

Article

« "Ta mère est dans tes os" : Fae Myenne Ng et Amy Tan ou le passage des savoirs entre la Chine et l'Amérique »

Lori Saint-Martin

Études littéraires, vol. 28, n° 2, 1995, p. 67-80.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501122ar>

DOI: 10.7202/501122ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



« TA MÈRE EST
DANS TES OS »
FAE MYENNE NG
ET AMY TAN
OU LE PASSAGE DES SAVOIRS
ENTRE LA CHINE ET L'AMÉRIQUE

Lori Saint-Martin

■ Depuis 1965, année de l'abolition des quotas nationaux, l'arrivée massive d'immigrants en provenance d'Asie, d'Amérique latine et des Antilles a transformé le profil démographique des États-Unis. Dans les grandes métropoles — Miami, New York — les Blancs sont désormais minoritaires (Didion, p. 13 ; Lim, p. 19). L'Amérique blanche, fiction politique ¹ qui a longtemps justifié l'assimilation, voire la répression des minorités (autochtones,

Noirs, immigrants), agonise et naît à sa place une nation éclatée, multiethnique. Émergent parallèlement des auteurs venus d'ailleurs, immigrants de première ou de deuxième génération, d'origine antillaise (Jamaica Kincaid, Edwidge Danticat), sud-asiatique (Bharati Mukherjee, Sara Suleri), hispanique (Julia Alvarez, Sandra Cisneros), ou chinoise (Maxine Hong Kingston, Frank Chin, Gus Lee, Gish Jen) ². Ces écrivains de l'entre-deux, marqués par au moins

1 « The notion of an absolute American past, a single source for American people, a founding identity or wholeness in America, is rooted in the racist fiction of primordial white American universality » (Kim, dans Hagedorn, p. XII).

2 Pour une introduction à la problématique des auteurs asiatiques-américains, voir les ouvrages de Kim et de Ling. Parmi les anthologies de textes de fiction, celle de Hagedorn est l'une des plus exhaustives et des plus récentes.

deux pays, deux langues, deux cultures, ont choisi, pour la plupart, d'écrire en anglais ; leurs œuvres consignent et célèbrent de nouvelles configurations identitaires. Dès lors, l'« expérience américaine » se métisse et se transforme sous la poussée de cultures et de savoirs venus d'ailleurs, si bien qu'on peut parler d'une nouvelle littérature américaine en émergence.

Me retiendront ici deux romans de jeunes Chinoises-Américaines, *Bone* de Faé Myenne Ng et *The Joy Luck Club* d'Amy Tan. Tous deux mettent en scène des jeunes femmes qui s'efforcent de concilier, non sans mal, passé et présent, ethnicité et américanité. Ng raconte les efforts que déploie Leila, l'aînée d'une famille de trois filles, pour trouver sa propre voie tout en demeurant loyale à sa mère, à la suite du suicide d'une de ses sœurs, Ona. Tan traite des relations tumultueuses entre quatre mères chinoises et quatre filles américaines. Ces romans posent la question de l'identité, liée de près, pour l'immigrant, à celle des savoirs. Devant un double héritage, une double appartenance, le savoir culturel, linguistique, familial (secrets, non-dits) se démultiplie et donne lieu à des interrogations douloureuses. Suis-je américaine ou chinoise ? Quelle est ma langue, ma culture ? À quelles valeurs, à quelles croyances adhérer ? Pour s'assumer enfin, les protagonistes des deux romans ont à réaliser un triple passage : de la Chine à l'Amérique, du chinois à l'anglais, de l'oral à l'écrit. L'œuvre devient donc le lieu où se construit, dans et par le discours, une identité multiple. C'est précisément, ici, le

parcours initiatique de ces Américaines de première génération qui imprime sa forme particulière au roman qui le consigne. À la lumière des théories féministes et ethniques, je m'attarderai aux enchevêtrements complexes qui lient race, sexe et forme romanesque. Il en ressortira que le rapport à l'héritage chinois (et surtout à la mère qui en est l'emblème) se trouve à l'origine non seulement de la voix de la fille, mais aussi des structures narratives de son roman.

Racisme, sexisme, stéréotypes

Comme le note David Leiwei Li, « the ethnic woman cannot authorize herself without a full recognition of the shared stories of her gender and her race » (p. 329). C'est dire que les protagonistes-narratrices de Ng et de Tan auront à démêler l'écheveau complexe des multiples représentations de l'ethnicité et de la féminité³, y compris leur double marginalisation de femmes membres d'une minorité ethnique. Tan insiste sur les injustices qu'ont subies les mères dans la Chine d'avant la Révolution, société figée où règne la soumission aveugle des femmes à leurs parents, puis à leur mari, libre de les renvoyer, d'accueillir chez lui plusieurs épouses et concubines, ou de ravir à une épouse un enfant qu'il confiera à une autre. Ng s'attache plutôt à décrire le Chinatown de San Francisco, cette enclave où une petite communauté refermée sur elle-même cultive ses souvenirs, sa langue, son amertume. Leila rappelle le peu d'importance accordé aux filles, même dans les

3 Sur la difficulté de conjuguer féminisme et appartenance ethnique, voir Cheung, p. 234-251.

familles établies aux États-Unis : « We were a family of three girls. By Chinese standards, that wasn't lucky » (*Bone*, p. 3). Elle s'attarde surtout à la souffrance des immigrants. Sa mère est couturière dans un *sweatshop*, l'un des ghettos d'emploi des femmes asiatiques⁴. L'expérience qu'a de la « Montagne d'or »⁵ son père adoptif, Leon, est marquée par l'humiliation et par une rage impuissante :

Finally he blamed all of America for making big promises and breaking every one. Where was the good job he'd heard about as a young man? Where was the successful business? He'd kept his end of the bargain : he'd worked hard. Two jobs, three. Day and night. Overtime. Assistant laundry presser. Prep cook. Busboy. Waiter. Porter. But where was his happiness? "America", he ranted, "this lie of a country" (p. 103).

Comment rendre, dans un roman américain, la culture chinoise à laquelle on appartient tout autant? Écrire, en anglais plutôt qu'en chinois, des romans destinés, du moins en partie, à un public blanc qui ignore tout de la Chine et des Chinois-Américains, expose à tomber dans le piège de l'exotisme comme l'ont fait, au début du siècle, les premiers écrivains chinois-américains (Kingston, p. 11 ; Chin *et al.*, p. XXIII). Conscientes des risques, Ng et Tan inscrivent dans leur texte une lecture « exotisante » qu'elles tournent en dérision. Leila traverse le Chinatown en auto et s'imagine un regard de Blanc sur le quartier dont elle connaît les moindres replis :

Looking out, I thought, So (*sic*) this is what Chinatown looks like from inside those dark

Greyhound buses ; this slow view, these strange color combinations, these narrow streets, this is what tourists come to see. I felt a small lightening up inside, because I knew, no matter what people saw, no matter how close they looked, our inside story is something entirely different (p. 145).

Même si elle connaît aussi les dangers d'un repli sur l'univers fermé du Chinatown, Leila revendique cet espace et la spécificité de ses savoirs (« our inside story »), qu'elle tient à préserver des regards étrangers. Une des protagonistes de Tan se moque des touristes à l'affût du pittoresque qu'il leur faut parfois fabriquer de toutes pièces :

Tourists never went to Hong Sing's, since the menu was printed only in Chinese. A Caucasian man with a big camera once posed me and my playmates in front of the restaurant. He had us move to the side of the picture window so the photo would capture the roasted duck with its head dangling from a juice-covered rope (p. 91).

Inutile d'entrer dans le restaurant ni même de le regarder, sinon à travers la lentille déformante de l'appareil-photo ; il suffit de bien manipuler le cadrage pour produire sa propre « réalité ». Que son regard porte de l'intérieur vers l'extérieur (de l'autocar touristique vers la rue) ou de l'extérieur vers l'intérieur (de la rue vers le restaurant), le touriste ne voit qu'un reflet de l'image stéréotypée qu'il a lui-même construite. La vitre représente une barrière invisible mais infranchissable, signe à la fois de transparence et d'opacité. Elle est également la figure textuelle du curieux positionnement des protagonistes, à la fois

4 Voir Diane Yen-Mei Wong, p. 159-171, pour une description des petits ateliers non syndiqués où des femmes immigrantes travaillent à la pièce (et gagnent parfois moins de la moitié du salaire minimum).

5 Nom qu'ont donné à l'Amérique les premiers immigrants chinois, attirés par la ruée vers l'or dès 1848.

spectatrices et actrices, intégrées à la culture américaine et en marge.

Nées aux États-Unis, n'ayant jamais foulé le sol chinois, les protagonistes de Ng et de Tan se sentent américaines. En même temps, témoins des souffrances de leurs parents dans un pays dont ils ignorent la langue et les usages, elles ont vu de près l'exploitation et l'injustice ⁶, l'envers du rêve américain. Entre une culture blanche qui les accueille à contrecœur et une culture chinoise qui ne leur appartient qu'à travers les récits des parents, elles naviguent à leurs risques et périls. Tout en se défendant d'être les porte-parole de leur communauté ⁷, elles entretiennent avec elle des liens complexes, caractérisés par des ambivalences parfois déchirantes dont leurs textes portent la marque.

De la Chine à l'Amérique à la Chine

Victimes d'autres holocaustes (la guerre sino-japonaise, la montée du communisme), les parents dépeints dans les deux romans ont perdu à jamais leur famille, leur passé. Pour radicale qu'elle soit, la rupture n'est toutefois pas définitive. À la fois une donnée et une construction, l'appartenance ethnique se tisse de deux manières, l'une physique, génétique, l'autre discursive. La métaphore de l'os, commune aux deux romans, évoque le côté instinctif d'une telle appartenance. Leon, le père adoptif de Leila, se laisse obséder par les os de son grand-père « de papier », l'hom-

me qui lui a permis, grâce à un faux récit, d'être reçu aux États-Unis. Selon Leon, tout le malheur de la famille vient de ce qu'il n'a pas accompli sa promesse d'enterrer les os du faux grand-père dans son village natal de Chine. Les os deviennent ainsi la manifestation concrète du va-et-vient entre l'exil et l'appartenance, entre le passé et le présent, entre la gratitude et la culpabilité, qui est le lot de l'immigrant ⁸. Dans *The Joy Luck Club*, c'est la mère qui est « dans les os » de sa fille (p. 31). L'image, récurrente, traduit l'intimité du lien mère-fille : « I saw in her my own true nature. What was beneath my skin. Inside my bones » (p. 40). Chez Ng comme chez Tan, l'appartenance au passé, viscérale, transite par le corps, par l'hérédité.

Mais elle passe tout autant par le discours. Aucune des protagonistes ne connaît le pays d'origine, ni les membres des générations passées, demeurés là-bas. La Chine n'existe donc qu'à travers les récits fragmentaires des parents. Autrement dit, la Chine, pour ces jeunes, ne constitue pas un pays réel, mais tout simplement un *ef-fet de discours*. Leila le dit d'emblée :

We know so little of the old country. We repeat the names of grandfathers and uncles, but they have always been strangers to us. Family exists only because somebody has a story, and knowing the story connects us to a history (p. 35-36).

De même, pour les quatre filles du *Joy Luck Club* (avant le voyage de Jing-Mei Woo qui clôt le roman), la Chine est un texte, une histoire, voire une invention de

6 Pour l'histoire des Chinois aux États-Unis, voir Chen et Asian Women United.

7 « Je ne suis pas spécialiste de la culture chinoise [, rappelle Tan]. Ce serait trop facile de transformer en sociologue un écrivain qui ne raconte qu'une histoire particulière » (Noiville, p. 13).

8 En même temps, comme pour souligner la nature discursive de l'appartenance ethnique, le roman dit de Leon qu'il est « a paper son » (p. 58).

la mère. Les liens qu'établissent les deux romancières entre famille, histoires de famille et histoire collective montrent que le « roman familial » (Freud) des immigrants est forcément politique : à raconter les histoires de sa famille, on renoue avec le fil des générations que l'immigration a failli briser, et on affirme son appartenance à une communauté ethnique et discursive.

La Chine demeure toutefois lointaine, incertaine, pour tout dire fictive, à la mesure des récits lacunaires des parents, traversés de silences, de tabous, de non-dits. Ainsi, même si elle passe par le sang et les os, l'ethnicité n'est pas une simple essence, mais bien une *représentation* qui se construit dans et par le langage⁹. L'origine est toujours déjà perdue : l'identité se construit à travers les récits qu'on s'approprie et qu'on intègre au sien. Enfin, nous y reviendrons, l'appartenance à la Chine s'édifie notamment grâce à une forte identification avec la mère. Loin de constituer un narcissique repli sur soi, le détour par l'histoire familiale confère au roman sa pleine portée politique et en fait un lieu de rencontre et de réconciliation des générations.

Deux langues, deux savoirs : de l'oral à l'écrit

Chez Ng comme chez Tan, la jeune génération est tiraillée entre deux pôles qu'elle accepte et rejette à la fois, d'où une identité éclatée, plurielle. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, cette identité ne met pas en jeu seulement deux pays, mais

de multiples représentations de ceux-ci. À la Chine où ont vécu les parents, celle de leurs récits, celle que les enfants s'imaginent à partir de ces récits, celle du stéréotype américain (Fu Manchu, le « péril jaune »), s'ajoutent les États-Unis des nouveaux immigrants, ceux de leurs enfants qui y sont nés, ceux des gens d'autres ethnies qu'ils y côtoient, ceux du mythe américain. L'identité, ni simple ni double, se fait plurielle, à l'image d'une tresse réunissant un nombre infini d'éléments¹⁰.

Nina, la sœur cadette de *Bone*, préfère la fourchette aux baguettes ; Leila et son ami Mason mangent des *burritos* de la *taqueria* du coin, alors que Mah leur propose en vain des boissons au ginseng. Tout en condamnant le racisme, ils rejettent eux-mêmes certains comportements (le jeu, les manifestations publiques bruyantes) qu'ils jugent « trop chinois ». Les filles du *Joy Luck Club* se définissent d'abord comme des Américaines. Adolescente, Lena St. Clair se réjouit de ressembler davantage à son père blanc qu'à sa mère chinoise ; Jing-Mei Woo se fait appeler June et affirme qu'elle n'est pas plus chinoise que ses amis blancs¹¹. Waverly, Rose et Lena épouseront un Blanc. Toutes possèdent mieux l'anglais que le chinois. Leila parle assez bien le cantonais, mais se sent vite dépassée par la maîtrise linguistique de sa mère : « Using Chinese was my undoing. She had a world of words that were beyond me » (p. 22). Les filles du *Joy Luck Club* ont des moyens linguistiques encore plus limités : Waverly Jong ne

9 À propos de Tan, voir Schueller, p. 72.

10 Cf. Boyce Davies (p. 56) pour l'image de la tresse qui décrit l'appartenance raciale.

11 Tan elle-même raconte qu'elle rêvait, enfant, d'une opération chirurgicale qui lui donnerait des traits occidentaux (Wang, p. 68).

connaît du chinois que les mots pour dire « pipi », « train », « manger », « dodo » (p. 289). Comme le voit clairement Jing-Mei Woo, l'américanisation des filles fait le désespoir des mères :

They are frightened. In me, they see their own daughters, just as ignorant, just as unmindful of all the truths and hopes they have brought to America. They see daughters who grow impatient when their mothers talk in Chinese, who think they are stupid when they explain things in fractured English. They see that joy and luck do not mean the same to their daughters, that to these closed American-born minds "joy luck" is not a word, it does not exist. They see daughters who will bear grandchildren born without any connecting hope passed from generation to generation (p. 31).

Malgré l'américanisation, le retour vers les origines chinoises constituera un temps fort du parcours des filles. Situées à la lisière des deux cultures, elles serviront de ponts, d'intermédiaires. Toute sa vie, Leila a fait l'interprète pour Mah et Leon auprès des autorités américaines. Dans son travail, elle est également « the bridge between the classroom teacher and the parents » (p. 16), assurant le relais entre l'anglais et le chinois. Elle entreprend souvent d'expliquer la réalité américaine aux parents chinois :

I use my This Isn't China defense. I remind them « We're in America ». But some parents take this to heart and raise their voices. « We're Chinese first, always » (p. 17).

Comme Leila, les personnages du *Joy Luck Club* possèdent deux codes culturels incompatibles. On en voit un exemple saisissant à l'occasion du premier repas de

famille auquel Waverly Jong convie son fiancé, Rick. Sans le savoir, il viole toutes les règles chinoises de politesse, notamment en acquiesçant au lieu de se répandre en compliments lorsque la mère de Waverly déprécie le plat de résistance. Il ne possède aucun élément du code de cette société. Culture chinoise, culture blanche américaine : deux systèmes sémiotiques différents dont seules les filles chinoises-américaines possèdent toutes les clés. Biculturelles, elles assument le rôle d'interprètes, de médiatrices, sans grand succès souvent, tant les barrières entre les deux mondes paraissent infranchissables pour d'autres qu'elles¹².

Ainsi, les deux romans sont très proches non seulement de la culture chinoise des parents (traditions, mythes, croyances), mais aussi et surtout de la langue chinoise, qu'ils cherchent à représenter. Ng et Tan déploient de multiples moyens linguistiques pour inscrire, dans un roman de langue anglaise, les traces de l'autre langue maternelle. Le passage de l'oral à l'écrit s'avère ici fondamental. La tradition orale, essentielle à la culture chinoise comme à tant d'autres, se perd dans la diaspora des temps modernes. Le roman qui consigne les histoires de cette tradition permet la construction d'une nouvelle appartenance ethnique, discursive plutôt que biologique : l'« être-chinois » se communique alors au langage et aux formes romanesques. En effet, Ng et Tan font cohabiter les deux langues dans leur texte. Toutes deux rendent compte du passage fluide entre l'anglais et le chinois qui se vit dans une famille

12 Bien entendu, on pourrait voir là une allégorie de l'activité des romancières, aux prises avec les mêmes allégeances et les mêmes ambivalences.

immigrante. Leila comme Jing-Mei utilisent tantôt une langue, tantôt l'autre :

In Chinese, Mah asked about Leon.
« Great » I said in English (p. 99).

These kinds of explanations made me feel my mother and I spoke two different languages, which we did. I talked to her in English, she answered back in Chinese (p. 23).

Au-delà des différences purement linguistiques, mère et fille communiquent difficilement à cause des différences culturelles qui les séparent. L'image de la traduction, récurrente, évoque encore une fois le positionnement ambigu de la fille-intermédiaire. Leila s'attache à interpréter jusqu'aux grognements qu'émet sa mère : « There's power behind her sounds. Over the years I've listened and rendered her Chinese grunts into English words » (p. 23). Jing-Mei constate ceci : « My mother and I never really understood one another. We translated each other's meanings and I seemed to hear less than what was said, while my mother heard more » (p. 27).

En définitive, les protagonistes se rendent compte qu'à changer de langue, on devient autre. Bien qu'anglophones, elles savent que le chinois leur appartient aussi et les définit. Après la mort d'Ona, Leila se laisse consoler par une vieille femme du Chinatown :

She spoke our village dialect, and the sound of her voice made me want to cry. When she said « blood », I felt my blood. When she said « song », I heard singing (p. 119).

En plein deuil, le chinois redevient un instant la langue originelle, près du corps et du chant, au cœur de l'appartenance ethnique. Il évoque la langue adamique,

dans laquelle une parfaite correspondance entre les mots et les choses abolit l'arbitraire du signe. Mais rien n'est aussi simple : Ng n'affirme l'appartenance ethno-linguistique que pour mieux la déconstruire. Pour Leila, l'anglais reste tout aussi essentiel : « I have a whole different vocabulary of feeling in English than in Chinese, and not everything can be translated » (p. 18).

Malgré la connaissance imparfaite qu'elles en ont, les protagonistes du *Joy Luck Club* sont marquées par la façon de voir le monde constitutive de la langue chinoise. Elles font des distinctions qui n'existent pas en anglais :

Lately I had been feeling *bulibudu*. And everything around me seemed to be *betmongmong*. These were words I had never thought about in English terms. I suppose the closest in meaning would be « confused » and « dark fog ». But really, the words mean much more than that. Maybe they can't be easily translated because they refer to a sensation that only Chinese people have... (p. 210)

À insister sur l'impossibilité de traduire certains mots, on introduit dans le roman américain une langue, une voix radicalement autres. Leila se rappelle que ses parents ont utilisé « a word that sounded like *dyeen*. I still can't find an exact translation, but in my mind it's come to mean something lowly, despised » (p. 25). La mère de Jing-Mei Woo évoque la table de mah-jong qu'elle a dû laisser en Chine, faite de *hong mu*, un bois « so fine there's no English word for it » (p. 11). À quelques reprises, surgit même un mot chinois non traduit, comme lorsque Lindo Jong s'adresse à sa fille : « This is how a daughter honors her mother. It is *shou* so deep it is in your bones » (p. 41). Devant un élément linguis-

tique qui lui échappe, le lecteur anglophone se voit confronté à une soudaine opacité, à une différence irréductible, aux antipodes d'un exotisme facile qui banalise l'étrangeté au moment même de l'exhiber. Comme les nouveaux immigrants, il perd ses repères, ne serait-ce ici que le temps d'un éclair, et devient lui-même, plutôt que le maître des codes, l'Autre qui n'y comprend rien.

Le projet romanesque de Tan va encore plus loin. Il est né de la double langue de sa mère, son chinois parfait mais aussi son anglais laborieux qui n'en semble pas moins parfaitement naturel à sa fille : « It's my mother's tongue [...] That was the language that helped shape the way I saw things, expressed things, made sense of the world » (Tan, dans Oates, p. 198). Bref, l'anglais est sa langue maternelle (« mother tongue ») mais aussi, malgré les apparences, celle de sa mère (« my mother's tongue »), idiolecte auquel elle cherche à donner une forme littéraire. Au lieu d'une simple dichotomie en vertu de laquelle le chinois de la mère s'opposerait à l'anglais des États-Unis, on se retrouve en présence de plusieurs langues dont aucune ne représente la norme, la référence absolue. Tan précise que *The Joy Luck Club* intègre « tous les anglais de son enfance » :

the English I spoke to my mother, which for lack of a better term might be described as « simple » ; the English she used with me, which for lack of a better term might be described as « broken » ; my translation of her Chinese, which could certainly be described as « watered down » ; and what I imagined to be her translation of her Chinese if she could speak in English, her internal language,

and for that I sought to preserve the essence, but neither an English nor a Chinese structure (Tan, dans Oates, p. 201-202).

Le roman devient ainsi le point de rencontre de multiples langues anglaises et chinoises, des parlers de la fille et de ceux de la mère. Le projet d'inventer, au nom de la mère, une langue littéraire qui lui soit propre (« her internal language ») n'est pas ancré dans des présupposés essentialistes. Au contraire, la fille rappelle constamment l'inadéquation (« for lack of a better term »), voire l'impossibilité de tout projet de « passage » linguistique. Aller de l'oral à l'écrit, du quotidien au littéraire, constitue également un projet politique : la fille légitime le discours de la mère immigrante habituellement réduite au silence et lui donne, dans cette forme dominante qu'est le roman, droit de cité.

Agrammatical, l'anglais des quatre mères du *Joy Luck Club* n'en demeure pas moins fort, incisif, imagé. Leur langage intérieur, que rendent les chapitres où elles racontent leur propre histoire, possède les mêmes traits, avec plus de liberté, plus de lyrisme et d'ampleur¹³. Plus qu'un simple récit sur le rapport mère-fille, *The Joy Luck Club* est le lieu d'une expérimentation linguistique enracinée à la fois dans l'origine ethnique et dans le féminin.

Pas d'adéquation entre l'anglais et le chinois dans ces romans, donc, pas de traduction parfaite, pas de paradis perdu, mais une déstabilisation radicale de la langue dominante. L'appartenance ethnique se construit dans la langue, dans les langues, entre les langues, dans un mouve-

13 La traduction française du roman qu'a réalisée Annick Le Goyat gomme entièrement les registres de langue en rendant le parler quotidien de la mère en français standard.

ment fluide, multiple. Le roman devient ainsi le lieu où se vit, de manière radicale, l'« épreuve de l'étranger » (Antoine Ber- man).

La mère et l'identité

Grâce aux recherches des vingt dernières années (Rich, Chodorow, Irigaray), nous savons que le rapport à la mère constitue le pivot de l'identité féminine. Malgré les différences entre les cultures occidentales et asiatiques, on constate une même omniprésence de l'influence maternelle dans les romans de Ng et de Tan, où l'identité de la fille émerge à la fois grâce à la mère et contre elle, dans la recherche d'une voie mitoyenne entre une fusion étouffante et une séparation douloureuse.

Leila souffre de se trouver tiraillée : entre sa mère et Leon qui font d'elle, au cours de leurs éternels conflits, une intermédiaire et une messagère ; entre ses sœurs, qui ont trouvé deux manières très différentes d'échapper au malheur familial ; entre sa mère et son compagnon, Mason. Depuis le suicide d'Ona, Leila s'est installée chez sa mère, dévorée comme elle par les regrets et la culpabilité : « The blame is what I can't live with ; the fear is what I can't get away from » (p. 46). L'oscillation entre sa mère et son amant ¹⁴ se traduit par des maux de dos qui sont, Leila s'en rend compte, la manifestation corporelle de son ambivalence : « I thought I'd strained my back [...] But it wasn't that. It was more like in my head. It was being pulled back

and forth between Mah and Mason » (p. 50).

Dans nombre de cultures, le malheur de la mère exerce une forte emprise sur la fille spectatrice de cette souffrance, qui en endosse la responsabilité et la culpabilité (Couchard, p. 126). La souffrance de Mah est particulièrement spectaculaire, ancrée à la fois dans son ethnicité et dans sa condition de femme et de mère (deux fois mal mariée, elle vit en plus le deuil de sa fille suicidée). Peu étonnant alors que Leila se sente liée à cette femme et incapable de jouir du bonheur professionnel et amoureux que la vie a refusé à sa mère.

Les deux sœurs de Leila ont opposé au malheur familial deux formes extrêmes de fuite. Nina a quitté San Francisco pour s'installer à New York, mettant entre elle et sa famille l'étendue d'un continent. Plus fragile ou plus désespérée, Ona n'a trouvé d'autre solution que la mort. Chacune des sœurs vivantes envie l'autre :

She thought I had the peace of heart, knowing I'd done my share for Mah and Leon. And I thought she had the courage of heart, doing what she wanted (p. 32).

Entre celle qui tourne le dos à la famille et celle qui s'est laissée détruire par elle, Leila cherche une voie qui lui permettra de vivre sa vie sans abandonner sa mère. Les multiples retours vers le passé récent et lointain lui permettent enfin de sortir du mutisme qu'a imposé la mort d'Ona et de repenser le rapport mère-fille dans un attachement tendre où la culpabilité, sans disparaître, tient beaucoup moins de place.

¹⁴ Cf. Marianne Hirsch pour une description, fondée sur la théorie psychanalytique, de l'oscillation des femmes entre objet maternel et objet hétérosexuel (père, frère, amant).

À la fin du roman, Leila quitte l'appartement de la mère sans pour autant couper les ponts : elle se promet « to look back, to remember » (p. 194). Autrement dit, elle a trouvé une distance salutaire, gage d'une complicité renouvelée.

Leila se rappelle avoir été jalouse de la beauté de ses sœurs, semblable à celle de la mère, à qui elle-même ressemble peu. Avant de partir, elle aide Mah à s'habiller pour le repas de bienvenue de Leon, revenu d'un voyage en haute mer. Leurs regards se croisent dans la glace :

She looked at me in the mirror. It was quiet for a long time. I thought, I do look like her. The shape of the face, the single fold above the eye, the smallish red mouth. I wonder, (sic) Will I be like her? Will I marry like her? (p. 191)

Signe d'une réconciliation entre mère et fille que concrétise la reconnaissance de la ressemblance physique, cette scène conserve toute son ambiguïté dans la mesure où Leila espère échapper au destin maternel. Ressemblance et différence, distance et proximité : la relation mère-fille est une autre appartenance à reconnaître et à assumer.

Au tout début du *Joy Luck Club*, on retrouve une fable, mise en abyme de toutes les relations mère-fille que présente le livre. Juste avant de quitter la Chine, la protagoniste de cette fable a acheté un cygne qui, aux dires du vendeur, était autrefois un canard et qui, à force d'étirer son cou dans l'espoir de se transformer en oie, est devenu trop beau pour être mangé. En route vers l'Amérique, la mère rêve d'avoir une fille dont la vie sera meilleure que la sienne :

In America I will have a daughter just like me. But over there nobody will say her worth is measured

by the loudness of her husband's belch. Over there nobody will look down on her, because I will make her speak only perfect American English. And over there she will always be too full to swallow any sorrow! She will know my meaning, because I will give her this swan — a creature that became more than what was hoped for (p. 3).

La mère rêve donc d'une fille pareille à elle (« just like me »), mais confrontée à des circonstances complètement différentes, rêve qui s'avérera illusoire. À l'arrivée, les agents d'immigration lui enlèvent de force le cygne ; ne lui reste entre les mains qu'une seule plume. Le passage se clôt sur la vaine attente de la mère :

She wanted to give her daughter the feather and say « This feather may look worthless, but it comes from afar and carries with it all my good intentions. » And she waited, year after year, for the day she could tell her daughter this in perfect American English (p. 4).

Placée en incipit, la fable inscrit tout le roman qui suit sous le signe du cygne, pour ainsi dire, soulignant les questions à la fois de transformation et de transmission. Elle met en place une allégorie de l'immigration et des multiples pertes qu'elle entraîne : perte de la langue, de la mémoire, des moyens de décliner son identité. Mais elle souligne aussi ses gains. Car en une génération, et conformément aux vœux de la mère, la vie des femmes s'est transformée : la fille a avalé « more Coca-Cola than sorrow » (p. 3). Reste que s'est perdu, dans le passage d'un pays à l'autre, le fantasme de la compréhension instinctive entre mère et fille (la mère s'imagine que la fille, en voyant le cygne, aurait immédiatement saisi son message), que séparent maintenant une langue et une expérience différentes. L'immigration élève donc, entre deux générations de femmes, des barrières que l'auteure s'applique à rompre.

Si, comme le dit la fable, la mère doit attendre, pour se faire comprendre de sa fille, le jour où elle parlera parfaitement l'anglais, son message ne se transmettra jamais. Voilà précisément ce qui se produit dans le cas de Jing-Mei Woo, la première narratrice, dont la mère est morte sans qu'elles aient pu se parler. Les paroles de la mère sont autant d'énigmes que la fille s'applique à déchiffrer : « She always said things that didn't make sense, that sounded both good and bad at the same time » (p. 234). Nous nous trouvons en présence d'une véritable herméneutique du discours maternel. Liée au passé, aux récits, à un monde féminin (les histoires qu'on se racontait entre femmes pour oublier les malheurs de la guerre étaient la principale raison d'être du Joy Luck Club chinois), à des signes ambigus, la mère représente avant tout, pour sa fille, un discours, un texte à déchiffrer.

Dans un premier temps, les mères comme les filles se montrent déçues de leur relation. Si les filles se désolent de leur mère autoritaire, butée, trop critique, dont la voix forte les empêche de cultiver leurs propres perceptions, les mères constatent avec tristesse que leur fille a honte de leur accent ou de leur apparence et se plaignent de la disparition du dévouement filial, si fort en Chine. Surtout, elles souffrent de voir leur fille s'éloigner d'elles :

She and I have shared the same body. There is a part of her mind that is part of mine. But when she was born, she sprang from me like a slippery fish, and has been swimming away ever since. All her life, I have watched her as though from another shore (p. 274).

Au-delà des apparences, mère et fille sont unies par un même désir de rapprochement. À la fin du roman, Waverly et sa mère se regardent dans la glace du coiffeur et déclinent leurs ressemblances et leurs différences, dans une complicité grandissante. An-Mei Hsu transmet à Rose sa force de parole, lui permettant de s'affirmer face au mari qui veut la chasser de sa maison : « He was *bilibudu*. The power of my words was that strong » (p. 219). Enfant, Lena St. Clair rêve de guérir sa mère de la dépression dans laquelle elle est tombée. Elle a une vision¹⁵ dans laquelle sa mère, après être morte de mille coups d'épée, revient du bon côté des choses : « And the girl grabbed her mother's hand and pulled her through the wall » (p. 121). Plus tard, Ying-Ying décrit de manière identique sa volonté de sauver sa fille : « And now I must tell her everything about my past. It is the only way to penetrate her skin and pull her to where she can be saved » (p. 275). Enfin, Jing-Mei Woo se rend en Chine pour faire la connaissance de ses demi-sœurs, nées du premier mariage de sa mère, et abandonnées à cause de la guerre. Elles refont le lien qui les attache à la mère : « Together we look like our mother. Her same eyes, her same mouth, open in surprise to see, at last, her long-cherished wish » (p. 332). Le roman se clôt sur cette phrase. Comme le nom que s'était donné la mère signifiait entre autres « désir longtemps chéri », le dernier mot du roman est le nom de la mère, nom qui devient en quelque sorte performatif : lorsqu'il est prononcé, le désir de la

15 Le recours au mythe et au fantastique permet de dépasser le quotidien pour refaçonnner l'expérience, comme le montre Joanne S. Frye (p. 294) à propos de Maxine Hong Kingston.

mère — voir ses filles réunies — se réalise en effet. Le roman célèbre donc la force et la puissance de la voix maternelle.

Dans *Bone*, Nina se plaint du refus des parents chinois de comprendre l'expérience de leurs enfants : « they have no idea what our lives are about. They don't want to come into our worlds. We keep on having to live in their world. They won't move one bit » (p. 33). À la fin du *Joy Luck Club*, il est plutôt question d'une certaine réciprocité. Dans les deux cas, la personne de la mère est le lieu où convergent la féminité et l'ethnicité, les deux pôles mouvants de la quête identitaire de la fille. Chargé de passion et d'ambivalence, le rapport à la mère passe par la ressemblance physique, par le sang et par les os, mais peut-être surtout par la parole, par les histoires que l'une et l'autre (se) racontent.

Du passé vers le présent

À l'origine de la structure narrative qu'adoptent Ng et Tan se trouve donc le rapport à la mère, lequel imprime à chaque texte son mouvement caractéristique entre le passé et le présent, entre soi et l'autre.

Bone relate un long travail de deuil qui se manifeste notamment, chez Leila, par un sentiment de culpabilité à l'égard de la mère malheureuse et de la sœur disparue : « We lived with the ghost, the guilt » (p. 15). Afin d'exorciser le passé, Leila se remémore chaque étape de la douloureuse histoire familiale. Après une mise en place initiale, le roman plonge dans un passé de plus en plus éloigné, reprenant tour à tour l'enterrement d'Ona, l'annonce de sa mort, les jours qui ont précédé son suicide, l'enfance des jeunes filles. Ainsi, un lent mou-

vement en spirale conduit vers un passé de plus en plus lointain, mouvement interrompu par de brusques retours au présent, comme pour montrer à quel point des événements en apparence révolus colorent chaque moment de la vie. Au terme de ce retour vers un passé qu'a refoulé toute la famille, Leila peut enfin assumer le présent sans pour autant perdre la mémoire.

La structure très différente du *Joy Luck Club* est fondée elle aussi sur un mouvement de retour vers le passé, mais la multiplicité des voix narratives la rend plus complexe. Le roman est divisé en quatre parties que précède une fable ; dans chacune, quatre voix différentes se font entendre. La première partie et la dernière font place aux voix de mères ; dans celles du milieu, les filles prennent la parole. L'histoire de Jing-Mei Woo, dont la mère est morte, ouvre et ferme le roman. Elle acquiert ainsi un statut particulier (surtout si on se rappelle que Jing-Mei prend la parole quatre fois au lieu de deux), sans être pour autant un récit enchâssant auquel les autres seront subordonnés. Ces histoires, enchevêtrées jusqu'à un certain point (les quatre mères sont des amies de longue date et leurs filles ont grandi ensemble), demeurent en même temps parfaitement autonomes.

La grande originalité de Tan réside donc dans le fait d'avoir donné la parole autant aux mères qu'aux filles, fait encore assez rare dans le roman au féminin (Hirsch, p. 16). Mieux, elle fait résonner une multiplicité de voix et de perspectives différentes, sans hiérarchie narrative. Mère et fille se parlent enfin, se destinent leur récit¹⁶, cherchent, par le biais de leurs histoires, à sortir de l'impasse. Le va-et-vient entre jeunesse de la mère et jeunesse de

la fille, passé chinois, passé américain et présent américain, est au cœur de la structure du roman¹⁷. La réconciliation finale n'est rendue possible qu'après une écoute attentive du récit de cette autre qui est aussi soi-même.

Frappe surtout, dans *Bone* comme dans *The Joy Luck Club*, la volonté de déstabiliser l'identité au moment même de l'affirmer. Les narratrices se reconnaissent à la fois Chinoises et Américaines tout en remettant en cause le caractère univoque, provisoire et artificiel de toute construction identitaire. (Fait ironique, le café préféré de Leila s'appelle « The Universal », comme pour affirmer à la fois une nostalgie et une impossibilité.) Féminité, ethnicité, américanité : autant d'éléments qui les constituent, mais elles refusent de s'y laisser confiner.

L'existence même de tels écrivains, de plus en plus nombreux, met en évidence le paradoxe inhérent au « melting-pot » américain : en partie assimilés (ils écrivent en anglais et publient souvent dans des maisons d'édition « mainstream »), ces auteurs transforment de l'intérieur le paysage littéraire américain. Leur refus de se conformer à l'une des conduites qu'approuve la culture dominante — le rejet de leur héritage culturel, le repli sur le pittoresque ou le retour « chez eux » (Kim, dans Hagedorn, p. VIII) — met en cause le mythe de l'homogénéité culturelle. Le temps dira si ces auteurs arriveront à s'imposer en grand nombre sur la scène nationale en évitant le double piège de la marginalisation et de la récupération. Mais on peut déjà dire que l'émergence de tant de voix diverses a révolutionné la littérature américaine, traversée désormais de saveurs, de savoirs et de rythmes inédits.

16 La fille est toujours la destinataire du récit de sa mère. Jing-Mei se rappelle que sa mère s'arrêtait à tout moment pour demander à sa fille si elle la comprenait : « Can you see this ? » (p. 8), « Can you imagine how it is ? » (p. 9).

17 Le roman serait né d'une parole de la mère de la romancière : « L'idée du livre lui vient le jour où sa mère, gravement malade, lui demande : "Si je mourais, de quoi te souviendrais-tu ? Tu connais si peu de choses de moi" » (Noiville, p. 9).

RÉFÉRENCES

- ASIAN WOMEN UNITED OF CALIFORNIA (dir.), *Making Waves : An Anthology of Writings By and About Asian American Women*, Boston, Beacon Press, 1989.
- BOYCE DAVIES, Carole, *Black Women, Writing and Identity : Migrations of the Subject*, Londres, Routledge, 1994.
- CHEN, Jack, *The Chinese of America : From the Beginnings to the Present*, San Francisco, Harper and Row, 1981.
- CHEUNG, King-Kok, « The Woman Warrior versus the Chinaman Pacific : Must a Chinese American Critic Choose between Feminism and Heroism ? », dans Marianne Hirsch et Evelyn Fox Keller (dir.), *Conflicts in Feminism*, Londres, Routledge, 1990, p. 234-251.
- CHIN, Frank, Jeffery Paul Chan, Lawson Fusao Inada, Shawn Hsu Wong (dir.), *Attiteeeee! An Anthology of Asian-American Writers*, Washington, Howard University Press, 1974.
- CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, 1991.
- DIDION, Joan, *Miami*, New York, Pocket Books, 1987.
- FLAX, Jane, « The Conflict Between Nurturance and Autonomy in Mother / Daughter Relationship and within Feminism », dans *Feminist Studies*, vol. 4, 2 (juin 1978), p. 171-189.
- FRYE, Joanne S., « The Woman Warrior : Claiming Narrative Power, Recreating Female Selfhood », dans Alice Kessler-Harris et William McBrien (dir.), *Faith of a (Woman) Writer*, New York / Westport, Greenwood Press, 1988, p. 293-301.
- HAGEDORN, Jessica (dir.), *Charlie Chan is Dead : An Anthology of Contemporary Asian American Fiction*, New York et Londres, Penguin Books, 1993.
- HIRSCH, Marianne, *The Mother / Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- IRIGARAY, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Paris, Pleine Lune, 1981.
- KIM, Elaine, *Asian American Literature : An Introduction to the Writings and Their Social Context*, Philadelphia, Temple University Press, 1982.
- — —, « Preface », dans Jessica Hagedorn (dir.), *Charlie Chan is Dead : An Anthology of Contemporary Asian American Fiction*, New York et Londres, Penguin Books, 1993, p. XII-XIV.
- KINGSTON, Maxine Hong, « Interview with Auturo Islas », dans Marilyn Yalom (dir.), *Women Writers of the West Coast : Speaking of Their Lives and Careers*, Santa Barbara, Capra Press, 1983, p. 11-19.
- LI, David Leiwei, « The Production of Chinese American Tradition : Displacing American Orientalist Discourse », dans Shirley Geok-lin Lim et Amy Ling, *Reading the Literatures of Asian America*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p. 319-331.
- LIM, Shirley Geok-lin, « The Ambivalent American : Asian American Literature on the Cusp », dans Shirley Geok-lin Lim et Amy Ling (dir.), *Reading the Literatures of Asian America*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p. 13-32.
- LING, Amy, *Between Worlds : Women Writers of Chinese Ancestry*, New York, Pergamon Press, 1990.
- NG, Fae Myenne, *Bone*, New York, Harper, 1993.
- NOIVILLE, Florence, « Amy Tan, la Chinoise-Américaine », dans *le Monde*, 17 août 1990, p. 9-13.
- RICH, Adrienne, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, Norton, 1986.
- SCHUELLER, Malini Johar, « Theorizing Ethnicity and Subjectivity : Maxine Hong Kingston's *Tripmaster Monkey* and Amy Tan's *The Joy Luck Club* », dans *Gender*, 15 (hiver 1992), p. 72-85.
- TAN, Amy, *The Joy Luck Club*, New York, Ballantine, 1989.
- — —, « Mother Tongue », dans Joyce Carol Oates (dir.), *The Best American Essays 1991*, New York, Ticknor and Fields, 1991, p. 196-202.
- WANG, Dorothy, « A Game of Show Not Tell », dans *Newsweek*, vol. 113, 16-17 (avril 1989), p. 68-69.
- WONG, Diane Yen-Mei, et Dennis Hayashi, « Behind Unmarked Doors : Developments in the Garment Industry », dans Asian Women United of California (dir.), *Making Waves : An Anthology of Writings By and About Asian American Women*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 159-171.