

Le reflet d'un regard

Quatre mille marches de Ying Chen, Boréal, 126 p.

Anne Thibeault-Bérubé

Numéro 202, mai-juin 2005

L'Extrême-Orient ou la destinée de l'écriture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18658ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Thibeault-Bérubé, A. (2005). Le reflet d'un regard / *Quatre mille marches* de Ying Chen, Boréal, 126 p. *Spirale*, (202), 20–21.

LE REFLET D'UN REGARD

QUATRE MILLE MARCHES de Ying Chen
Boréal, 126 p.

RÉDIGÉS au fil des dix dernières années, les treize textes méditatifs qui composent *Quatre mille marches* — un carnet de voyage, des exposés, des lettres et des essais — traitent de l'exil de l'écrivaine, de son rapport aux langues et de la nature de son art. Comme Ying Chen le précise dans une note, ces textes sont tous inédits, à l'exception de « *Fin des Lettres chinoises* », dont la version anglaise est parue dans *Passage* en 2002. Ouvrage élaboré parallèlement à l'œuvre romanesque, *Quatre mille marches* en présente un écho réflexif. Le regard que l'auteure jette sur les différents sujets qu'elle aborde est à l'image du regard de la narratrice de ses romans : un regard solitaire, intensément introspectif, et d'une curiosité obsessionnelle envers sa propre vérité. Se modifiant de roman en roman, ce regard a subi une transformation plus déterminante après la rédaction de *L'ingratitude*, roman à succès dans lequel Ying Chen met en scène une narratrice qui raconte son propre suicide d'outre-tombe. En effet, dans les trois dernières œuvres de Chen, le regard semble jouir d'une nouvelle liberté, d'un certain « jeu » dans l'espace. Cet avatar se laisse surtout percevoir sur le plan de l'esthétique romanesque, puisque le regard est non seulement un instrument au service de l'écriture, mais aussi l'objet de la création littéraire. À cet égard, *Quatre mille marches* est un recueil qui éclaire les lecteurs sur plusieurs aspects de l'œuvre de Chen, sur l'évolution de son parcours personnel et littéraire ainsi que sur ce changement d'ordre stylistique.

Rédigé en 1997, « *Carnet de voyage en Chine* » inaugure le livre, sans doute du fait qu'il met en lumière le choix du titre (avec comme sous-titre « *un rêve chinois* » dans le cas de l'édition européenne, parue en 2004). Quatre mille : le nombre de marches qu'il faut gravir pour atteindre le sommet de la Montagne Jaune, lieu de sépulture qui incite les nombreux visiteurs chinois à relever le défi. Chen rapproche ce défi, qui paraît insurmontable, de celui de Sisyphe tel qu'il apparaît dans la réécriture du mythe d'Albert Camus. La différence entre les deux tient au fait que les échelons de la Montagne Jaune mènent au sommet tandis que l'épreuve de Sisyphe est sans lendemain. Dans ce dernier cas, seul le travail compte, « *puisque le rocher qu'il pousse vers le sommet retombera de toute façon* ». C'est à ce genre de difficulté que Chen compare son travail d'écrivaine : « *Il n'y a*

donc pas de but, puisque chaque but est un début. Il n'y a que des débuts. Il ne faut ni espérer, ni attendre. » En effet, tout comme n'importe quelle forme d'art, la littérature tente de saisir de façon incontrôlée l'insaisissable, cette chose que certains appellent la vérité et d'autres, l'essence du monde, sans cependant y parvenir. L'artiste authentique ne possède pas la maîtrise de sa propre création; il la subit. Il s'agit de « *se contenter de l'instantané du travail, aimer l'incertitude, être heureux de verser des sueurs à chaque pas, conserver le moral même en se retrouvant en bas de la pente* ».

de se défaire de sa patrie afin de se lier à une autre, elle se rend compte que le deuil est impossible puisque sa mémoire et son imagination la ramèneront sans cesse vers son passé chinois. Ne soupçonnant pas l'ironie de la condition exilique en quittant la Chine, elle ignorait d'autant plus qu'il était illusoire de penser qu'elle pouvait vraiment appartenir à un « *ailleurs* », puisque peu importe sa nouvelle patrie, elle demeurerait toujours « *autre* ». « *Je considère mon départ de Shanghai il y a huit ans comme un geste suicidaire, ignorant toute chance de renaître.* » À cet égard, Chen nous explique



Jean-François Leblanc, Dans un magasin de Shanghai, une cliente qui semble songeuse devant une rangée de mannequins qui, à l'évidence, ne représentent aucunement des femmes asiatiques, 2003, impressions à jet d'encre ultra-chrome (archive), 30,48 × 38,1 cm.

La condition exilique

Lors de son voyage de retour à Shanghai, effectué huit ans après son départ initial et retracé dans « *Carnet de voyage en Chine* », Chen prend conscience qu'elle éprouve une nostalgie profonde, non pas tant de sa terre natale, mais plutôt de l'odeur de la mer et du visage de ses parents : « *Je souhaite rester jour et nuit à côté de mes parents, à contempler leurs rides, écouter leur silence...* » Malgré son incessante tentative

dans le « *Carnet...* » qu'elle a trouvé refuge dans la littérature, cette patrie de l'entre-deux qui constitue le seul espace-temps auquel elle s'identifie catégoriquement, un foyer imaginaire où elle peut devenir ce qu'elle veut être, détachée de toute contrainte nationale, culturelle ou ethnique. De même, Chen insiste sur l'aspect insaisissable de sa langue d'adoption, la langue française : « *La langue française est cette pierre qui quelquefois m'échappe, d'autres fois me reconforte, mais jamais ne m'appartiendra de façon absolue.* » Encore ici, c'est le caractère

inatteignable de la chose qui rend l'utilisation du français si séduisante pour elle et qui, en outre, procure une musique unique à ses textes.

La liberté de l'entre-deux

Dans « Saint-Denys Garneau », Chen nous laisse comprendre que sa perception — à l'instar de celle du poète québécois — puise initialement son inspiration dans l'inconnu et trouve son origine dans un exil du réel. On peut de fait relever à travers les écrits de Saint-Denys Garneau une perception semblable à celle de Chen en ce qui concerne l'essence du travail créatif. Dans « Tu croyais tout tranquille », Garneau en décrit la nature insaisissable et impondérable en le représentant comme un lieu où son « regard part en chasse effrénement / De cette splendeur qui s'en va / De la clarté qui s'échappe / Par les fissures du temps. » Toutes deux témoignent d'un lieu intérieur imaginaire, et aussi d'un certain « jeu » dans cet espace fictif, vers lequel le regard de l'artiste se retourne et souvent s'y transpose, en se détachant du corps, acquérant ainsi une autonomie de « regardant ».

sence de ce nouveau lieu représente une séduisante multitude de possibilités créatrices, puisque se donner du « jeu », du « champ », c'est se donner de la liberté. À propos de la poésie de Garneau et de la nouvelle liberté accordée au regard, Pierre Ouellet écrit dans *Poétique du regard* : « Une autre optique se dessine, pour une autre poétique, dont le point de vue aura désormais son siège dans le jeu entre "qui voit" et "ce qu'il voit", pour que la vision soit et reste infiniment possible. »

Dans les trois derniers romans de Chen, cet entre-deux prend forme par le moyen de métaphores de l'écriture romanesque. À titre d'exemple, dans *Le champ dans la mer*, le champ de maïs symbolise ce « jeu » où le « jeu » du regard se « joue » ; il représente la source créative de l'auteur puisqu'il est l'endroit où se trouve son histoire, l'histoire d'une existence antérieure, un lieu où les limites euclidiennes du monde concret ne s'appliquent pas. Or, en détachant le regard du visible et en le transposant dans le corps de son personnage fictif, Chen acquiert une nouvelle liberté esthétique et s'adonne à un pur « jeu » de l'imagination.

viennent fréquemment dans la poésie de Garneau alors qu'il décrit habilement la libre motilité de son troisième œil, son œil intérieur. Dans *Quatre mille marches*, la première partie du texte intitulé « Sans titre » exprime la nouvelle présence, au sein de l'écriture de Chen, de cet œil intérieur, de ce nouveau regard, par le biais de la figure d'un reflet dans un miroir : « Tourmenté dans le cercueil de ma mémoire et n'en pouvant plus de mon mépris taciturne, vous voilà surgi dans mon miroir, quelque matin, ainsi qu'un habitué inattendu sous la lueur de l'aube provisoire, votre visage envahit mon visage, votre sang de nuit circule dans le couloir de mes veines encore fraîches, et à travers ma voix vous lâchez vos chants d'espoir, vos cris de colère, vos larmes deviennent mes larmes, et votre triomphe indéfinissable comme la couleur de ma chair endormie. » Ce passage exprime l'occurrence d'un dédoublement. Le *vous* qui surgit dans son miroir est une image de l'écrivaine, une réflexion d'elle-même. Ce *vous* illustre le double du regard, un regard « autre » et à la fois « même », dès lors détaché des contraintes du sujet, agissant dans un lieu où existent de nouvelles conditions spatiotemporelles et jouissant de la liberté qu'amène le « jeu ». « Sans titre », rédigé lors de la création de *L'ingratitude*, coïncide avec une transformation dans l'écriture de Chen. Le changement de regard est illustré, entre autres, sous forme de métaphore dans *L'ingratitude*, tout comme dans les trois romans qui le suivent, où les narratrices possèdent la capacité de se détacher de leur corps et effectuent la narration d'outre-tombe.

Avec « Lettre d'Umbertide » et « La vie probable », le lecteur saisit l'importance des naissances successives des fils de Chen, en 1996 et 1997, et combien ces événements eurent un impact sur son appréhension de la littérature et sa carrière d'écrivaine. Ces naissances concordent avec la période de trois ans qui sépare *L'ingratitude* de *Immobile*, ce dernier représentant le premier ouvrage d'une série de romans qui témoignent de la toute nouvelle direction esthétique de Chen. « Cette indicible maternité a déclenché en moi un besoin de changement de perspective. Jusqu'à présent, la tentative de décrire la surface des choses, avec leurs ombres indéfinies et courants intérieurs, dans une unité cependant immuable, voilà tout ce en quoi consiste mon travail. » Sa prose devient plus dépouillée avec des phrases plus courtes d'apparence simple et minimale, mais qui recèlent une profondeur esthétique et ontologique nouvelle et fraîche, s'apparentant de plus en plus à la poésie. *Quatre mille marches* éclaire certains aspects de l'ensemble de l'œuvre romanesque de Chen et invite ainsi les lecteurs à en faire une relecture plus globale, à travers les yeux mêmes de l'écrivaine.



Jean-François Leblanc, *Enfants et mannequins devant un magasin de Shanghai*, 2003, impressions à jet d'encre ultra-chrome (archive), 101,6 × 127 cm.

Un « jeu » donc, au sens d'un dynamisme divertissant, d'une danse à laquelle, ici, s'adonne le regard ; un « jeu » aussi au sens d'une marge, d'un hiatus qui sépare deux choses, et qui crée un lieu intermédiaire situé entre la réalité et l'imaginaire, comme l'explique Chen dans « La Vie probable » — « L'écrivain en exil est à mes yeux à mi-chemin entre le réel et le probable. Il ne peut se résoudre à s'asseoir fermement sur ce qu'on appelle le réel, constamment attiré par le côté probable » — ou encore un lieu intermédiaire entre le regardant et le regardé. La pré-

Corrélat du regard, la vision fait l'acquisition de nouvelles propriétés et se débarrasse d'autres. Elle est utilisée comme un élément même de la création puisque dans le libre espace du « jeu », de la marge, le regard de l'auteur se dédouble, et son double prend une place opérante et joue un rôle dynamique dans cette marge. À présent, il n'est plus seulement le sujet de la représentation, mais aussi l'objet à représenter.

Le regard, et les mots qui lui sont connexes, le verbe « voir », les substantifs « vue », « yeux », « vision », « espace », « lieu » et « image », re-