domestique. Alors que ces rôles thématiques la décrivent socialement, c'est souvent en fonction de l'Autre qu'elle accède à ceux-ci. Réincarnations, vies successives, le cycle joue sur la notion de personnage et sa stabilité, comme la narratrice l'annonce au début de son cycle : « J'étais redevenue un personnage. J'étais remontée sur la scène que je me promettais de ne plus quitter. Tout n'était que jeu. Interminable. Moderne à jamais. Et je m'amusais<sup>128</sup>. » D'ailleurs, l'onomastique dans le cycle représente bien cette situation. Les personnages que la narratrice côtoie ont tous une voyelle en guise de prénom qui désigne leur rôle thématique : A. pour archéologue, Madame B. pour « baby-sitter », S. pour serviteur. Cela expliquerait

---

<sup>125</sup> En effet, dans le premier roman du cycle, *Immobile*, la narratrice évoque le fait qu'elle s'est tuée pour une mère (p. 51), ce qui survient dans *L'Ingratitude*. Pourtant, l'absence de références spatio-temporelles dans le cycle, alors que *L'Ingratitude* est campé en Chine, ainsi que l'inadéquation dans la dénomination, ne permettent pas une association si claire entre ces deux narratrices.

<sup>126</sup> Ziyan Yang, « La figure de réincarnation, la sinité pulvérisée et l'identité hybride dans la "série fantôme" de Ying Chen », dans *International Journal of Francophone studies*, vol. 16, n° 3 (2013), p. 337.

<sup>127</sup> Vincent Jouve, « Le moteur du roman : les personnages », *op. cit.*, p. 80-84.

<sup>128</sup> Ying Chen, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998, p. 67.

d'ailleurs pourquoi la narratrice n'a pas de prénom (ou de voyelle) : à cause de ses nombreuses vies. Face à cette précarité de son existence, le motif de la réincarnation procure une cohésion et une permanence à sa présence dans les récits. De fait, Rosalind Silvester note une forme de continuité à ce niveau de la structure du texte ainsi que de l'état de la narratrice :

The condition of being between worlds – both alive and dead, young and old – characterizes the narrator from Ying Chen's third text, *L'Ingratitude* (1995), onwards, and gives credence to the assumption that the narrator remains the same throughout her various incarnations in the texts. Even if her multiple existences in time and space are incoherent, the literary construct provides textual coherence since each text evolves out of the previous one, refers to the same past lives and features one central figure married to an archaeologist known simply by the initial A<sup>129</sup>.

Comme le souligne Silvester, ces éléments forment une structure narrative qui assure un enchaînement entre les récits, chacun prenant le relais du précédent, là où la vie de la protagoniste a été laissée en suspens. C'est donc dire que l'état mortifère de la narratrice-personnage n'est pas seulement une caractéristique de sa condition ontologique, mais une posture qui a un impact sur le récit. Dans un premier temps, nous nous proposons de revenir brièvement sur chaque récit afin de comprendre le sens que prennent ces rôles dans l'ensemble du cycle. Pour ce faire, nous nous servirons de la sémiotique narrative afin d'étudier la nature et la composition de ce « jeu de rôles » et ainsi reprendre le parcours de la quête de la protagoniste. Cela nous permettra, dans un deuxième temps, de voir si chaque rôle correspond à une posture distincte, ou s'il s'agit d'une seule posture d'inadéquation qui donne naissance à plusieurs rôles.

Alors que la marginalité de la narratrice-personnage dans *Un enfant à ma porte* est liée à sa folie, celle qui s'étend à l'échelle de son cycle de vie est liée au fait qu'elle revient toujours à sa mort et non pas à la vie. En se désignant comme « n'étant pas de ce monde<sup>130</sup> », « un squelette [...] [dont] la mort venait de commencer » (EP, p. 9-43) et en faisant référence aux « ruines de [s]on existence » (ES, p. 33), la protagoniste évolue dans un hors temps qui la fait osciller entre la vie et la mort. Face à l'accumulation de vies passées, qui sont pour elle autant d'échecs, elle avoue dès le départ que sa présence dans l'ici-maintenant deviendra de plus en plus difficile (IM, p. 11). Pour commencer, elle rencontre A., son futur mari, dans *Immuable*,

---

<sup>129</sup> Rosalind Silvester, « From the individual to the universal », art. cité, p. 120.

<sup>130</sup> Ying Chen, *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal, Boréal, 2003, p. 8.

mais peine à s'engager auprès de lui puisqu'elle est hantée par une autre de ses existences, lorsqu'elle était chanteuse et qu'elle vivait auprès de V. et de S. dans un royaume déchu. Son appartenance à un univers précis devient de plus en plus confuse, alors qu'elle est divisée entre le souvenir de son enfance difficile et le présent aux côtés de A. dans *Le champ dans la mer*. Sa voix en vient à se diviser littéralement dans *Querelle d'un squelette avec son double*, l'espace narratif alternant entre sa voix et celle d'une femme décédée. C'est pourtant cette voix d'outre-tombe qui lui offre une piste d'interprétation sur ce qu'elle est en train de vivre : « Votre histoire n'est que répétition en série, dont les nuances sont superficielles, même négligeables » (QS, p. 47). En fait, malgré ses fuites momentanées vers d'anciennes vies, vécues ou fabulées, la protagoniste demeure cette femme hors temps, morte et stérile, caractéristiques qui entrent en conflit avec la réalité de A. D'ailleurs, les récits subséquents montrent davantage l'ambiguïté de sa place entre deux mondes, comme c'est le cas dans *Le Mangeur*, dans lequel la narratrice revient sur sa vie précédant sa rencontre avec A., lorsqu'elle vivait seule avec son père dont le destin était de la dévorer.

Bien qu'elle croie ne pas pouvoir arriver à vivre dans le présent, les trois derniers romans du cycle indiquent le contraire. La narratrice s'est en fait aménagée une vie dans le présent avec son mari. Plus encore, c'est l'intrusion d'un enfant dans sa « demi-vie » (EP, p. 19) qui la ramène du côté des vivants dans *Un enfant à ma porte*, malgré le fait que, comme l'indique le texte en liminaire du récit, elle raconte ce récit au passé dans sa forme de squelette. Le récit suivant, quant à lui, constitue une autre étape dans son évolution vers le présent, alors que la narration au présent de l'indicatif l'inscrit dans le même temps que son mari. Cependant, c'est en tant que chatte domestique qu'elle partage le quotidien d'A. dans *Espèces*, préférant quitter la condition humaine suite à son échec en tant que mère. Finalement, le dernier opus du cycle, *La rive est loin*, est présenté par un *je* qui est en fait une instance narrative double : le roman est un récit intercalaire entre la narratrice et son mari, ce dernier prenant la parole notamment pour confirmer la condition particulière de sa femme. Bien qu'ils se démarquent, les trois derniers récits continuent à montrer la narratrice dans un jeu de rôles qui ne lui donne jamais plein accès au présent, à une vie stable. Par ce jeu de rôles, elle est confrontée à des situations d'altérité qui ont un fort impact sur son identité, alors qu'elle tente de rendre cet amalgame d'existences cohérent, justifiant sa posture

ambiguë de la sorte : « Voici de nouveau mon aveu : je suis la cendre de multiples consciences, je suis mangée par tant d'autres, j'ai dévoré tant de choses moi aussi » (QS, p. 139). À tout le moins, par l'ingénuité de ses pensées singulières, son altérité *identitaire* lui procure une perspective éclairée sur les mondes dans lesquels elle évolue. Comme l'explique Rosalind Silvester : « When one is interested in seeing the whole, the marginal position becomes the advantageous one, for only from the outside can the true nature of the inside be seen<sup>131</sup>. » Paradoxalement, c'est sa posture en marge du temps et de l'espace qui la condamne à être constamment en fuite.

La fuite apparaît comme un aspect intrinsèquement lié à la posture mortifère de la narratrice-personnage; la mort est en effet le moyen ou la condition dont elle dispose pour abandonner une vie pour une autre. Elle fuit l'emprise du prince et l'amour malsain de S. dans *Immobile*, elle doit abandonner sa vie familiale dans *Le champ dans la mer* puisque celle-ci est malsaine et conservatrice, elle souhaite réussir à ignorer la voix d'outre-tombe qui surgit en elle dans *Querelle d'un squelette avec son double*. Dans *Le Mangeur*, elle doit fuir son père pour éviter d'être dévorée et elle se réincarne en chat dans *Espèces* pour fuir son précédent échec maternel. La reprise du motif de la fuite donne à voir qu'au niveau de son rôle *actantiel*, la narratrice est son propre opposant, puisque son but ultime est d'incarner une vie et la mener à terme, ce qu'elle ne parvient pas à faire en raison de sa propre incompetence.

En effet, si on reprend les quatre phases du programme narratif tel que Vincent Jouve les présente, on constate que l'inaptitude de la narratrice-personnage compromet sa quête. La narratrice d'*Un enfant à ma porte* a pour motivation de s'inscrire dans le présent de son mari et d'endosser le rôle qui est attendu d'elle au sein de son ménage (*manipulation*). L'arrivée d'un enfant dans son jardin lui permet de devenir mère adoptive, et ainsi donner un héritier à son mari (*performance visée*). Pour ce faire, elle doit accomplir des tâches ménagères, nourrir l'enfant, prendre en charge son éducation, etc. Pourtant, ce savoir-faire ne semble pas inné chez la nouvelle mère, alors qu'elle se compare aux autres mères et observe d'autres modèles de maternité (le ver mère) pour comprendre le nœud de la relation qui devrait l'unir

---

<sup>131</sup> Rosalind Silvester, «Ying Chen and the "Non-Lieu"», dans *The Modern Language Review*, vol. 106, n° 2 (2011), p. 422.

à l'enfant (*compétence*). Ses valeurs maternelles deviennent de plus en plus questionnables, en regard des multiples plaintes qu'elle formule, que ce soit à propos des tâches domestiques qu'elle doit accomplir ou bien des effets néfastes de la maternité sur son corps. Concrètement, elle ne possède pas les qualités nécessaires pour satisfaire les besoins de l'enfant ainsi que ce qui est attendu d'elle par la société, comme le montrent les jugements portés sur son comportement envers l'enfant à la fin du récit (*sanction*). Enfin, c'est faute de valeurs adéquates, telles que l'altruisme, l'amour maternel et la résilience que la narratrice n'arrive pas à garder l'enfant au sein de sa famille. Effectivement, la protagoniste est réellement incompétente en ce qui concerne son rôle thématique de mère dans *Un enfant à ma porte*. En ce sens, elle figure comme la principale opposante à sa quête.

En fait, la fugue de l'enfant l'amène à réaliser que, malgré ses efforts pour s'inscrire dans le monde de A., son écart face à la norme la ramène à sa posture mortifère, la seule enviable finalement :

Maintenant je voyais que, quelles que soient les formes sous lesquelles je vis ou je fais semblant de vivre, que je sois debout ou à quatre pattes, volant dans le ciel ou nageant dans la mer, je n'aurais qu'une intelligence de ver, je me sentirais à l'aise seulement quand je roulerais sur le sol, quand je serais véritablement en contact avec la terre, même empoisonnante, quand je me mêlerais aux cendres de toutes choses, des édifices aux cadavres, sans distinction (EP, p. 49).

Cette posture donne malgré tout une teneur positive à son échec, car elle lui permet d'émettre des critiques face à une société qui trouve répréhensible le refus de la maternité ou la difficulté d'assumer un tel rôle. Pour ce faire, la narratrice doit tout de même avoir du recul quant à son histoire qui s'est mal terminée. Le fait de mener une vie entre deux mondes donne à voir l'ambiguïté psychologique et ontologique de la narratrice, mais montre en quoi celle-ci a tout de même besoin de ses vies antérieures pour s'éloigner du monde réel<sup>132</sup> et prendre une distance. Qu'en est-il toutefois de ses critiques? Dans quelle mesure sont-elles crédibles, considérant l'inaptitude de la protagoniste et la possibilité qu'elle cherche à se justifier et considérant surtout sa position ambiguë ou marginale? Selon Martine-Emmanuelle Lapointe, puisqu'il ne lui reste que sa marginalité, c'est comme si la narratrice construisait son identité à même ce qu'elle critique :

---

<sup>132</sup> Rosalind Silvester, « From the individual », art. cité, p. 120.

Elles [les narratrices de Ying Chen] vivent plutôt en marge des lieux communs, littéralement hors temps, afin de mieux contempler les courses et les fuites modernes. Paradoxalement peut-être, c'est justement cette posture qui leur confère un corps et les condamne à participer, en tant que spectatrices, aux spectacles de la vie collective. Filtres, regards, voix, elles se constituent à partir de ce qu'elles dénoncent, tendent vers une impossible disparition qui devient la matière de leur être<sup>133</sup>.

Nous l'avons vu, il y a peu de discours rapportés dans le texte; les critiques émises par la narratrice ne semblent être formulées que pour elle-même. D'ailleurs, c'est la posture mortifère qui fait en sorte que deux discours s'entrechoquent dans *Un enfant à ma porte*, tel que l'explique Anne Martine Parent : « d'une part, le discours social [...] notamment, n'arrive pas à envisager que ne pas avoir d'enfant puisse être un choix heureux [...] et, d'autre part, le discours narratorial [...] tente de remettre en question les idées reçues sur la maternité<sup>134</sup>. » La posture mortifère de la narratrice contribuerait ainsi à diviser le propos sur la maternité et à instaurer un doute quant à sa cohérence. L'examen plus approfondi de la voix narrative nous aidera à voir si la narratrice réussit à légitimer ses propos en dépit de sa posture hors du monde. Cela nous permettra, dans un deuxième temps, d'en évaluer les impacts sur la structure et la logique du récit.

### **2.1.1 La question de la fiabilité : légitimer une voix testimoniale**

En incarnant de nombreuses vies, mais qu'elle raconte majoritairement du côté de la mort, la narratrice-personnage mise en scène par Ying Chen se caractérise davantage par sa voix que par sa présence corporelle dans l'espace narratif. Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong résument bien cet aspect de la fiction chenienne : « En entamant avec *Immuable* une série de six romans (jusqu'ici) narrés par la même femme anonyme, elle [Ying Chen] crée une juxtaposition paradoxale de l'immobilité d'un personnage de plus en plus sédentaire, solitaire, et réfractaire à toute réhabilitation, mais dont la voix continue à la mener, et le lecteur aussi, ailleurs<sup>135</sup>. » C'est comme si la voix de la narratrice devenait la seule marque de sa présence au fil des récits, alors que c'est cette même voix qui est perpétuellement remise en question. Dans *Un enfant à ma porte*, par exemple, la marginalité de la protagoniste est

---

<sup>133</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Disparaître? », art. cité, p. 126.

<sup>134</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères », art. cité, par. 17.

<sup>135</sup> Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong, « Les enfants de Pitsémine », art. cité, p. 39.

liée à son rôle de mère qu'elle parvient mal à jouer, mais c'est surtout sa fiabilité, c'est-à-dire sa compétence en tant que narratrice, qui est constamment problématisée. Que ce soit la référence à ses blancs de mémoire, à ses insécurités ou à ses hallucinations, ces états récurrents forment, selon Silvester, un point de convergence dans la narration<sup>136</sup>. L'instabilité est effectivement un *topos* qui se construit au fil des récits du cycle et la posture mortifère semble en fournir l'explication psychologique. Il devient alors intéressant de se demander jusqu'à quel point cette posture marginale, et pour le moins rare en littérature<sup>137</sup>, peut justifier un manque de fiabilité. Autrement dit, est-ce que la posture mortifère de la narratrice est liée à un trouble de transmission narrative? Dans son article, Francis Langevin fait l'état de l'évolution de la notion de non-fiabilité depuis Wayne Booth jusqu'au modèle élaboré par Greta Olson. L'objectif de Langevin est clair : montrer en quoi la fiabilité narrative est liée aux « inconforts interprétatifs » que la posture « exotique » crée chez le lecteur. Si notre propre objectif n'est pas théorique, l'examen des travaux sollicités par Langevin nous aidera à poursuivre notre exploration de la posture narrative dans le cycle de Ying Chen l'examen de son impact sur le déroulement du récit.

Dans son article « Reconsidering Unreliability : Fallible and Untrustworthy Narrators », Olson propose, à la suite d'Ansgar Nünning (1999), d'améliorer les modèles de fiabilité narrative élaborés par Wayne Booth (1961), d'abord, en rendant explicite la distinction que fait Booth entre *fallible* et *untrustworthy*<sup>138</sup>, ensuite, en montrant l'implication du lecteur dans la détermination de cette qualification. Pour ce faire, Olson commence par apporter certaines précisions à propos des normes du genre littéraire. Elle explique qu'un narrateur fiable présente une attitude en accord avec les faits dévoilés au fil du récit ainsi qu'avec les valeurs prescrites par le genre du texte. Il existe deux types de narrateurs sur lesquels le lecteur ne peut se fier. Le type faillible est un narrateur qui ne présente pas une perception juste à propos d'une situation donnée en raison de circonstances indépendantes de sa volonté<sup>139</sup>. Le

---

<sup>136</sup> Rosalind Silvester, « From the individual », art. cité, p. 120.

<sup>137</sup> Bien que la narratrice de Chen ne soit pas le seul exemple d'instance narrative autodiégétique endossant une voix d'outre-tombe, ce procédé est souvent rattaché au réalisme magique. Nous pensons notamment au narrateur de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, à celui de *Chronique d'une mort annoncée* de Gabriel Garcia Márquez, ou encore à la narratrice de *Bain de lune* de Yannick Lahens.

<sup>138</sup> Nous utiliserons à l'avenir la traduction de ces termes proposée par Francis Langevin, respectivement *faillible* et *non fiable*.

<sup>139</sup> Greta Olson, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators », dans *Narrative*, vol. 11,

narrateur non fiable, type qui nous intéresse plus particulièrement, répond de sa condition en fonction d'une attitude particulière ou d'un intérêt narcissique. Il apparaît davantage comme un manipulateur. Comme l'explique Olson, deux modalités rendent compte de la non-fiabilité de l'instance narrative : « untrustworthy narrators contradict themselves immediately or announce outright that they are insane<sup>140</sup>. » Nous tenterons, à la lumière de ces précisions, de déterminer auquel de ces types la narratrice d'*Un enfant à ma porte* appartient.

D'emblée, il est difficile de déterminer si l'expérience de la maternité fut positive pour la narratrice. Au début du récit, celle-ci décrit négativement le passage de l'enfant dans sa vie, se rappelant à quel point il était bruyant et dérangeant, entraînant du « désordre, de[s] demandes pressantes, d[u] tumulte, à la seule exception des heures de sommeil. » (EP, p. 11) Aucune émotion positive ne semble accompagner les souvenirs du temps partagé avec l'enfant, ce qui donne l'impression que la situation après sa disparition lui est plus favorable. Quelques lignes plus loin, sa position est déjà moins tranchée, lorsque la narratrice exprime à la fois le vide laissé par l'enfant et le bien que cette absence lui procure : « Désormais privée de la besogne de mère, je trouve ma vie moins justifiée dans cette maison, dans cette rue, dans cette ville, dans ce monde. Le silence revient, le repos est enfin possible. » (EP, p. 11) En n'endossant pas complètement une vision négative de la parentalité, la narratrice semble chercher à se poser comme la représentante de la moralité. Le récit montre que l'arrivée de l'enfant engendre certaines inquiétudes au sein du couple. Petit à petit, les interrogations se transforment en opinions de plus en plus vindicatives et en viennent à être associées davantage à la narratrice. Un extrait nous permettra de voir comment l'attribution des propos et des opinions est construite :

Or, dès le début, à la fois enthousiaste et peiné, A. savait que cet enfant lui échappait. D'ailleurs, son désir d'être père était plus abstrait que physique. Je ne l'ai jamais vu s'incliner volontiers devant les enfants. Jamais un sourire, plutôt un ricanement ironique. L'air sévère. Toujours sur le point de les éduquer, de donner des leçons, de s'alarmer devant leurs défauts innocemment manifestés, de déjouer leurs pitoyables petites malices, de creuser dans leur nature redoutable [...] la vulnérabilité des petits le gêne. "Moi aussi j'ai été un enfant, dit-il jalousement, et je le suis encore en quelque sorte." Chaque fois qu'on parle des enfants devant lui, il se presse d'évoquer sa propre enfance,

---

n° 1 (janvier 2003), p. 101-102.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 104.

si bien qu'on ressent le besoin de changer de sujet, de tourner l'attention vers lui et de le materner un peu à son tour. La vulnérabilité chez un enfant comme chez une femme ne peut pas l'attendrir, elle ne lui inspire guère l'impulsion de protéger l'un ou l'autre [...] Une autre de ses pensées inconfortables lors de l'arrivée de l'enfant était la suivante : cela me donnerait un prétexte de plus pour ne pas travailler, pour aggraver davantage l'injustice familiale qu'il a dû subir, lui [...] Pourquoi, se demande-t-il sans doute, la libération des femmes n'a-t-elle pas été plus complète, plus profonde, plus universelle, de manière que les hommes puissent se libérer davantage de la pesanteur de la famille à leur tour, ou bien se réjouir, eux aussi, du statut des femmes traditionnelles, de leur relatif confort d'antan qui est maintenant ébranlé (EP, p. 24-25).

Après avoir fait le procès du rapport supposément peu harmonieux du père aux enfants, la narratrice s'appuie sur un discours rapporté pour marquer la présence du père dans l'énonciation (« "Moi aussi j'ai été un enfant, dit-il jalousement" »). Pourtant, ces propos cités n'indiquent pas de prise de position envers les enfants ou les rôles sociaux. Graduellement, la situation d'énonciation insère des discours transposés en style indirect à travers lesquels transparait une forme d'indétermination quant à la véracité des propos narrés. En effet, selon Gérard Genette, ce type de discours

en principe capable d'exhaustivité [...] ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées : la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les *interprète* en son propre style<sup>141</sup>.

De fait, les jugements énoncés font partie uniquement du discours de la narratrice. La présence de A. dans la situation d'énonciation s'amenuise d'ailleurs pour laisser place à des suppositions (« se demande-t-il sans doute »). La narratrice se présente comme une instance de moralité, elle juge et pointe les attitudes qui sont moralement acceptables et associe celles qui ne le sont pas à son mari, comme si cela lui permettait de se disculper de ses propres réticences face à la maternité et aux enfants. D'ailleurs, cela se produit non seulement avec A., mais également avec l'entourage du couple. La soirée entre amis, que nous avons analysée dans le premier chapitre, devient l'occasion pour la narratrice d'afficher sa non-adhésion aux propos anti-maternels de la seule célibataire. En effet, cette dernière se prononce sur la course à la maternité à laquelle se livrent de nombreuses femmes et critique la place de celles-ci dans la société de manière subversive. La narratrice, quant à elle, se fait

---

<sup>141</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil (coll. Points Essais), 2007, p. 175.

la voix de la raison : « Comment pouvait-on tenir des propos si peu féminins, pour ne pas dire inhumains? Plutôt que de parler du sacrifice d'un parent, d'une mère au profit de l'enfant, *il faudrait* au contraire parler de l'inconditionnel amour parental. *Il faudrait* reconnaître le pur plaisir de soigner un enfant, exprimer l'immense gratitude envers l'enfant rare » (EP, p. 38) (nous soulignons). En soutenant le devoir moral plutôt que les critiques que la célibataire énonce à propos des rôles sociaux, la narratrice mène le lecteur à penser qu'elle a un comportement et une attitude adéquats, moralement acceptables. Pourtant, la narration de ses propres inconstances montre qu'elle n'incarne pas « l'inconditionnel amour parental ».

Greta Olson identifie deux types de narrateurs non fiables, dont le point commun est de s'exposer en tant que tel, et ce, à divers degrés. Il y aurait donc le narrateur « hautement » non fiable, dont la pathologie l'entraîne à énoncer de lui-même son instabilité mentale et morale, puis le narrateur « légèrement » non fiable, dont le geste de se contredire témoigne d'une vision incomplète de sa situation<sup>142</sup>. D'emblée, la narratrice de Chen est consciente d'être folle (au sens que nous avons accordé à cette figure de l'altérité dans le premier chapitre). Dès le début du roman, elle avoue qu'elle « mêle tout : les souvenirs, les impressions, l'imagination, les croyances et les faits. L'une des caractéristiques de ma condition, celle qui déroute le plus les autres, c'est justement de confondre tout cela. [...] Ma vie [est] stérile et dégénérée sur beaucoup de points » (EP, p.18-19) Cette affirmation pourrait laisser croire qu'il s'agit d'une narratrice faillible, du fait que ses troubles mémoriels sont, selon elle, un des traits constitutifs de sa « condition », c'est-à-dire de sa vie cyclique qui est plus longue que la normale. Pourtant, ce n'est pas le cas, alors que la faillibilité de sa mémoire n'est pas tellement le résultat d'un savoir restreint<sup>143</sup>, mais plutôt d'une déficience psychologique, une distinction importante entre faillible et non fiable, souligne Olson. ce qui ne lui permet pas de rationaliser ni les informations ni sa situation, celle-ci n'étant d'ailleurs connue que d'elle-même. À cela s'ajoute que la narration tente de masquer les faits et les liens de causalité. C'est bien le fait d'avoir enfermé, séquestré l'enfant dans sa chambre en y fixant des barreaux sur l'unique fenêtre et une serrure sur la poignée de porte qui mène à sa

---

<sup>142</sup> Greta Olson, « Reconsidering Unreliability », art. cité, p. 104. Ma traduction de l'expression « somewhat untrustworthy » utilisée par Olson.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 102.

fuite définitive, aidé de sa gardienne qui a découvert la situation. Si aucun jugement n'est exprimé verbalement à l'endroit de la protagoniste, l'arrivée de « quelques hommes en uniformes » (EP, p. 146) signale l'aspect questionnable de ses gestes. Comment la responsabilité du départ de l'enfant peut-elle demeurer ambiguë? À propos d'un roman de Daniel Defoe, Olson explique que le personnage d'une voleuse, pour se justifier de son acte, en vient à se représenter tour à tour comme « a victim, a fallen sinner, and an ambassador of morality. She makes the weakness of others [...] responsible for her crime and not herself<sup>144</sup>. » La narratrice de Chen agit de pareille manière. Elle enferme l'enfant lorsqu'elle est seule, que son mari est parti en voyage d'affaires et qu'elle a congédié la gardienne. Après avoir remarqué une ressemblance suspecte entre elle et l'enfant, ce qui la trouble profondément (EP, p. 123), elle le séquestre dans sa chambre. Face à elle-même, elle se convainc que c'est pour le bien de l'enfant, qu'elle va ainsi le protéger de menaces et des regards curieux (EP, p. 128). Face aux ouvriers qui viennent faire les travaux, elle se justifie en affirmant que l'enfant pourrait chuter de la fenêtre et qu'il a tenté de fuir la veille chez sa gardienne (EP, p. 130). Elle se montre, par ailleurs, bienfaitrice, en mentionnant la satisfaction immédiate de l'enfant et les petits soins qu'elle lui apporte (EP, p. 138). Elle se représente comme une victime lorsque la gardienne et l'enfant quittent sans lui dire au revoir et la regardent avec méfiance (EP, p. 145). Finalement, elle se dégage de toute responsabilité en jetant le blâme avec véhémence sur l'enfant, qui grandit trop vite pour que son rôle de mère soit rempli avec efficacité, sur son mari qui ne l'aide pas assez, sur les voisins qui ne démontrent pas d'entraide, voire même sur l'employeur de A. qui ne lui a pas proposé d'augmentation salariale pour subvenir aux besoins liés à leur parentalité (EP, p. 149). Bref, après s'être justifiée face aux témoins extérieurs de son geste, elle se présente tour à tour comme une mère bienfaitrice et responsable, une mère victime du jugement des autres, une mère qui n'a pas reçu l'aide minimale, manipulant de la sorte l'opinion du lecteur en blâmant le plus de personnes possible, à l'exception d'elle-même.

Qu'elle exprime être fondamentalement faillible et instable moralement, ou qu'elle se justifie au moyen d'un discours accusateur, la narratrice de Chen est constante dans sa non-fiabilité.

---

<sup>144</sup> *Id.*

D'ailleurs, ses aveux concernant son instabilité ne sont pas seulement énoncés afin de mettre l'accent sur son état, mais ils constituent ce qu'Anne Martine Parent nomme la « voix testimoniale », qui, de par une intimité avec les morts, se dépersonnalise et donne à voir par le fait même son décalage avec une vie normale. La voix testimoniale serait traversée par une altérité qui la dépasse<sup>145</sup> et la situe hors des normes et des conventions. Le geste de la narratrice de mettre tout le monde à l'écart en les blâmant démontre effectivement une forte altérité.

Greta Olson souligne que le narrateur homodiégétique n'est pas forcément non fiable. De fait, c'est plutôt en raison de sa posture mortifère que nous avons envisagé la non-fiabilité de l'instance narrative. Régulée par un cycle de réincarnations sans fin, la vie de la narratrice relève d'une temporalité singulière : « Après [le départ de l'enfant], j'allais pouvoir continuer comme si de rien n'était, comme dans mes autres vies, quand je subis une grave perte, quand je meurs. » (EP, p. 147) Or, cette condition extraordinaire, seule la narratrice peut en témoigner. En effet, si les autres personnages semblent conscients de sa marginalité et de ses existences, ils demeurent dans l'ignorance de la mort qu'entraînent chaque échec et chaque abandon. Alors que nous avons avancé que la posture mortifère pouvait être la cause de la non-fiabilité, en raison du décalage qu'elle entraîne, il semblerait, au terme de cette analyse, que la non-fiabilité nous amène à douter même de la posture mortifère. En effet, au fil de ses aveux, la narratrice s'amuse à brouiller les cartes : « J'avais l'impression de ne pas avoir entendu tout cela depuis longtemps, depuis que j'étais devenue mère. Ma vie n'était plus comme avant. Mon problème était de ne pas savoir quelle vie était la plus vraie. » (EP, p. 71-72) En s'inscrivant dans deux temporalités à la fois, la narratrice souhaite demeurer hors du temps, ce qui n'implique pas pour autant que sa mort répétée, rejouée, est crédible. De par sa posture mortifère, l'on s'attendrait à ce que la narratrice, en traversant ainsi le temps, ait acquis un savoir, une compréhension plus profonde de son état. Or, sa posture mortifère est elle-même mise en doute, de sorte que sa fiabilité continue d'être problématisée.

---

<sup>145</sup> Anne Martine Parent, « Hantise et spectralité de la voix testimoniale », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville [dir.], *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 62.

## 2.2 La démultiplication des postures dans *La Trilogie coréenne*

Contrairement aux narrateurs-personnages auxquels s'est intéressé Francis Langevin, celui de *La Trilogie coréenne* ne présente pas une posture *exotique*. Autrement dit, bien qu'il se présente comme un étranger, figure typique d'une altérité culturelle, cette même altérité, comme nous l'avons vu, est *illusoire*, au sens où elle tend à se résorber par le biais de la création de filiations arbitraires et par les voyages du protagoniste. En fait, la réitération de son statut d'étranger lors de ses séjours au Japon et en Corée n'assure pas la constance du personnage autour d'un noyau qui serait une altérité constitutive. La narration contribue plutôt à démultiplier la représentation du protagoniste. Par des pratiques narratives telle que la réduplication, ainsi que par ses nombreux rôles thématiques dans le roman, le protagoniste est amené à incarner plus d'une posture narrative. En vivant une double altérité, puisqu'il provient de plusieurs cultures et n'appartient somme toute à aucune d'entre elles<sup>146</sup>, O... fait place à l'émergence de multiples formes de soi.

D'entrée de jeu, la composition en trois volets du roman encourage une vision kaléidoscopique du personnage, c'est-à-dire que, même si les informations qui le concernent sont cohérentes, un effet de miroir brouille son unité identitaire. Comparons, par exemple, l'incipit de *Diasporama* et celui de *Kimchi*. Le narrateur-personnage s'adresse à son narrataire à l'aide d'une formulation qui est similaire. Au début de *Diasporama*, il déclare : « Je viens d'une famille dont les origines sont coréennes. Cependant, je ne parle pas le coréen. Je suis né au Japon, et le japonais est ma langue maternelle; là-bas on m'appelait Noboru. Mais cette langue a cessé d'être ma langue première après mon immigration au Canada à l'âge de deux ans. » (TC, p. 13) Puis, au début de *Kimchi*, il affirme : « Je suis né en plein cœur du Chinatown de Yokohama, de parents coréens. Et j'ai grandi à Montréal, la ville la plus européenne de l'Amérique... Trente ans séparent ces deux pôles de mon univers, trente ans et quatre langues [...] bien que j'utilise aujourd'hui mon prénom coréen, avant de quitter le Japon j'étais Noboru » (TC, p. 115-116). La reprise des informations concernant son lieu de naissance, ses origines, son identité linguistique, son prénom et son parcours exilique n'est pas sans introduire un effet de distanciation. En effet, même si elles sont

---

<sup>146</sup> Catherine Cua, « L'hybridité culturelle », *op. cit.*, f. 40.

similaires, les informations sont présentées différemment, au point où le lecteur pourrait se demander pendant un moment s'il s'agit du même narrateur. Comme ces indications correspondent à des moments charnières de la vie du protagoniste, il n'est pas surprenant qu'elles soient abordées à plus d'une reprise dans le roman. Rappelons que *Kimchi* fut publié une dizaine d'années avant d'être repris dans *La Trilogie coréenne*, ce qui peut expliquer cette réitération peut-être involontaire. Pourtant, un effet de recommencement est créé, qui engendre une rupture dans la voix narrative. Plus encore, une troisième occurrence de cette formulation survient quelques pages plus loin dans *Kimchi*, usant cette fois de la négative : « Je ne suis pas encore né à Yokohama. Tout commence avec l'image de ma mère à quatorze ans » (TC, p. 126). La variation autour des données biographiques et leur réitération semblent multiplier les angles de vue, semblable en cela à la voix narrative du roman postmoderne qui, comme nous l'avons relevé en début de chapitre, est la plupart du temps scindée<sup>147</sup>, ce qui l'engage, selon Janet M. Paterson, à emprunter des techniques narratives qui amplifient sa fragmentation, telle la réduplication. Ce procédé peut se manifester de diverses manières, par exemple dans la prolifération de « plusieurs séquences reprenant sous forme de variantes les éléments constitutifs d'une situation noyau<sup>148</sup> ». C'est ce qui se produit au sein de *La Trilogie coréenne*. Paterson poursuit en expliquant que la réduplication est un procédé qui attire plutôt l'attention sur le texte lui-même, créant ainsi une structure qui se dédouble, cherchant en cela à « exhibe[r] sa pratique signifiante<sup>149</sup> ». De là, cette pratique postmoderne influe autant sur la posture du narrateur que sur la cohésion interne du roman. Nous verrons dans les pages qui suivent que le narrateur, comme le montre déjà l'exemple des incipits, endosse des rôles successifs qui forment autant de variantes d'un état fondamental d'inadéquation. En étudiant de près la construction puis l'abandon des postures d'écrivain, d'enquêteur et de museur, nous verrons que l'échec, comme pour la narratrice anonyme de Ying Chen, est au cœur du sentiment d'être inadéquat du narrateur de *La Trilogie coréenne*.

---

<sup>147</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes*, op. cit., p. 19.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>149</sup> *Id.*

D'abord, il est utile de noter que seulement à titre de personnage, O... possède de nombreux rôles thématiques dans *La Trilogie coréenne*. Il faut toutefois attendre le deuxième volet, *Kimchi*, pour en être témoin, puisque son histoire personnelle sera précédée de celle de ses ancêtres. Le premier volet permet de répondre à certaines interrogations du narrateur sur ses origines et de suivre sa famille jusqu'à son immigration et son adaptation à Montréal. Si les péripéties familiales constituent le noyau du premier volet de microrécits, *Kimchi* donne au narrateur le rôle de protagoniste, alors que nous le suivons dans sa quête identitaire. Ses nombreuses incursions au Japon lui donnent l'espoir de s'approcher de ses origines, qu'il soit mené à y aller en tant qu'étudiant étranger, professeur privé d'anglais, écrivain boursier en séjour culturel ou à titre de père. Plus fondamentalement, ces divers prétextes de séjour l'amèneront à découvrir l'identité de son vrai père ainsi que sa propre paternité. Dans le dernier volet, O... va en Corée non pas pour renouer avec ses origines profondes, mais pour être professeur de français à l'université. Le titre, *La petite marchande de poèmes et de kimchi*, semble déjà annoncer qu'il n'en sera pas le sujet central. Bien qu'il s'agisse du pays de ses ancêtres, son séjour le confronte davantage dans son rapport à autrui qu'à lui-même. La narration fait largement état de sa relation avec ses étudiantes; à cet effet, un chapitre complet leur donne la parole, celles-ci racontant brièvement leur vie tout en témoignant de leur perception du nouvel enseignant. Même s'il développe une relation amoureuse avec l'une d'entre elles, le récit s'intéresse davantage au passé de son amante qu'à la valeur de cette relation dans son propre parcours. En survolant ainsi les divers rôles de O... dans *La Trilogie coréenne*, nous voyons qu'il détient toujours des rôles éphémères, de plus en plus secondaires, dans lesquels il ne peut se réaliser, peu importe la culture et l'endroit où il est. Quel est le point commun de toutes ces positions dans lesquelles se retrouve le narrateur? À chaque rôle correspond un échec : en tant qu'étudiant, il quitte le Japon après s'être compromis dans deux histoires amoureuses; en tant que professeur privé d'anglais, il échoue lorsqu'il tente de se rapprocher trop vite de son élève et de la mère de celle-ci; en tant que professeur de français, il perd son poste alors que sa liaison secrète avec une étudiante devient publique. À tout le moins, un rôle lui permet de se réconcilier avec une part de lui-même : celui d'écrivain. C'est en tant qu'écrivain boursier en séjour culturel qu'il découvre la vraie identité de son père et l'existence de sa fille. De plus, il s'agit d'un rôle constant, présent à divers degrés dans les trois volets. Pourtant, si seul le rôle d'écrivain parvient à perdurer,

alors que tous les autres échouent ou disparaissent, O... se sent paradoxalement inadéquat dans cette position.

### 2.2.1 La posture de l'écrivain

En fait, le sentiment d'être inadéquat exprimé par O... semble provenir principalement de son rapport ambigu à l'écriture, ce qui n'est pas sans rappeler la tension qu'il exprime face à ce qui est inné et ce qui est arbitraire, tension que nous avons observée dans le premier chapitre. Suivant cette logique, l'écriture ne devrait-elle pas être salutaire, puisqu'il s'agit d'une occupation qu'il a *choisie*? Ce n'est pourtant pas le cas, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, car O... associe l'écriture à son rapport à la langue française, venue à lui par hasard : « Je parle, je pense, j'existe dans une langue "accidentelle", et si je suis devenu écrivain, c'est encore par accident. Le métier de conteur est l'héritage que j'ai reçu de ma condition d'être-en-exil. » (TC, p. 14) L'écriture ne libère pas O... du déchirement qu'il éprouve envers ses origines. Lorsqu'il voit les livres qu'il a publiés sur des rayons de bibliothèque, son statut d'apatride n'en est que renforcé : « Cet objet ne m'appartient plus, et le nom que je lis sur la couverture est celui d'un étranger, d'un imposteur [...] [je suis] [p]lus seul que ces simulacres de moi-même qui reposent dans les ténèbres bruissantes des bibliothèques. » (TC, p. 241; 243) Au lieu de lui permettre de se réapproprier sa langue d'exil, l'écriture a rendu son rapport à soi encore plus ambigu. Le hasard d'une langue et ses tentatives pour se l'approprier, à l'image du jeu de parlage que nous avons observé dans le premier chapitre, le ramènent malgré tout à une fatalité de l'ordre généalogique, c'est-à-dire au « gène littéraire » (TC, p. 23) qui l'unit à ses ancêtres.

*La Trilogie coréenne* n'est pas le seul roman où il y a une représentation de la littérature ou de l'écrivain chez Ook Chung. Si cette figure de l'écrivain est un des motifs de prédilection dans son œuvre, le rapport à l'écriture est souvent négatif, voire morbide et difficilement créatif. Dans *Contes butô*, la nouvelle « Le baiser de minuit » met en scène un narrateur écrivant un journal intime qui lui sert de testament, puisqu'il est atteint d'une maladie grave, alors que la nouvelle « L'amant des ombres » trace le portrait d'un écrivain dont la célébrité

découle de la déchéance dont ses œuvres témoignent. *L'expérience interdite*<sup>150</sup>, le premier roman de Chung, est un théâtre sombre du milieu littéraire. On y retrouve des écrivains (ou plutôt des écrivants) engagés, forcés d'écrire par un tortionnaire qui les traite comme des bêtes afin de vendre leurs manuscrits à des auteurs reconnus dans le monde entier. Le processus de création est souvent vu comme une souffrance et même une escroquerie dans l'œuvre de Chung. Bien que l'écriture ne soit pas engagée dans un processus aussi retors dans *La Trilogie coréenne*, l'écrivain continue à être ce personnage qui n'arrive pas à s'émanciper de sa condition, qui souffre dans son rapport à l'écriture. Comme le mentionne André Belleau dans *Le romancier fictif*, en ne faisant pas de l'écrivain une figure forte, le récit donne à voir la faillibilité de la réinvention de soi<sup>151</sup> par l'écriture. La souffrance de O... liée à l'écriture n'est pas étrangère au fait qu'il soit devenu écrivain afin de combler une histoire familiale lacunaire, particulièrement celle qui concerne la généalogie de son père. Aspect récurrent du récit de filiation, les lacunes familiales, explique Laurent Demanze dans *Encres orphelines*, donnent lieu à un éventail de postures : « [l]e récit empêché de l'ascendance propose des figures de soi différées et le portrait éclaté d'une fragile identité<sup>152</sup> », le protagoniste s'adonnant à « inventer, inventorier les généalogies de soi<sup>153</sup> ». En reprenant en 2012 le récit de *Kimchi* pour l'intégrer au centre de *La Trilogie coréenne*, Ook Chung enchevêtre les trames du récit de l'exil et de l'enquête généalogique. Avant l'échec de la posture d'écrivain, c'est dans la posture d'enquêteur que le narrateur se met, car la rupture initiale du récit provient de son besoin de trouver sa place à lui, « rejeton d[u] chaos » (TC, p. 14), dit-il, au sein de son ascendance.

### 2.2.2 La posture de l'enquêteur généalogique

Bien que l'écrivain soit une posture constante dans le roman, c'est sous les traits d'un enquêteur que le narrateur-personnage se présente en premier lieu. Sa tâche? Trouver des pistes de réponses à cette vaste question : « Que s'est-il passé pour que moi, leur descendant,

---

<sup>150</sup> Ook Chung, *L'expérience interdite*, Montréal, Boréal, 2003.

<sup>151</sup> André Belleau, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 39.

<sup>152</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 10.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 14.

je me retrouve à l'autre bout de la terre, comme dans un univers parallèle et improbable? » (TC, p. 14) Pour (r)établir la connexion avec ses ancêtres, le narrateur se monte un réseau d'affiliations, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. C'est donc à la suite de l'origine de son intérêt pour la littérature qu'il enquête. Son travail d'investigation commence par la vignette intitulée *La lecture chantée*, qui s'amorce elle-même par le récit de l'intérêt de sa mère pour les livres ainsi qu'à propos de son don pour l'écriture. Cette vignette prend rapidement la forme d'une enquête autour du « talent littéraire et artistique [qui] circulait à travers toute [s]a famille » (TC, p. 23). Aucun document ne confirme cette généalogie littéraire lorsque le narrateur se met à formuler des hypothèses : « ce "gène" littéraire s'est d'abord manifesté chez ma grand-mère maternelle [...] *C'est peut-être elle*, la matriarche littéraire de la famille » (TC, p. 23) (nous soulignons). Par la suite, à la manière d'un tissage macro-textuel, des ellipses narratives explicites font évoluer cette vignette de l'histoire de la mère à celle de la grand-mère. À l'aide de formules telles que « [l]a jeunesse de ma mère s'emboîte dans celle de ma grand-mère » (TC, p. 26) qui mêlent les temporalités, le narrateur-enquêteur fait fi du temps et de l'espace pour mieux créer des rapprochements. Il se donne le plein pouvoir, ne se cachant pas de manipuler le récit en exhibant de tels raccourcis. Dès lors, ce ne sont que les comparaisons qu'il établit qui tiennent lieu de conclusion à son enquête. Dominique Viart mentionne que ce paradigme du récit de filiation ne donne pas à voir ses résultats, mais plutôt sa construction dans le texte<sup>154</sup>. C'est le cas dans *La Trilogie coréenne*, alors que ce réseau de conclusions avortées ne ramène pas le roman à un « récit de vie » bien établi. Dans le dossier « Lacunes et silences de la transmission » de la revue *temps zéro*, Evelyne Ledoux-Beaugrand explique que face aux quelques traces laissées par les ancêtres, le récit « interrog[e] [...] la posture à adopter afin de remonter le fil d'une histoire familiale lacunaire<sup>155</sup>. » Sauf qu'ici, la posture d'enquêteur est confrontée au mystère de la généalogie paternelle, puisque le père dont il tente de faire la description est le père officiel, non pas le père biologique, dont on apprendra l'identité vers la fin de *Kimchi*. C'est dire que la posture d'enquêteur échoue à reconstruire l'histoire paternelle, principalement à cause d'un père réservé. Bien que le narrateur nous annonce que tout récit semble désormais impossible, c'est

---

<sup>154</sup> Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (2009), p. 105.

<sup>155</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Écrire "l'histoire qui n'existe pas" : L'enquête généalogique de Colombe Schneck et Marilyn Desbiolles », dans *temps zéro*, n° 5 (janvier 2012) [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1006> [Site consulté le 12 février 2015], par. 1.

en devenant museur qu'il arrive à surmonter l'absence de la figure paternelle pour y greffer son histoire.

### 2.2.3 La posture du museur

La figure du museur a été proposée par Bertrand Gervais dans le cadre de l'élaboration de personnages conceptuels aux trois étapes du processus sémiotique de figuration du sens (préfigurer, figurer, défigurer), c'est-à-dire le scribe, le museur et l'interprète. Pour Gervais, il s'agit d'un trio essentiel à la matérialisation d'une figure dans un texte. Pourquoi porter notre attention particulièrement sur le museur? Gervais le décrit comme ce personnage « à l'écoute de ses muses face à une positivité de l'oubli<sup>156</sup> »; il est donc central dans l'élaboration d'une image. Plus précisément, Gervais définit le musement en tant qu'« errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée<sup>157</sup> ». Dans *La Trilogie coréenne*, le narrateur-personnage fait face aux incomplétudes de son histoire familiale, plus particulièrement du côté de son père « officiel ». Pourtant, il finit par en faire le récit avec force détails et événements le concernant. C'est là que la posture du museur prend le relais de celle de l'enquêteur, alors que le narrateur-personnage ne reste pas démuni devant l'impenétrabilité du récit paternel. Nous verrons que par le biais de photographies, O... laisse surgir des souvenirs concernant son père biologique qu'il n'a jamais connu, sa fabulation sur ses origines prenant subtilement le relais du récit factuel.

La posture du museur se matérialise plus particulièrement dans le premier volet du roman ainsi qu'au début du deuxième. Obnubilé par les traces laissées par ses ancêtres, le narrateur-personnage retrace le vécu de ceux-ci, souhaitant rétablir l'ordre dans une généalogie bouleversée par les exils et les guerres. C'est pourquoi il détaille son arbre généalogique, dont le schéma est placé au tout début du roman, avec des points de suspension et des blancs lorsque certains noms sont manquants. Ce schéma sert donc de patron à l'agencement des

---

<sup>156</sup> Bertrand Gervais, *Logiques de l'imaginaire, tome 1 : Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 48.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 18.

vignettes, celles-ci suivant réellement l'ordre des liens entre chaque membre de la famille. Dès qu'il a détaillé la branche maternelle de sa généalogie, le narrateur-personnage avoue être dans une impasse : « [m]ais l'arbre familial de mon père demeure jusqu'à ce jour un mystère presque parfaitement impénétrable pour moi. » (TC, p. 60) La vignette ne s'arrête pas là pour autant. Le narrateur poursuit, alors qu'il contextualise la naissance de son père, révèle des anecdotes de sa jeunesse, raconte sa conscription lors de la guerre de Corée; il nous décrit les sœurs de son père et même sa grand-mère paternelle. En fait, le récit devient possible par le musement. Cette rupture ou cette avancée surgit lorsque le narrateur se met à décrire une photo, motif littéraire récurrent qui, ici, représente son père avec ses enfants.

Le titre du premier volet annonce déjà le rôle central des images dans le récit familial d'O... : *Diasporama* est en fait une contraction de *diaspora* et *diaporama*. Le narrateur nourrit effectivement le projet de faire le tour de ce qu'il nomme son « album familial » (TC, p. 17) en se servant justement de la photographie, non pas en tant que support réaliste et authentique, puisque les photos ne sont pas reproduites dans le texte, mais comme motif narratif qui relance le récit. Le rapport entre la photographie, le regard du narrateur et le récit est de l'ordre du musement : étant donné qu'il n'a « jamais rencontré aucun membre de [l]a parenté [de son père] en Corée et [qu'il] [...] ne conna[ît] même par leurs visages, leurs noms. » (TC, p. 59), le récit qu'il crée est de l'ordre de l'imagination, du fantasme. Le procédé est progressif, puisque dans le cas de la première photo, le narrateur se contente d'en faire la description : « Il y a cette image, l'une des rares images heureuses, de mon père et de nous : nous grimpons sur ses jambes puis sur ses bras, comme trois singes sur un arbre. » (TC, p. 60) Donnant vie à une image inanimée, le museur se laisse aller à la remémoration du souvenir figuré par la photo. Le musement, comme le rappelle Gervais, implique une séduction du sujet, une obsession envers une figure qui permet de reprendre contact avec ce qu'elle signifie lorsque son signifiant est absent<sup>158</sup>. Quoique banale et peu significative sur le plan historique, cette première photo a une valeur symbolique positive face à la difficulté de connaître vraiment cet homme. Pour Roland Barthes, l'intérêt que suscite une photo invoque nécessairement une forme de fascination : « Si j'aime une photo, si elle me trouble, je m'y

---

<sup>158</sup> *Id.*

attarde. Qu'est-ce que je fais, pendant tout le temps que je reste là devant elle? Je la regarde, je la scrute, comme si je voulais en savoir plus sur la chose ou la personne qu'elle représente<sup>159</sup>. » C'est donc la sentimentalité qui révèle le museur : « Ne sachant pas grand-chose de la vie de mon père, les quelques vignettes que je possède de son passé me sont d'autant plus précieuses. » (TC, p. 60) Dans un ouvrage collectif consacré à la figure du père en littérature, Séverine Bourdieu confirme le « statut ambigu, entre représentation objective et interprétation subjective de la réalité<sup>160</sup> » de la photographie. En fait, il s'agit d'un médium objectif et réel, mais dont la tangibilité n'est jamais appuyée (nous n'avons pas de preuves que les photos décrites dans un texte existent), ce qui confronte le souci d'authenticité du narrateur envers sa généalogie aux récits rendus possibles grâce à la fiction. Après avoir contemplé cette image, le narrateur nous raconte des bribes de la jeunesse de son père, allant de petites anecdotes à la description de sa famille immédiate. L'image permet au narrateur de faire des agencements dans ses souvenirs afin de donner vie à la branche paternelle de son ascendance. Plus encore, ce motif narratif permet, au début du deuxième volet, de rapprocher sa jeunesse du passé de ses parents. En retournant dans sa ville natale, le narrateur-personnage vit une renaissance : « tout me revient en cet instant [...] Je revois ma naissance bercée par l'eau du port » (TC, p. 116-117). Alors qu'il revient sur des moments charnières de son enfance au Japon et au Canada, le narrateur se bute encore une fois aux failles de la mémoire : « [e]t puis, à partir de ma treizième année, tout s'obscurcit... Un immense cratère, un gouffre noir... Les pages de l'album de photos sont étrangement vides » (TC, p. 117). Alors que la présence d'images, de vignettes, lui permettait plus tôt de combler le récit de l'absence, c'est maintenant l'absence de photos qui l'empêche, par la suite, de continuer son introspection du passé.

À tout le moins, en inscrivant sa présence dans les lieux de son enfance par la photographie, O... réussit à faire le pont entre le passé qu'il n'a pas connu et le présent : « Yuki me prend en photo dans le petit square à côté de la promenade de Yamashita Park [...] Il me semble

---

<sup>159</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile : Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, p. 154.

<sup>160</sup> Séverine Bourdieu, « Un air de famille: l'histoire familiale à l'épreuve des photo-graphies », dans Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael [dir.], *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXI siècles t.1 : La figure de père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 304.

que c'est dans le même square qu'a été prise une photo en noir et blanc de ma mère assise crânement sur une banquette, flanquée de mes frères » (TC, p. 119). Si le protagoniste n'a pas avec lui les photos qui lui permettraient de nourrir son imaginaire et son récit, l'association de sa présence dans certains lieux déclenche tout de même un musement et fait surgir des photographies imaginées et remémorées, tel le passé qu'il n'a pas vécu. Cela le mènera, dans le chapitre suivant, à effectuer un retour dans le passé pour raconter comment se sont rencontrés ses parents. Par la photographie, qui sert à la fois de déclencheur lorsque l'histoire est lacunaire et d'obstacle lorsqu'elle arrive à manquer, le narrateur-personnage devient un museur qui s'approprie, à sa manière, le passé de ses ancêtres ainsi que le récit lui-même. Exempt des contraintes de temps et d'espace, le museur a donc la possibilité de signifier ses propres obsessions; dans le cas de O..., de rendre son vécu signifiant à l'aune d'un plus grand récit demeuré incomplet.

Le narrateur-personnage d'Ook Chung, comme celui d'ailleurs de Ying Chen, se donne à voir dans son récit selon plusieurs rôles thématiques. Alors que pour la narratrice anonyme, c'est au fil de plusieurs romans d'un cycle que sa pluralité se manifeste, pour le narrateur de Chung, ses rôles s'inscrivent au sein d'un seul roman quoique tripartite. Cette multiplication de rôles révèle plus fondamentalement un même rapport à l'échec. Comme nous l'avons vu, c'est au terme d'un échec que les protagonistes délaissent, fuient ou mettent fin à un rôle thématique. Ce rapport à l'échec inscrit l'inadéquation non seulement au cœur de la quête des protagonistes mais au cœur des postures narratives. Cela qualifie le rapport du narrateur à son altérité, que nous avons pour objectif d'étudier. Nous nous proposons d'aborder la forme des récits qui donnent lieu à cette posture singulière, afin d'élargir nos conclusions à propos du narrateur sur sa manière de narrer.

### **2.3 Reconfigurations du récit dans la littérature contemporaine**

Depuis l'annonce du retour du récit dans la littérature contemporaine, plusieurs études ont effectué un retour aux sources afin de définir cette forme fondamentale. C'est le cas de celle de Raphaël Baroni sur la tension narrative, dans laquelle l'auteur s'en remet à des définitions

classiques pour étudier la place de la mise en intrigue dans le récit contemporain. Prenant ses assises dans les travaux de Jean-Michel Adam, Baroni en évoque les caractéristiques principales : « pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait description d'une succession d'événements impliquant au moins un "acteur-sujet" et qu'il y ait transformation de prédicats à travers un procès actionnel ou événementiel<sup>161</sup>. » Les romans de Ying Chen et d'OOK Chung ne mettent pas de l'avant une logique de l'action. Comme nous l'avons vu, l'intérêt des deux œuvres à l'étude réside particulièrement dans les postures narratives qu'adoptent les narrateurs-personnages, en quelque sorte *surconscients* de leur condition. D'une part, le narrateur de *La Trilogie coréenne* est en quête d'une logique lui permettant de lier son histoire personnelle à son histoire familiale; d'autre part, la narratrice d'*Un enfant à ma porte* est dans une logique de légitimation de son échec. Autrement dit, en se positionnant par rapport à leur récit, ceux-ci ne sont pas mus par un désir de générer de l'empathie chez le lecteur, comme c'était le cas chez la plupart des narrateurs exotiques de Langevin : ils démontrent plutôt une attitude de décodeur, alors qu'ils se mettent dans une position pour juger de leur situation, ce qui, conséquemment, ne met pas une logique de l'action au premier plan. Comme l'ont relevé Andrée Mercier et Frances Fortier à partir des propositions sémiologiques de Jacques Fontanille, l'action n'est pas la seule logique à l'œuvre dans un récit. À celle de l'action s'ajoutent la logique cognitive et la logique passionnelle, trois types qui ne s'excluent pas l'un l'autre<sup>162</sup>. Baroni va dans ce sens en montrant que la structure binaire de l'intrigue (le nœud et le dénouement) peut subir des variations quand la logique de l'action diminue au profit d'une autre architecture narrative<sup>163</sup>. Dans *La Trilogie coréenne*, chaque information, chaque anecdote et chaque microévénement semblent avoir la même importance au sein de la logique du récit, ce qui complexifie l'identification de la quête du narrateur ainsi que la valeur des événements narrés au sein de celle-ci. Dans *Un enfant à ma porte*, l'instabilité mémorielle et mentale de la narratrice évacue l'action du récit, l'accent étant mis particulièrement sur le travail cognitif effectué par celle-ci afin de trouver une manière d'appréhender ou de contourner son échec. C'est que le « retour » du récit ne se caractérise pas par une reprise de celui-ci dans sa forme classique, comme l'explique Anne Marie

---

<sup>161</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 39.

<sup>162</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec, tome 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-197.

<sup>163</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 50-54.

Clément : « Ce retour du récit est, par ailleurs, accompagné de doutes et de questionnements. Il emprunte des détours qui l'éloignent d'une forme conventionnelle. Les récits inachevés, lacunaires, sans trajectoire précise, les récits pluriels et contradictoires sont le lot du roman contemporain et viennent attester que raconter ne va pas nécessairement de soi et que ce désir de raconter bute contre la fragilité même du récit<sup>164</sup>. » À partir des postures narratives étudiées plus tôt, nous tenterons d'éclaircir maintenant les configurations des récits d'*Un enfant à ma porte* et de *La Trilogie coréenne*, afin de mieux comprendre comment les doutes et les questionnements des narrateurs agissent sur la logique du récit.

### **2.3.1 S'écarter des paradigmes actuels : le cycle de Ying Chen**

Dans *Un enfant à ma porte*, la narratrice-personnage revient à la vie, contre toute vraisemblance, afin de faire le récit de sa brève expérience en tant que mère. L'amorce du roman se fait par un liminaire en italique qui souligne la condition différente de la protagoniste après la fuite de l'enfant. Ce contraste typographique était d'ailleurs utilisé de façon systématique et alternée dans *Querelle d'un squelette avec son double* afin de marquer la singularité des deux personnages se partageant la narration, soit la narratrice ainsi qu'une voix d'outre-tombe. Dans le roman à l'étude, l'italique suggère de pareille manière l'état mortifère de la protagoniste, qui est en lien direct avec sa posture narrative au cours du récit. D'ailleurs, les temps de verbe suffisent à indiquer ce changement d'état, puisqu'elle s'exprime dans ce prélude au présent de l'indicatif, contrairement au passé composé utilisé dans le reste du récit. Cependant, l'instabilité de la voix narrative, entre la vie et la mort, se reflète tout de même dans le type de récit qui nous est donné à lire.

Comme nous l'avons mentionné, la posture mortifère est une posture singulière pour raconter un récit, autant en raison de l'état ontologique qu'elle implique qu'en raison de la non-fiabilité qui en découle. Pour Cox et Rosa Hong, ces conditions appellent à une autre approche du texte : « le manque de fiabilité de la mémoire est une invitation aux lecteurs à

---

<sup>164</sup> Anne-Marie Clément, « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité », dans René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec, tome 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, op. cit., p. 108.

s'orienter autrement que par une trame narrative guidée par le temps<sup>165</sup>. » Entre les différents temps narratifs qu'initie cette posture, la narration se détourne de la structure plus conventionnelle du récit, tout d'abord en intervertissant les fonctions de nœud et de dénouement d'une intrigue. Françoise Revaz remarque que le détournement de l'intrigue et la suspension du dénouement sont des effets typiques du roman postmoderne<sup>166</sup>. Bien que l'esthétique du roman de Chen soit moins éclatée que celle du roman d'OOK Chung, elle s'inscrit dans cette lignée : non seulement le dénouement du récit de sa vie de mère est-il placé au commencement, mais l'incipit du roman constitue précisément un résumé de l'entièreté du récit à venir : « Cet enfant a bel et bien habité cette maison pendant exactement trois cent quatre-vingt-neuf jours, remuant mon espace, criant, pleurant, grimant, tapant, salissant, sautant, ronflant. Trois cent quatre-vingt-neuf jours de désordre, de demandes pressantes, de tumulte, à la seule exception des heures de sommeil. Puis, soudainement, le fracas continu s'est éteint. L'enfant est disparu de la maison sans avertir, son départ aussi surprenant que son arrivée. » (EP, p. 11) Au lieu de camper les personnages ou la situation géographique et temporelle du récit, cette amorce se résume, ni plus ni moins, à l'évolution de la relation. Peu d'événements constituent le récit (la soirée organisée en l'honneur de l'enfant, la visite au musée des sciences naturelles, l'anniversaire de l'enfant) et ne s'inscrivent pas dans une logique actionnelle déterminante dans l'intrigue mise en place.

Cela s'explique par le fait que l'intérêt de la narratrice est davantage de décrire les zones d'ombre de sa relation avec son fils. En fait, elle relate tout de même leur quotidien, mais celui-ci n'est pas tellement constitué d'éléments perturbateurs. La théorie de la tension narrative développée par Raphaël Baroni nous permet d'envisager des schémas alternatifs à celui de l'intrigue classique, qui ne semble pas s'appliquer à ce récit. En se référant aux deux modalités extensives de l'intrigue définies par Françoise Revaz que nous avons évoquées plus tôt, c'est-à-dire le nœud et le dénouement, Baroni montre que l'issue d'une situation donnée peut incarner l'une ou l'autre de ces positions dans l'ordre du récit. Évidemment, la structure la plus courante est fondée sur « l'anticipation incertaine d'un développement

---

<sup>165</sup> Stéphanie Cox et Jung-Hwa Rosa Hong, « Les enfants de Pitsémine », art. cité, p. 41.

<sup>166</sup> Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie: action et narration*, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 2009, p. 160.

actionnel dont on connaît seulement les prémisses<sup>167</sup> ». Il s'agit de la structure de *pronostic* du récit. La structure inversée, qui nous intéresse ici, constitue à l'inverse un *diagnostic*, c'est-à-dire une « anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète<sup>168</sup>. » Ainsi, le résumé du récit en guise d'amorce, bien qu'il synthétise le déroulement et révèle l'échec de l'adoption de l'enfant, ne fournit pas d'indices menant à la compréhension de cette fuite. En effet, la description sommaire de l'attitude dérangeante et exigeante de l'enfant n'annonce pas pour autant son départ définitif et volontaire. D'ailleurs, au fil du récit, celui-ci ne rejette pas sa mère : seule sa fuite précédente de chez sa gardienne pourrait être un indice de sa volonté de quitter la maison. La narratrice n'est d'ailleurs guère présentée comme une cause possible dans ce dénouement, alors qu'elle insiste sur sa propre surprise (« Puis, soudainement, le fracas continu s'est éteint ») et sur le vide que la fuite de l'enfant a laissé dans sa vie (« Désormais privée de la besogne de mère »). De cette manière, la narration dans *Un enfant à ma porte* laisse planer le doute quant aux causes ayant mené à la fuite volontaire de l'enfant. Comme le souligne Baroni, « la mise en intrigue dépend [...] toujours de l'effet configurant d'une forme de textualisation, mais c'est le type d'indétermination sur laquelle repose la tension du récit qui permet de définir à quelle modalité de l'intrigue on a affaire : s'agit-il d'une indétermination qui porte sur le devenir de l'action ou porte-t-elle au contraire sur sa représentation plus ou moins énigmatique<sup>169</sup>? » En évacuant le suspense propre à une logique où l'action culmine au moment du dévoilement de certains éléments de l'intrigue, la narration met en place une configuration qui permet d'attirer l'attention sur autre chose que la structure événementielle. C'est plutôt sur la relation entre la mère et son fils que repose l'« indétermination », les tenants et aboutissants de celle-ci donnant à voir une « représentation énigmatique ».

La tension du récit est effectivement liée aux raisons qui ont mené l'enfant à fuir. Dès lors, la structure de l'intrigue n'invoque pas d'effets de suspense, mais suscite plutôt une curiosité. Il s'agirait là de la principale distinction entre la fonction de *pronostic* et celle de

---

<sup>167</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op. cit., p. 110.

<sup>168</sup> *Id.*

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 88.

*diagnostic*, souligne Baroni, alors que la curiosité survient lorsqu'une situation est « partiellement obscure pour le lecteur <sup>170</sup> ». La structure de l'intrigue d'*Un enfant à ma porte* appelle donc ce *diagnostic* : qu'est-il arrivé pour qu'un enfant, de toute apparence turbulent mais également désiré et attendu depuis longtemps, ait fui le nid familial? Plus loin dans le récit, l'indétermination se situe également au niveau de la réaction amorphe de la narratrice. Celle-ci ne tente pas de retrouver l'enfant, acceptant ainsi passivement sa disparition et, par le fait même, l'échec que ce dénouement implique pour elle. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle fait la part belle à son rôle de mère ou qu'elle rend l'interprétation de ce conflit aisée. Sa façon de tout justifier de manière simpliste ne rend pas son raisonnement limpide ou convaincant : « Selon ma croyance, il y a un rapport de cause à effet dans tout ce qu'on vit. Par exemple, si je ne pouvais pas concevoir, c'était parce que j'étais morte depuis longtemps. » (EP, p. 53) Or, si la narratrice a une posture mortifère et a donc renoué avec son état hors du temps après l'échec de son expérience maternelle, elle est bel et bien vivante en tant que protagoniste du récit. La logique interprétative de la narratrice est tout aussi étrange que le comportement de la protagoniste.

À l'échelle de l'ensemble des récits de son cycle, l'esthétique de Chen présente un assemblage également singulier. Au fil de ses récits, la narratrice-personnage témoigne d'un désir, d'un besoin viscéral de se détacher de toute forme d'héritage, tout en ressentant la nécessité de prolonger sa généalogie. Cette continuité au sein de laquelle une narratrice anonyme hors du temps raconte des vies successives pourrait être considérée comme une *suite*. Rapportons-nous, en premier lieu, à la définition qu'en propose le *Dictionnaire du littéraire* : « Une suite désigne une œuvre écrite comme succession d'une autre, qui en reprend au moins un personnage, un thème ou une intrigue. Elle peut s'inscrire dans la continuité proprement dite de l'œuvre première ou s'insérer à n'importe quel endroit de la trame de celle-ci<sup>171</sup>. » Comme la narratrice revient au fil des récits, cela instaure un certain prolongement. Cependant, on ne saurait affirmer que chaque nouveau récit reprend en partie le précédent pour évoluer à partir de ce point. Stéphanie Cox, qui identifie plutôt comme un

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>171</sup> Floriane Philippe, « Suite », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, 3<sup>e</sup> édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (coll. Quadrige), 2010, p. 746.

*cycle* le projet littéraire de Ying Chen, souligne bien en quoi cette structure qui lie ses romans depuis *Immobile* se rapporte à la fois à l'état ontologique de la narratrice et à une structure narrative d'enchaînement particulière :

Par la notion de cycle nous entendons un mouvement incessant qui, comme la réincarnation, propulse le moi énonciateur vers les différentes possibilités d'existence [...] [ce concept] prend une place quelque peu ambiguë, car elle [l'écriture] se déploie dans un mouvement circulaire, revenant toujours à un point de départ [...] on retrouve une dynamique interne au récit de ce cycle dans la mesure où il n'adhère pas à une narration linéaire<sup>172</sup>.

Nous l'avons déjà signalé, la réincarnation de la narratrice la ramène à chaque fois dans un nouveau récit. Un mouvement circulaire la ramène aussi à son point de départ, ce qui défie le principe de clôture du roman, puisque chacun des récits semble engagé dans une logique de recommencement. Cox précise que l'idée de cycle est liée au rapport de la narratrice à son origine, alors qu'elle s'engage dans un cycle de vie qui se pose comme une alternative à l'ordre de la généalogie<sup>173</sup>. En donnant à voir certains aspects du récit de filiation, non seulement *Un enfant à ma porte*, mais le cycle de Ying Chen en propose de nouvelles configurations.

En fait, ce que Rosalind Silvester nomme le « récit de vies » dans l'œuvre de Chen témoigne de préoccupations similaires au récit de filiation. Pour Silvester, ce type de récit se définit comme suit : « from Ying Chen's fourth book onwards we encounter several subjectivities as the narrator remembers past lives and learns of her double, leading to what we have called "le récit de vies" and to complex instances of the usually discrete themes overlapping<sup>174</sup>. » Mises à part les nombreuses vies de la narratrice, il y a effectivement une utilisation plus complexe des thèmes du récit de filiation à l'échelle du cycle. Dans son ouvrage *Imaginaires de la filiation*, Evelyne Ledoux-Beaugrand fait l'historique du thème de la filiation dans les romans d'auteurs à l'égard de l'apport du féminisme sur leur écriture. Après avoir détaillé le paradigme esthétique des années 1970 et 1980 ayant engendré une reconnexion avec l'héritage, la chercheure désigne deux « régimes de filiation » dans la littérature des femmes

---

<sup>172</sup> Stéphanie Cox, « L'exil du moi », *op. cit.*, p. 191-194.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>174</sup> Rosalind Silvester, « "Le récit de vie(s)": immobility and fluidity in Ying Chen's works », dans *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, n°1 (2007), p. 58.

depuis les années 1990 : le régime spectral et le régime du deuil<sup>175</sup>. L'œuvre de Chen semble en marge du paradigme le plus récent dans la mesure où ses récits paraissent intervertir les régimes décrits par Ledoux-Beaugrand, ou même se situer dans une tout autre lignée. Pour la chercheuse, le changement de paradigme entraîné par ce qu'elle nomme les « auteures de la sororité » dans les années 70 et 80 se concrétise par un rapport métaphorique au corps. Parmi les récits illustrant ce constat, elle traite notamment de ceux qui présentent une filiation meurtrière entre la fille et la mère. Ledoux-Beaugrand spécifie que ce type de filiation n'est pas un « scénario oedipien [...] Une telle rivalité se traduirait fantasmatiquement par le meurtre de la mère, suivi de son ingestion afin de s'approprier ses qualités qui lui valent les faveurs du père<sup>176</sup>. » Fait intéressant, ce paradigme filial meurtrier et « fantasmatique » est au cœur de la relation qui unit la narratrice à son père dans *Le Mangeur*, mais dans un rapport inversé, alors que c'est elle qui doit se sauver pour éviter de devenir la nourriture du père. On pourrait alors parler de dépassement de ce paradigme, puisque la négation de la figure maternelle ainsi que l'inversion (c'est le parent qui doit manger l'enfant) de l'ordre meurtrier de la filiation n'indique pas un détachement de l'héritage, comme c'était le cas pour le type décrit par Ledoux-Beaugrand. Dans son étude, l'on voit bien que le « fantasme d'autogenèse » présent dans le corpus des années 70 et 80 quitte la production des années 90, qui s'intéresse à reformer le passé filial. Ce n'est pourtant pas le cas de la narratrice de Chen, qui s'émancipe en niant l'ordre familial dès le début du cycle : « Je désire m'inventer des ancêtres à moi, mais je sais la chose impossible. J'ai vécu avant mes parents. À la limite je peux prétendre que je suis mon propre ancêtre. » (IM, p. 9)

Le récit d'*Un enfant à ma porte* s'inscrit, quant à lui, à contre-courant du régime spectral décrit par Ledoux-Beaugrand. La chercheuse distingue deux pôles dans ce régime : les filiations qui cherchent à enterrer le spectre paternel et celles qui tentent de déterrer les figures familiales enfouies par la mémoire<sup>177</sup>. Pourtant, par sa posture mortifère, c'est la narratrice qui appartient au régime spectral et qui se voit privée de repères mémoriels stables. L'étude comparée d'Anne Martine Parent autour d'*Un enfant à ma porte* illustre

---

<sup>175</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ (coll. Théorie et littérature), 2013, p. 20.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 32.

l'actualisation du modèle de récit de filiation par Ying Chen. Comme l'observe la chercheuse, le roman de Chen propose un autre angle d'approche du récit de filiation que celui décrit par Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent* (2005), notamment le constat selon lequel le futur est souvent occulté dans les récits de filiation, puisque l'intérêt de ces récits serait plutôt dirigé sur les liens à tisser entre l'ascendance et le sujet narrateur. Or, le roman de Chen interroge plutôt la descendance : « les notions de filiation et d'héritage, si elles mettent en jeu le passé et le présent, touchent aussi au futur dans la mesure où le manque, l'absence et la perte qui marquent la transmission entre l'ascendance et le sujet risquent également d'affecter la descendance – voire d'empêcher qu'il y en ait une<sup>178</sup>. » En articulant un rapport mortifère entre l'héritier (qui n'a d'ailleurs pas d'ascendance) et sa descendance, Chen propose une nouvelle avenue dans les récits de filiation, celle d'une héritière qui en vient à ne se réclamer d'aucun héritage, puisqu'elle souhaite être sa propre origine et qui nie de telle sorte la valeur de la transmission en amont au profit de celle en aval. Qu'elle soit orpheline ou bien mise en scène dans un récit dans lequel son père est destiné à la manger, le lien de l'ascendance demeure impénétrable. Au lieu de tenter de se réinscrire dans ce passé généalogique opaque, c'est par la filiation en aval que la narratrice s'attend à rétablir sa place. Finalement, en dépit de sa posture mortifère qui la met en décalage, la narratrice s'inscrit dans une structure narrative qui lui assure une pérennité. En cherchant à caractériser la posture de la narratrice de ce cycle, nous avons vu que le statut mortifère dépasse le seul état de la protagoniste et crée un réel impact sur la narration. En représentant la mort comme une situation narrative singulière, la fiction de Ying Chen se soumet aux lois de la réincarnation, du recommencement et du cycle de vie, ce qui influe sur la compétence de la narratrice et la configuration de son récit. De cette façon, bien que certains des récits du cycle reformulent les paradigmes ou les régimes observés dans le récit de filiation au féminin, la posture de la narratrice, tantôt folle, tantôt Autre ou bien morte, rejoint le constat de Ledoux-Beaugrand quant à l'altérité dans ce type de récit : « l'Autre inappropriée/inappropriable, déviante [...] échappe aux lieux voulant la contenir<sup>179</sup> ».

---

<sup>178</sup> Anne Martine Parent, « Héritages mortifères », art. cité, par. 1.

<sup>179</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, op. cit., p. 78.

### 2.3.2 Le sensible, paradigme de la fragmentation du récit dans *La Trilogie coréenne*

Comme nous l'avons vu précédemment, le narrateur de *La Trilogie coréenne* adopte de nombreux rôles en tant que personnage, ce en quoi il rejoint le roman de Chen. Pourtant, la narratrice de Chen ne tend pas vers une multiplication d'elle-même; elle subit plutôt les aléas de la réincarnation. Dans le cas de O..., cette multiplicité a un objectif précis : résoudre sa quête identitaire. C'est pourquoi il multiplie les formes de soi, afin de trouver celle qui lui donnera la clé des secrets de sa généalogie. En cela il rejoint la figure de l'héritier du récit de filiation, qui, selon Laurent Demanze, travaille à sa multiplication de par le désir de remettre en question l'ordre établi : « Porter le soupçon sur l'origine, c'est livrer l'individu à une défaillance originaire et mettre à jour la multiplicité interne; il n'échappe dès lors plus aux discontinuités de la mémoire, à la pluralité des postures, à l'hétérogénéité des légendes de soi. Le sujet vole en éclats dans les récits généalogiques, mais il se réinvente dans la dispersion des identités fragmentées<sup>180</sup> » (nous soulignons). Non seulement O... s'adonne-t-il à cette multiplicité, mais cette dispersion de soi a un impact sur le récit, qui emprunte plus d'une forme : instantanés d'anecdotes dans le premier volet, séjours au Japon enchâssés les uns dans les autres et qui défient l'ordre chronologique dans le deuxième et récit entrecoupé de portraits descriptifs dans le dernier. Le sujet se présente dans sa fragmentation et sa narration en est symptomatique. Pourtant, il ne suffit pas d'évoquer cet état des choses, mais faut-il encore en approfondir le sens. Il est effectivement nécessaire de se questionner davantage à propos de la réduplication de l'état du sujet. Comme nous l'avons fait pour le roman de Ying Chen, nous tenterons de définir la structure du récit à partir de la tension narrative et de la logique qui prévaut dans le texte, ce qui nous mènera à observer les recoupements du roman d'Ok Chung avec le récit de filiation. En analysant les différents aspects de cette fragmentation narrative dans le triptyque, nous tenterons de dégager leurs possibles liens avec la pluralité des postures narratives.

*La Trilogie coréenne* s'ouvre sur la logique ascendante du récit de filiation, alors que le narrateur-personnage remonte le long de sa généalogie. La logique d'agencement entre les courtes vignettes du premier volet ne respecte toutefois pas *stricto sensu* la chronologie de

---

<sup>180</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, op. cit., p. 32.

cette remontée. En effet, nous avons remarqué comment le narrateur agence les vignettes en fonction de similarités entre son propre parcours et celui de ses ancêtres, ce qui appelle un autre type de logique narrative, que Jacques Fontanille nomme la logique cognitive<sup>181</sup>. Puisque le narrateur se bute rapidement à l'histoire lacunaire de son père et de sa lignée, il en vient à s'intéresser à un autre pan de sa généalogie : sa descendance. Cette quête demeure toutefois dissimulée. C'est la structure romanesque, et plus exactement le prologue et l'épilogue, qui recèle le secret de sa descendance. Dans le prologue, le narrateur visite les lieux de son enfance au Japon, accompagné d'une dénommée Yuki, qui ne réapparaîtra pas avant l'épilogue. Pourtant, elle est de toute évidence très chère aux yeux du narrateur : « tout m'est redonné. Moi qui ai toujours regretté de ne pas voir la neige l'hiver au Japon, en ce dernier Noël du millénaire, je suis avec ma Neige à moi, je suis avec Yuki. » (TC, p. 118) Malgré le manque d'informations au sujet de ce nouveau personnage, il est facile de l'associer à la fille de O..., la Yuki qu'il attend de rencontrer dans l'épilogue. Le flou de l'identification est cependant entretenu par une légère discordance entre deux dates, ce qui soulève un doute quant à l'unité du personnage en question : le prologue de *Kimchi* est daté de 1999 et prend place le jour de Noël, alors que la rencontre avec sa fille dans l'épilogue est datée du 1<sup>er</sup> janvier 2000. S'agit-il alors de la même personne et du même événement? En plus de ses limites comme repère, la datation ne permet pas toujours de lier les événements entre eux. Bien que la macrostructure de *Kimchi* mette en évidence certains repères temporels dans les titres et les sections, la nécessité pour ce narrateur écrivant de raconter, coûte que coûte, peu importe les lacunes de l'histoire, met en scène d'autres motifs littéraires qui créent un enchaînement d'événements. Il y a d'abord le motif de la photographie, que nous avons déjà relevé. Par le musement, le narrateur contemple des photographies fictives qui relancent le récit, s'agençant ainsi à un processus de remembrance. De plus, l'intertextualité permet également de combler le récit. Des exemples littéraires servent à révéler ou à imaginer de nombreux détails et événements de la vie du père. *L'Odyssée* fournit matière à raconter ce qu'il n'a ni vécu ni même entendu à propos de la conscription de son père : « Il s'enrôla dans la marine, et c'est ici que se dessine le

---

<sup>181</sup> Fontanille décrit cette logique ainsi : « la rationalité cognitive est celle de l'appréhension et de la découverte : appréhension et découverte de la présence du monde et de la présence à soi-même, découverte de la vérité, découverte des liens qui peuvent apparaître entre des connaissances existantes, etc. ». Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, [1999] 1998, p. 185.

"parallèle", si je peux me permettre ce jeu de mots, entre l'odyssée d'Ulysse et celle de mon père. [...] Dans *L'Odyssée* d'Homère, il y a un passage où Éole, le dieu des vents, octroie à Ulysse une outre contenant tous les vents du monde afin de l'aider à mieux gouverner son vaisseau » (TC, p. 65) En valorisant le récit littéraire pour exemplifier ce dont il ne peut avoir le souvenir, le narrateur fait appel à ce qui éveille une sensibilité chez lui pour combler la nécessité de raconter.

En mettant en scène une quête identitaire bien définie, le roman d'Ook Chung, malgré sa forme fragmentée, suit une structure narrative plus classique que ce que nous avons observé dans *Un enfant à ma porte*, c'est-à-dire que le nœud et le dénouement de l'intrigue sont présentés dans l'ordre habituel. En effet, les révélations au cœur de la quête du protagoniste lui parviennent dans le dernier tiers de *Kimchi*, et de même pour le lecteur. Il s'agit, à l'inverse du récit de Chen, d'une structure de *pronostic*, d'ailleurs plus courante. Alors qu'il n'y a rien de particulier à signaler à ce niveau, il est intéressant de remarquer que, lorsque la quête identitaire du protagoniste s'arrête, le récit, lui, continue. Après avoir réalisé que son entreprise était vaine à cause des lacunes de son histoire (*Diasporama*), ce sont les renseignements sur son père qui viennent à lui. Dès lors, le récit propose la même chose que dans le roman de Chen : face aux frontières impénétrables de l'ascendance, le narrateur se tourne vers sa descendance pour tenter d'établir une dernière filiation. Bien qu'il n'arrive pas à faire la paix avec ses ancêtres, O... paraît déterminé à y parvenir avec sa fille. De sorte que la conclusion avortée à propos de ses origines semble relever d'un autre paradigme de la quête identitaire du récit contemporain. En effet, cela n'est pas sans rappeler la quête circulaire du personnage de Steve Jobs racontée par le narrateur Gabriel Rivages dans le dernier tome de la trilogie *1984* d'Éric Plamondon, *Pomme S*. Rivages nous laisse entendre qu'en cherchant des indices sur son père biologique dans le pays qui l'a vu naître, Jobs réalise que la quête spatiale n'apaisera ni ne règlera sa quête intérieure :

Parce qu'il a voulu comprendre, il a d'abord suivi les traces du père, né à Homs, en Syrie. Parce qu'il a voulu comprendre, il a arpenté le globe. À force de chercher, il s'est presque égaré. Il n'a rien trouvé à Homs. Il a refait le chemin à l'envers sans rien trouver [...] Abdulfattah Jandali est un homme comme les autres. Né vers 1930, il a émigré aux États-Unis. Il s'est installé en Californie. À part ça, il est le père biologique de Steve Jobs. Et

alors? Il est né à Homs, a émigré aux États-Unis et n'a jamais connu son fils. Son fils n'a jamais voulu le connaître. La piste des origines est parfois une fausse piste<sup>182</sup>.

*La Trilogie coréenne* questionne, comme *Pomme S*, le rapport entre origine et identité, entre vérité et filiation. Que signifie alors la mise en scène de l'abandon de cette quête?

Les efforts déployés par le narrateur-personnage pour achever sa quête se résument en actions (interrogations sur la généalogie, multiples voyages en terre d'origine, création de nouvelles filiations, recherche de la mère de son enfant présumé), mais la logique de l'action, à proprement parler, n'est pas celle qui prédomine dans le récit. Par le délaissement de l'enquête dans *Diasporama* et l'abandon au hasard de la narration des révélations sur les origines de O..., le récit semble évoluer plutôt selon une autre logique narrative très présente dans la littérature contemporaine, qu'Andrée Mercier et Frances Fortier nomment la « narration du sensible ». Les deux chercheuses observent ce type de narration dans des récits où « le travail de la mémoire procède d'un inventaire minutieux des choses de la vie, comme autant d'objets emblématiques qui vont déclencher la narration [...] retenus pour l'émotion qu'ils ravivent<sup>183</sup> ». Intimement liée au processus mémoriel, la logique affective remédie au déséquilibre temporel des trames narratives et à la désaffiliation migratoire du narrateur, en l'inscrivant dans l'ici-maintenant. D'abord, il s'agit d'une logique qui délaisse la mise en intrigue, précisent Mercier et Fortier. Le cas de *La Trilogie coréenne* est en ce sens très intéressant, puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, il va jusqu'à *mettre en scène* cet abandon, qui a lieu au Japon lorsque, après avoir tenté de faire face aux lacunes de sa généalogie, O... se propose d'y retourner une dernière fois pour revisiter les lieux de son enfance. Si près du but, il a une hésitation. Il n'arrive pas à assimiler cette étape de son parcours, bien qu'il ait, à ce moment précis, toutes les clés en main pour s'approprier son passé : « Yokohama se trouve juste à une heure de train de Tokyo, et pourtant, durant toute l'année où j'ai vécu dans la capitale, j'avais l'impression que Yokohama était à mille lieues de là. Et voici que subitement, en moins d'une heure, je me trouve dangereusement au seuil du mystère de mon origine. » (TC, p. 118-119) Cet extrait donne à voir une accélération de la quête, ce dont témoigne la retenue du protagoniste, un effet créé par la narration de ses

---

<sup>182</sup> Éric Plamondon, *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 41.

<sup>183</sup> Andrée Mercier et Frances Fortier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *loc. cit.*, p. 183.

incursions au Japon prises à rebours. La valorisation de la sensibilité du narrateur, au détriment d'une attitude plus rationnelle, achève d'écarter la mise en intrigue liée à sa quête identitaire.

Dès lors, à cette quête se substitue l'intrigue amoureuse. Le tiers de *Kimchi* est en effet dédié aux multiples revirements de situation d'un triangle amoureux dans lequel est impliqué O... L'exploration de la maison familiale, tout comme la création d'une « "famille littéraire" », sont vite occultées pour laisser la place à ses rencontres amoureuses avec Hiroé et Kyoko. N'ayant jamais éprouvé de sentiments amoureux, puisqu'il n'a d'ailleurs jamais vécu d'intimité avec une femme, le narrateur s'intéresse à documenter ces nouveaux sentiments jusqu'à remonter à leur source : « Si je parle d'empreinte perceptive, c'est que je ne saurais expliquer autrement la force affective que déclenche parfois en moi la simple vue de l'épicanthus des yeux d'une jeune fille asiatique; c'est au-delà de la raison et de l'objectivité. » (TC, p. 123) Dès lors, les seules sensations qui prévalent et qui ont le mérite d'être décrites sont celles concernant ses liaisons amoureuses. Il n'y a plus d'errance dans la description de paysages ou de lieux familiers, l'intérêt du sujet étant concentré sur le triangle amoureux. Bien que cette situation menace fréquemment d'éclater, elle offre une position qu'O... n'aurait jamais cru atteindre : celle de l'équilibre. L'émotion amoureuse devient événement, au sens où non seulement est-elle décrite dans les détails, mais serait peut-être la solution à quelque chose de fondamental : « le simple contact de cette chair de femme assouvi[t] une faim immémoriale et indéfinissable » (TC, p. 193). Jusqu'à quel point l'intrigue amoureuse remplace-t-elle la quête identitaire initiée dans le premier volet? En fait, malgré la chute amoureuse abrupte de O..., suite à la découverte par ses deux amantes de son infidélité, le fait de prendre contact avec cette affectivité lui fait découvrir que l'équilibre qu'il recherche, il ne le trouvera probablement pas au Japon ou en Corée, mais dans l'abandon à ce sentiment universel qu'est l'amour : « Il suffisait d'aimer quelqu'un, de l'aimer vraiment, pour suivre cette personne jusqu'au bout du monde et ne jamais se sentir dépaysé; cette tendresse était un pays en elle-même [...] L'amour apprivoisait même la médiocrité des lieux. » (TC, p. 203) Non seulement la quête identitaire est-elle évacuée, mais le récit suit un schéma tensif propre à la logique affective.

Dans leur étude, Mercier et Fortier relèvent les quatre schémas proposés par Fontanille, dont l'articulation se base sur l'évolution de la tension affective : ascendance, décadence, atténuation et amplification. Quoiqu'il s'agisse, selon les observations des chercheuses, du cas le plus rare, *La Trilogie coréenne* suit le schéma de l'amplification. Celui-ci, notent-elles, montre à la fois une ascendance de l'émotionnel, mais persiste à « désigne[r] un état de crise généralisé<sup>184</sup> ». Autrement dit, aucune solution ne vient dénouer la crise, comme si, pour reprendre le schéma de Revaz, la structure nœud/dénouement n'était ni inversée, ni atténuée, le nœud remplaçant le dénouement, qui, quant à lui, demeure en suspens. Nous l'avons vu, le deuxième volet, *Kimchi*, met à la fois en scène l'intrigue amoureuse du narrateur-personnage et l'abandon de sa quête identitaire. Après son échec amoureux, il sera amené à faire plusieurs autres incursions au Japon. Tout à fait par hasard, il rencontrera sa demi-sœur, qui lui remet une lettre dévoilant l'identité de son vrai père. De même, en tentant de reprendre contact avec une de ses deux amantes, Hiroé, il découvre par hasard l'existence de sa fille. De révélation en révélation, tout est en place pour que la quête jusque-là suspendue du protagoniste culmine vers une issue; comme si, en devenant au fait des origines de son ascendance, O... peut désormais se tourner vers sa descendance. Comme nous l'avons mentionné, il n'est pas confirmé dans le récit que la Yuki que O... s'apprête à rencontrer à la fin de *Kimchi* est bien celle qui lui fait visiter son village d'enfance lors du prologue. D'ailleurs, le protagoniste n'arrive pas à la résolution finale de son intrigue généalogique, puisqu'il demeure, dans l'épilogue de *Kimchi*, dans l'attente de rencontrer sa fille. Dans le dernier volet, O..., qui est alors devenu professeur de français en Corée, tombe amoureux d'une de ses étudiantes, Suna. Malheureusement, leur relation secrète sera révélée au grand jour par un amant jaloux de Suna, ce qui lui fera perdre sa place à l'université. Décidant de vivre leur amour coûte que coûte, O... et Suna déménagent ensemble et vivent à l'écart. Encore une fois, tout semble annoncer qu'O... a trouvé la solution, en l'occurrence une personne, qui lui permettra « d'appriivoiser la médiocrité des lieux » et de trouver sa place. Pourtant, en cherchant des offres d'emploi, il décidera tout bonnement de postuler pour une offre au Nouveau-Brunswick et, sans plus de cérémonie, abandonnera la femme qu'il aime. Ce départ abrupt démontre que, non seulement il n'a pas trouvé son équilibre identitaire, mais que sa crise n'est pas résolue. En fin de compte, ces deux volets suggèrent

---

<sup>184</sup> Andrée Mercier et Frances Fortier, « La narration du sensible », *loc. cit.*, p. 193.

une régression dans le parcours du protagoniste et un brouillage des intrigues identitaire et affective. Comment s'articulent au juste la quête amoureuse et la quête identitaire? Les raisons qui semblent motiver O... à voyager dans les pays de ses origines ne sont pas uniquement liées à un besoin de ressourcement culturel, même si c'est ce qu'il annonce d'abord comme motif : « Sur mon passeport, il est écrit que je suis à Tokyo pour "activités culturelles". Durée du visa : un an. J'ai obtenu récemment une bourse de recherche Canada-Japon [...] Mais pour dire la vérité, si j'ai accepté de revenir au Japon pour un an, prenant ainsi un congé sabbatique de mon métier d'enseignant à Montréal, c'est pour des raisons personnelles... Pour régler des comptes familiaux » (TC, p. 253-254). On constate que les causes de ses actions sont toujours de deux ordres : l'un officiel et objectif, l'autre, véritable et affectif. Dans son précédent voyage au Japon, O... y était allé en tant qu'étudiant dont le projet de recherche portait sur les écrivains japonais d'après-guerre (TC, p. 141). Finalement, il nous révèle un peu plus loin que ce n'est pas cela qui l'a décidé à partir, mais plutôt « certains [...] films, aussi bête que cela pût paraître, [qui] avaient été des ressorts déterminants de mon départ au Japon : vision féerique d'un paysage du Hokkaido sous la neige, images multicolores et romantiques de la jeunesse tokyoïte » (TC, p. 154).

L'hypothèse selon laquelle l'altérité, en fonction de ses figures diverses, peut avoir une plus grande portée que ses potentielles répercussions sur la caractérisation d'un personnage, s'est avérée vraie. Il nous incombait alors de montrer en quoi, dans son aspect ontologique, cette notion a d'autres répercussions dans le cadre d'une narration autodiégétique. Bien qu'il soit parfois difficile de départager l'altérité du personnage de celle du narrateur, cette étude en deux temps nous a permis d'approfondir les singularités des récits de Chen et Chung. La poursuite de l'étude de l'altérité dans le deuxième chapitre avait comme visée d'établir des liens entre l'inadéquation du narrateur et la manière dont celui-ci procède pour raconter son histoire. Comme nous l'avons vu, *Un enfant à ma porte* et *La Trilogie coréenne* ne présentent ni des postures narratives similaires, ni des esthétiques qui empruntent les mêmes chemins pour narrer le récit. Pourtant, la convergence entre la posture mortifère de la narratrice anonyme et les nombreuses postures de O... proviennent d'une inadéquation née d'un ou de plusieurs échecs en tant que personnage. Nous en concluons que plus d'une posture narrative peut témoigner d'une inadéquation liée à une altérité fondamentale. Les hésitations de la

narratrice de Chen et les tentatives de démultiplication du narrateur de Chung incarnent un même état de marginalité. La posture mortifère marque la mise à l'écart de la narratrice après son échec ultime en tant que mère (il s'agit du dernier rôle qui lui fait défaut) et la posture du museur permet à O... de dépasser certaines situations sur lesquelles il n'a pas d'emprise à cause de leur facticité. En substituant la posture de l'auteur à celle du narrateur, nous avons à la fois éloigné les romans à l'étude d'une lecture de l'altérité essentiellement en lien avec la biographie des auteurs, tout en rendant compte de la dimension ontologique ou plus fondamentale de la marginalité des narrateurs-personnages. Cela nous a d'ailleurs donné à voir les rapprochements que l'on peut faire entre la posture d'inadéquation et la logique interne du récit. Effectivement, la notion de posture narrative nous a permis de comprendre les structures peu conventionnelles des récits à l'étude, en révélant notamment des logiques et des enchaînements narratifs qui ont pour visée de se fondre à la marginalisation des narrateurs-personnages.

## Conclusion

En prenant comme point de départ le constat de Simon Harel, selon lequel l'avènement des écritures migrantes en littérature québécoise a été décisif dans la prise de parole de l'Autre, l'intérêt à l'origine de notre recherche était de donner à voir en quoi cette position singulière accordée à la fois au personnage et au narrateur implique des configurations identitaires et narratives autres que culturelles. Sans mettre de côté les particularités propres à un récit migrant, surtout dans le cas de *La Trilogie coréenne*, notre objectif était plutôt de montrer que la notion d'altérité peut être féconde au-delà de cette dimension consensuelle et toucher à d'autres préoccupations de recherche telles que la compétence narrative, les postures littéraires, la quête identitaire, la transmission narrative et même le récit de filiation. L'intérêt de ce mémoire était également de donner de l'expansion et de la visibilité à des récits surtout abordés dans une perspective sociologique ou, dans le cas d'Ook Chung, encore peu étudiés. Ainsi, il nous a semblé qu'en mettant en scène des univers complexes et déstabilisants, autant par le biais de leurs personnages que par les lieux d'inscription du récit, les œuvres de Ying Chen et d'Ook Chung foisonnent de possibilités de recherche.

Certes, en choisissant de comparer deux auteurs qui sont souvent mis en parallèle en raison d'une commune origine asiatique et de leur statut d'auteurs migrants, qui plus est à partir de la notion d'altérité, l'importance de proposer une approche nouvelle était nécessaire. Nous nous sommes donc donnée pour mandat d'examiner la singularité des narrations autodiégétiques dans *Un enfant à ma porte* et dans *La Trilogie coréenne*, c'est-à-dire la voix narrative plutôt que les thématiques de l'œuvre, ou encore la culture de leurs auteurs. Nous avons néanmoins procédé dans un premier chapitre à une analyse approfondie de la constitution de l'altérité des personnages, c'est-à-dire de la narratrice-personnage anonyme et de O..., l'univers a-référentiel chez l'une et l'omniprésence culturelle chez l'autre conduisant à la mise en valeur d'aspects différents de l'altérité. Si un narrateur-personnage Autre se définit par son altérité, les figures de sa différence signifiante peuvent être multiples. Que ce soit l'étranger à la recherche d'une appartenance ou bien la figure d'une folle qui cherche sa place malgré son écart fondamental à la norme, comme c'était le cas dans nos

récits, nous avons vu que les figures d'altérité se construisent par des procédés similaires mais qui donnent lieu à des représentations très différentes : l'étranger est une figure dont la mise en marge dans le récit provient de la culture du personnage, alors que la folie est une figure dont l'altérité provient des troubles de cohérence du personnage. Nous avons vu, par ailleurs, que l'altérité culturelle de l'étranger et l'altérité psychologique de la folle n'ont pas les mêmes répercussions dans le texte. En fait, il est plutôt surprenant de voir que l'altérité culturelle, qui devrait *a priori* être indéfectible (les signes physiques ou même langagiers d'une appartenance culturelle sont difficilement réductibles), s'est avérée *mobile* chez O... Au sein d'un récit de migration dans lequel le rapport du personnage avec les groupes de référence est constamment en évolution, les signes culturels prégnants de son rapport identitaire sont amenés à se fondre dans son interaction avec les différentes cultures en présence. En fait, c'est l'altérité *identitaire* liée à la folie de la narratrice qui s'est révélée être fixe. Assignée d'une part par son entourage et d'autre part par elle-même, cette altérité s'est maintenue dans son rapport aux autres (son mari, son fils et les autres parents). D'ailleurs, c'est cet aspect irréductible de son instabilité psychologique qui nous a donné à voir son impact décisif sur la narration, l'altérité du personnage ayant mis au jour la compréhension cognitive limitée de la narratrice ainsi que son décalage quant au récit.

Le deuxième chapitre avait pour visée de montrer l'expansion de l'altérité vers une position ontologique d'inadéquation, c'est-à-dire une altérité allant au-delà des frontières du personnage. Ce deuxième temps de notre étude a révélé les singularités du statut inadéquat de chaque narrateur, qui se montre en décalage en regard de son propre récit. Cette analyse a permis d'établir un lien de causalité entre les échecs vécus par les personnages et la mise en place d'une posture narrative singulière. Les narrateurs, semble-t-il, cherchent à avoir une emprise sur leurs échecs, à les combler ou à les justifier au moyen du récit. Or, il s'est avéré que les postures narratives ne parviennent pas toujours au dépassement potentiel de l'inadéquation ontologique. Le narrateur de *La Trilogie coréenne* doit endosser différentes postures, avant de trouver finalement dans celle du museur la possibilité de dénouer sa situation problématique. La narratrice d'*Un enfant à ma porte*, quant à elle, bien qu'elle tente en premier lieu d'échapper à sa posture mortifère en s'incarnant dans une nouvelle vie, en

vient également à trouver dans cette posture en décalage un moyen de justifier son incohérence.

L'intérêt pour le récit étant au cœur des études littéraires contemporaines, cette analyse des postures narratives nous a permis de lier des éléments narratifs parfois disparates à une pratique plus englobante et signifiante. En effet, *La Trilogie coréenne*, dont on ne manque pas de noter l'aspect fragmenté lors de la lecture, s'est révélée reposer sur une logique du sensible qui lui est propre, modifiant de la sorte le rapport du lecteur au texte ainsi que celui du récit à la quête identitaire. En somme, l'examen de la posture narrative nous a permis de lier l'altérité ontologique du narrateur-personnage à sa manière d'agencer les diverses étapes de son récit, notamment au moyen de cette logique narrative peu conventionnelle, détachée de l'idée de causalité ou de programmation des actions. La conclusion est similaire pour le roman de Ying Chen, dans lequel le décalage de la narratrice nous est apparu tributaire d'un renouvellement de plus d'un paradigme, allant de l'abandon de la logique d'action au profit d'un schéma tensif, à une certaine mise à distance des pratiques actuelles du récit de filiation. En ne traçant pas une logique de l'action forte, les deux romans s'accordent au constat de Marie-Pascale Huglo à propos des poétiques narratives où l'action n'est pas mise de l'avant : « La prise en charge subjective de l'événement assigne à l'ordinaire une valeur affective ou cognitive inattendue, elle renvoie l'expérience dite commune à une singularité assumée<sup>185</sup>. » Plus encore, c'est au registre de l'intime que les poétiques narratives des deux romans à l'étude se soumettent, mettant en valeur de la sorte la dimension affective de leur posture d'inadéquation.

À la fin de cette étude, nous ne pouvons pas affirmer que la notion de posture narrative d'inadéquation, bien qu'elle permette d'envisager les impacts de la marginalité sur le récit, témoigne d'une tendance qui s'étend à l'ensemble ou à une part significative de la littérature contemporaine. Composé seulement de deux romans, notre corpus ne constitue pas un véritable échantillon du champ littéraire québécois. À tout le moins, nous avons pu lier les romans de ces deux auteurs dits migrants à plusieurs intérêts de recherche actuels (fiabilité

---

<sup>185</sup> Marie-Pascale Huglo, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? », dans Nicolas Xanthos [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, p. 91.

narrative, récit de filiation, narration du sensible, narrateur autodiégétique Autre, notamment). En fait, notre volonté était de montrer en quoi l'étude de l'altérité touche non seulement à la dimension thématique d'un récit mais peut également mener à approfondir les enjeux narratologiques, même dans le cadre d'un corpus sino-qubécois. Nous l'avons vu, les choix esthétiques de Ying Chen et d'Ook Chung sont différents; cependant, les deux romans témoignent chacun de tendances actuelles en littérature contemporaine. Par la prise de parole de figures marginales, les deux romans à l'étude nous ont finalement révélé que le narrateur-personnage, dans le récit contemporain, n'est plus strictement ou uniquement mêlé par une quête identitaire, mais est davantage porté par un besoin de légitimation qui touche pour une bonne part l'acte de narration.

# Bibliographie

## 1. CORPUS À L'ÉTUDE

### 1.1 ŒUVRES PRINCIPALES

CHEN, Ying, *Un enfant à ma porte*, Montréal, Boréal, 2008.

CHUNG, Ook, *La Trilogie coréenne*, Montréal, Boréal, 2012.

### 1.2 ŒUVRES SECONDAIRES

CHEN, Ying, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998.

CHEN, Ying, *Le Champ dans la mer*, Montréal, Boréal, 2002.

CHEN, Ying, *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal, Boréal, 2003.

CHEN, Ying, *Le Mangeur*, Montréal, Boréal, 2006.

CHEN, Ying, *Espèces*, Montréal, Boréal, 2010.

CHEN, Ying, *La rive est loin*, Montréal, Boréal, 2013.

CHUNG, Ook, *Nouvelles orientales et désorientées*, Montréal, L'Hexagone, 1994.

CHUNG, Ook, *L'expérience interdite*, Montréal, Boréal, 2003.

CHUNG, Ook, *Contes butô*, Montréal, Boréal (compact), 2008.

## 2. ÉTUDES SUR LE CORPUS

### 2.1 ÉTUDES ET CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE YING CHEN

COX, Stéphanie Michelle, « L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen », thèse de doctorat en philosophie, Lafayette, Université de Louisiane, 2002.

DUBOIS, Christian et Christian HOMMEL, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », dans *Tangence*, n° 59 (1999), p. 38-48.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « "Le mort n'est jamais mort" : emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », dans *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (2004), p. 131-141.

PARKER, Gabrielle, « Writing an Immaterial World : The Case of Ying Chen's Fiction », dans Maggie ALLISON et Imogen LONG [dir.], *Women matter = femmes matières : French*

*and francophone women in the material world*, Actes du colloque biennal Women in French au Royaume-Uni, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 71-86.

PÉPIN, Elsa, « Maternité fatale », *La Presse*, octobre 2008, [en ligne]  
URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/romans/200810/05/01-26559-maternite-fatale.php>  
[Page consultée le 3 mars 2016].

SERGENT, Julie, « *Le champ dans la mer* : Ying Chen », *Voir*, avril 2002, [en ligne]. URL : <http://voir.ca/livres/2002/04/17/le-champ-dans-la-mer-ying-chen/> [Page consultée le 3 mars 2016].

SILVESTER, Rosalind, « "Le récit de vie(s)": immobility and fluidity in Ying Chen's works », dans *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, n°1 (2007), p. 57-68.

SILVESTER, Rosalind, « Ying Chen and the "Non-Lieu" », dans *The Modern Language Review*, vol. 106, n° 2 (2011), p. 407-422.

YANG, Ziyan, « La figure de réincarnation, la sinité pulvérisée et l'identité hybride dans la "série fantôme" de Ying Chen », dans *International Journal of Francophone studies*, vol. 16, n° 3 (2013), p. 329-352.

### 2.1.1 ÉTUDES SUR *UN ENFANT À MA PORTE*

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Disparaître? », dans *Voix et Images*, vol. 34, n° 3 (2009), p. 124-128.

PARENT, Anne Martine, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », dans *temps zéro*, n° 5 (janvier 2012) [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1006> [Site consulté le 12 février 2015].

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 », dans *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 45-46 (2012), p. 403-416.

SILVESTER, Rosalind, « From the individual to the universal: Ying Chen's *Un enfant à ma porte* », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1 (2012), p. 119-130.

### 2.2 ÉTUDES ET CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'OOK CHUNG

CUA, Catherine, « L'hybridité culturelle et esthétique dans les œuvres d'Ook Chung », mémoire de maîtrise en études françaises, Toronto, Université York, 2011.

PEARSON, Luc, « Autoreprésentation et ironie dans *L'expérience interdite* d'Ook Chung », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2013.

SELAO, Ching, « Écriture butô et altérité : *Kimchi* d'Ook Chung », dans Janusz PRZYCHODZEN [dir.], *Asie du soi asie de l'autre : récits et figures de l'altérité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 57-78.

TANGUAY, Antoine, « Ook Chung. De la nécessité de la chute », *Le Soleil*, Arts et vie, 21 septembre 2003, p. C4.

YANG, Ziyang, « Le fardeau de la légèreté : une étude de *Kimchi* d'Ook Chung », dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 8, n° 2 (2013), p. 85-100.

## 2.2.1 ÉTUDES ET CRITIQUES SUR *LA TRILOGIE CORÉENNE*

DESJARDINS, Martine, « Séoul aller-retour », dans *L'Actualité*, vol. 37, n° 20 (décembre 2012), p. 74-75.

KIM-BERNARD, Kyeongmi, « La quête identitaire d'Ook Chung : Analyse thématique de *La Trilogie coréenne* », dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, n° 3 (2013), p. 353-372.

PÉAN, Stanley, « Soi et l'Autre », dans *Les libraires*, n° 72 (octobre 2012), [en ligne]. URL : <http://revue.leslibraires.ca/chroniques/litterature-quebecoise/soi-et-l-autre-1> [Site consulté le 2 mars 2016].

## 2.3 ÉTUDES COMPARANT LES DEUX AUTEURS

COX, Stéphanie et Jung-Hwa ROSA HONG, « Les enfants de Pitsémine : le texte comme patrie chez Ook Chung et chez Ying Chen », dans *Québec Studies*, numéro spécial, 2012, p. 37-52.

DUPUIS, Gilles, « L'Orient désorienté : le topos du *Chinatown* dans quatre romans contemporains », dans *Voix et Images*, vol. 31, n° 1 (2005), p. 101-114.

MOUNEIMNE-WOJTAS, Tina, « L'imaginaire "asiatique" de Ying Chen, d'Ook Chung et d'Aki Shimazaki », dans Petr KYLOUŠEK, Józef KWATERKO et Max ROY [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Université de Masaryk et UQAM, Brno (Rép. Tchèque) et Montréal, 2006, p. 139-149.

YANG, Ziyang, « Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique », thèse de doctorat en philosophie, Halifax, Dalhousie University, 2014.

## 3. ÉTUDES SUR L'ÉCRITURE MIGRANTE AU QUÉBEC

BIRON Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « L'écriture migrante », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 561-567.

HAREL, Simon, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005.

NEPVEU, Pierre, « Écritures migrantes », dans *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 197-210.

OUELLET, Pierre, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003.

ROBIN, Régine, « Les Champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les Écritures migrantes », dans Anne DE VAUCHER GRAVILI [dir.], *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Actes du CISQ à Venise, Venise, Supernova, 2000/2001, p. 19-43.

#### 4. ÉTUDES SUR L'IDENTITÉ ET L'ALTÉRITÉ

AMALRIC, Jean-Luc, « L'imagination poético-pratique dans l'identité narrative », dans *Études Ricoeuriennes*, vol. 3, n° 2 (2012), p. 111-112.

CABRI, Julie, « Quand l'Autre prend la parole. La représentation de trois formes d'altérité dans le roman contemporain », thèse de doctorat en philosophie, Toronto, Université de Toronto, 2009.

CLEMENS, Éric, « Identité et perception : entre déconstruction et phénoménologie », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, *et al.*, *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 227-236.

DESCOMBES, Vincent, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

DUBOIS, Christian, « La raison des passions. Les discours de l'identité dans quatre romans d'auteurs immigrants au Québec », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2002.

GENETSCH, Martin, *The Texture of Identity: The Fiction of MG Vassanji, Neil Bissoondath and Rohinton Mistry*, Toronto, TSAR, 2007.

HARTOG, François, *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.

HAREL, Simon, « Demander refuge à la littérature : l'écriture expatriée de V.S. Naipaul? », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien, *et al.*, *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 7-20.

JODELET, Denise, « Formes et figures de l'altérité », dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata [dir.], *L'Autre : regards psychosociaux*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2005, p. 23-47.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1991.

LANDOWSKI, Éric, *Présences de l'autre. Essais de sociosémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

OUELLET, Pierre, *Le sens de l'autre : éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003.

PATERSON, Janet M., *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, 2004.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SIMON, Sherry et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

TRUC, Jérôme, « Une désillusion narrative? De Bourdieu à Ricoeur en sociologie », dans *Tracées. Revue de sciences humaines*, n°8 (2005), p. 47-67, [en ligne]. URL : <https://traces.revues.org/2173>, par. 4. [Site consulté le 14 avril 2016].

## 5. ÉTUDES SUR LA NARRATION ET LE RÉCIT

BARONI, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

CLÉMENT, Anne-Marie, « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité », dans René AUDET et Andrée MERCIER [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec, tome 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 107-135.

FORTIER Frances et Andrée MERCIER, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec t.1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-197.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil (coll. Points Essais), 2007.

HUGLO, Marie-Pascale, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? », dans Nicolas XANTHOS et Anne Martine PARENT [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, p. 81-96.

JOUBE, Vincent, « Le moteur du roman : les personnages », dans *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin (coll. Cursus), 2007, p. 79-106.

LANGEVIN, Francis, « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains », dans Frances Fortier et Andrée Mercier [dir.], *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene (coll. Contemporanéités), 2011, p. 207-233.

OLSON, Greta, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators », dans *Narrative*, vol. 11, n° 1 (janvier 2003), p. 93-109.

OUELLET, Pierre, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

PARENT, Anne Martine, « Hantise et spectralité de la voix testimoniale », dans Marie-Pascale HUGLO et Sarah ROCHEVILLE [dir.], *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 61-80.

REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie : action et narration*, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 2009.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit, tome III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (2009), p. 95-112.

## 6. ÉTUDES SÉMIOLOGIQUES

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile : Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil (Points), 1993, p. 63-69.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points), [1982] 2014.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, [1999] 1998.

GERVAIS, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire t.1: Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

## 7. ÉTUDES SUR LA FILIATION EN LITTÉRATURE

BOURDIEU, Séverine, « Un air de famille: l'histoire familiale à l'épreuve des photographies », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL [dir.], *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXI siècles, tome 1 : La figure de père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 295-304.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, « Écrire "l'histoire qui n'existe pas" : L'enquête généalogique de Colombe Schneck et Marilyn Desbiolles », dans *temps zéro*, n° 5 (janvier 2012) [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1006> [Site consulté le 12 février 2015].

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, *Imaginaires de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ (coll. Théorie et littérature), 2013.

NOVIVOR, Ayelevi, « L'adoption comme acte rédempteur chez les héroïnes de Gisèle Pineau », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine van WESEMAEL [dir.], *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, tome 2 : La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, p. 147-156.

VIART, Dominique, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

## 8. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

BEAUDOIN, Réjean, « La littérature québécoise reste un paradoxe », dans *Liberté*, vol. 50, n° 4 (2009), p. 24-33.

BELLEAU, André, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

## 9. AUTRES

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BÉDARD, Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », dans *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127 (2002), p. 49-74.

CHUNG, Christopher K., « Conceptualization of Jeong and dynamics of Hwabyung », dans *Psychiatry Investigation*, vol. 3, n° 1 (2006), p. 46-54.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

PHILIPPE, Floriane, « Suite », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, 3<sup>e</sup> édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (coll. Quadrige), 2010, p. 746-747.

PORTER, Roy, *A Social History of Madness. Stories of the Insane*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987.

#### 10. AUTRES ROMANS CITÉS

PLAMONDON, Éric, *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, 2013.