
L'entre-dire qui ensorçèle et démythifie.
Approche intertextuelle des romans
Luc, le Chinois et moi et
Sweet, Sweet China de Felicia Mihali

Daniela Tomescu
The University of Western Ontario

À travers une étude intertextuelle de deux romans de Felicia Mihali : *Luc, le Chinois et moi* (2004) et *Sweet, Sweet China* (2007), nous nous proposons de démontrer le fait que la dichotomie identité-altérité dans le premier, et fiction-réalité dans le deuxième, se résolvent si l'on adopte comme grille de lecture l'existence d'un entre-deux autobiographie-autofiction, par le truchement duquel le sujet écrivain s'interroge sur soi-même, sur l'autre, sur le sens de ce qu'il vit et de ce qu'il vient d'énoncer. L'entre-dire qui ensorçèle et démythifie est la parole du sujet énonciateur qui utilise les codes narratifs des contes de fées et de la biographie. Le lecteur est renvoyé en même temps à un contexte sociopolitique immédiatement reconnaissable, dont la description le fait tomber dans la réalité à la fois anodine et cruelle, et à un au-delà du référent réel. Il y a des moments où la fiction est plus réelle que la réalité, parce qu'elle dénonce toute prétention de vérité de ce que n'est qu'une façon de dire, une variante possible entre plusieurs autres. Si toute histoire contient d'une manière intrinsèque une interprétation de la réalité, le sujet écrivain n'a qu'à exposer à son lecteur différentes solutions fictionnelles possibles, lui suggérant que la vérité, c'est une vérité de l'entre-deux dire.

Les deux textes se prêtent très bien à une étude intertextuelle à cause de la présence littérale du premier dans le deuxième et de la circulation d'un texte à l'autre des mêmes « patterns ». Le procédé de l'autocitation institue une permanente confusion entre l'identité réelle et l'identité fictive du moi écrivain. Au début du roman *Sweet, Sweet*

China, la narratrice s'interroge sur la possible continuation de l'histoire d'amour entre la narratrice du premier roman et le Chinois Yang. Finalement, la décision est négative, mais le motif identité-altérité présent dans le premier roman sous la forme « le Chinois et moi » sera repris sous la forme que nous appellerons « les Chinois et Augusta » (incarnation de la narratrice de *Luc*¹). Le problème de la relation de l'étranger avec la Chine ou avec le/les Chinois se place dans le contexte d'une réalité sociopolitique commune pour deux pays qui ont connu le régime communiste. D'une grande importance dans ce contexte est la relation de l'artiste avec son milieu, avec le discours social et la censure. Les deux romans abondent en personnages artistes, les seuls êtres humains qui se permettent le luxe de franchir les limites entre réalité et fiction, de s'échapper à la réalité par la fiction. Pourtant, l'artiste-écrivain affiche d'une façon permanente sa lucidité par le biais du commentaire métatextuel, qui a aussi la fonction de démythifier le lecteur. L'étude intertextuelle nous aidera à mieux mettre en évidence la façon dont les diverses dichotomies mentionnées sont en fait la postulation des nombreux types d'entre-deux donnant naissance à des interprétations multiples.

L'ENTRE-DEUX IDENTITAIRE : « LE CHINOIS ET MOI »

Luc, roman à la première personne, s'annonce à partir du titre comme un récit fictionnel où l'invention de soi ne peut pas être séparée du questionnement de l'altérité. Si l'usage de la première personne détermine les structures de significations d'un récit, devenant « auto-analytique en même temps qu'autoréférentielle » (Hubier 2003 : 127), dans *Luc*, où l'attention du lecteur se concentre dès le début sur la différence Moi-Autre, l'autoportrait de la narratrice va se construire sur un jeu de l'identité et de l'altérité.

Connaître l'Autre, désigné comme « le Chinois » – dénomination qui désigne non seulement la différence, mais aussi l'exotisme – passe, dans *Luc*, par l'analyse des clichés culturels à travers lesquels la narratrice perçoit son amant. Le Chinois est pour la narratrice l'étranger qui apporte avec lui toute la spécificité de la culture orientale : la médecine traditionnelle de la Chine, avec ses règles précises pour garder la santé du corps et de l'esprit, une politesse extrême, une vision de vie basée sur

¹ Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le titre abrégé *Luc*, suivi du numéro de page.

la sagesse et la soumission, une conception de l'amour basée sur la décence. Il est venu en Roumanie pour apprendre le français ; ses supérieurs auraient cru que la Roumanie est une ancienne colonie ou au moins la « petite sœur » de la France, où le coût de la vie est moins cher. Son rôle auprès de Yang est de l'aider à traduire en français les rapports scientifiques qu'il envoie régulièrement en Chine. Il ne souffle mot quant à ses chefs, représentants du Parti communiste, à l'adresse desquels il n'oserait jamais dire quelque chose de mal. Par contre, la femme exprime son amour et son désir de franchir les tabous. Toute réticence de la part de Yang nous est expliquée par l'énorme différence entre un Oriental chinois et une Européenne dont les attitudes et les propos parfois l'effrayent. Il préfère garder le silence à l'égard de son amour pour la narratrice. Les occurrences du dialogue ou du discours rapporté qui donnent la parole à Yang sont rares. La plupart du temps la narratrice nous offre ses propres opinions sur les pensées de Yang. Peu de temps après que Yang a accepté finalement de l'embrasser sur la bouche, à la façon européenne d'exprimer l'amour, il doit partir. Dernièrement, la narratrice avoue même ne pas l'aimer, n'avoir plus besoin de lui, ce qui la fait se demander si l'amour n'avait été qu'un effet de discours, s'ils n'ont été tous les deux victimes des clichés, des effets des films hollywoodiens devenus très populaires dans l'Europe de l'Est après la chute du communisme. Tout en prenant une distance ironique envers de tels codes culturels, la narratrice lance au lecteur le défi de comprendre et d'interpréter son histoire avec Yang : « J'étais le produit de cette culture où l'on dit plus de mots qu'il n'existe de faits » (*Luc* 169). Quant au Chinois, cette histoire d'amour aurait été nécessaire seulement pour « éviter le dérèglement des hormones, de la circulation et de flux vitaux », chose pour laquelle « même le Parti communiste fermait les yeux de temps en temps » (*Luc* 183). La même idée est réitérée au début de *Sweet, Sweet China*, où nous retrouvons un résumé de leur histoire d'amour :

Le roman de cette relation n'était pas long et il comportait les difficultés suivantes : l'incapacité des deux amants de communiquer librement entre eux ; l'usage d'une tiers langue – le français – pour exprimer des choses impossibles à exprimer en paroles ; un lien physique basé sur l'incompatibilité sexuelle des deux partenaires due, d'un côté, à la retenue qui caractérisait les rapports sexuels des Chinois née à l'époque des Gardes

rouges et, de l'autre, à l'imagination hollywoodienne de notre protagoniste. (SSC² 15)

Pourtant, un peu plus loin, on nous donne le droit de connaître enfin la « vérité » sur les sentiments de Yang pour Augusta, le fait que les barrières entre Moi et l'Autre, tant de fois mentionnées, n'avaient pas impiété sur les sentiments de Yang : « Il voulait garder un peu de cette Augusta, qui n'avait jamais compris combien il l'aimait et combien il était inutile de le lui déclarer ». (SSC 53)

Comme toute écriture à la première personne, *Luc* semble construit autour du refus des sujets grandioses : la courte histoire d'amour entre la narratrice et le Chinois relate en ordre chronologique une suite d'événements presque banals de la vie quotidienne. De plus, une attitude critique par rapport à l'écriture empêche l'emportement « romanesque » dans la relation de cette histoire d'amour. Le commentaire métatextuel au sujet des clichés culturels accompagne la caractérisation du Chinois, mais aussi la caractérisation de la narratrice elle-même, qui découvre son « moi » comme construction, comme image de soi qui lui est renvoyée par le contexte social (« J'étais le produit de cette culture... » (*Luc* 169)). Regardant le Chinois à travers des clichés, la narratrice de *Luc* avait raté de connaître ses vrais sentiments.

Au début de *Sweet, Sweet China* – roman qui se présente en quelque sorte comme hypertexte de *Luc* et sa (possible) continuation -, le lecteur s'attendrait à ce que la reprise de l'intrigue de *Luc* annonce une continuation de l'histoire ou du même une élucidation des points d'interrogation que la narratrice soulevait dans le premier roman. Par contre, le Chinois, qui représentait éminemment l'Autre par rapport au moi énonciateur dans *Luc*, s'efface presque totalement dans *Sweet, Sweet China*. Augusta va rater la rencontre avec « le Chinois », elle va apprendre à se rapporter à un Autre multiplié – aux « Chinois » qu'elle essaie vainement de réduire à une typologie commune susceptible d'être appréhendée et assimilée.

UN « MOI » ALTÉRÉ ET LES CHINOIS

Dans *Sweet, Sweet China*, une fois arrivée à Beijing, beaucoup des jugements d'Augusta changent. L'intérêt que la narratrice de *Luc* avait

² Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle SSC suivi du numéro de page.

pour la nature exotique du Chinois se transforme en un rejet de toute mystification à l'égard de l'Autre; elle regarde ironiquement le monde qu'elle vient de découvrir. Augusta constate que tous les Chinois ne sont pas aussi polis que Yang. On lui refuse même l'entrée dans les restaurants agglomérés pendant les heures du déjeuner, parce qu'elle est une étrangère. La pratique du taoïsme, conseillant une vie simple et âpre, ne serait que la conséquence de leur famine séculaire et des privations qu'ils ont dû endurer. Dans les attitudes et les gestes des Chinois, dans leur refus de parler politique, dans leur peur et leur suspicion, Augusta voit la conséquence des punitions physiques, des humiliations subies par un peuple où les gens, habitués à l'autocritique en séances publiques, ne comptent pas en tant qu'individus. Leur nostalgie pour l'époque de Mao rappelle à la narratrice la nostalgie de ses ex-concitoyens qui, après les événements de 1989 dans l'Europe de l'Est, continuaient à voter pour les anciens communistes (comme elle nous le dit dans *Luc*). L'homme à peau blanche ne peut être pour eux que l'exploiteur, celui qui, par son ingérence dans la vie de la Chine, a entraîné sa déchéance. L'ironie se charge souvent d'humour aussi. Les effets du capitalisme en Chine sont désastreux : ici, la déflation s'avère aussi périlleuse que l'inflation, parce que « [l]es Chinois sont des mauvais consommateurs et leur habitude d'économiser fait la grande différence avec l'Amérique » (SSC 245). Augusta se découvre donc comme étant elle-même un « Autre » pour les Chinois auxquels elle enseigne le français pour les préparer à émigrer au Canada. Prise pour une authentique Québécoise par ses étudiants, Augusta se rend compte qu'elle n'est qu'un « Autre » altéré, comme nous le trouvons consigné dans un fragment de son journal : « elle n'est canadienne que grâce à son passeport et le français n'est pas sa langue maternelle » (SSC 35) ; « Le pays de leur rêve est tout aussi authentique que, moi, je suis une vraie Québécoise ». (SSC 66)

Si dans *Luc* on nous donne une description, toujours médiatisée par la vision de la narratrice, de celui qui est pris pour un « Autre », dans *Sweet, Sweet China* c'est le sujet « Autre » qui se désigne comme tel. Le jeu de l'identité et de l'altérité continue dans l'essai d'assimiler l'Autre à soi-même. C'est le moi social qui est mis en analyse et l'accent tombe sur la description d'une expérience semblable. Dans ce sens, il semblerait que la différence entre un pays est-européen, qui a connu le communisme, et la Chine n'est pas tellement grande. La narratrice de *Luc* éprouvait une vive curiosité pour Beijing : « Pendant que mon ami

exerçait son travail de guérisseur, je me demandais à quoi aurait pu ressembler ma vie dans le lointain Beijing » (*Luc* 166). Le lecteur trouvera la réponse dans *Sweet, Sweet China*, où la curiosité d'autrefois s'est transformée en désenchantement :

Beijing me semble une ville communiste typique, telle que Moscou, Varsovie, Bucarest ou Sofia : des blocs en béton, des rues peuplées et poussiéreuses. Les communistes ont détruit tout ce qui était ancien pour y bâtir de hautes cages en ciment afin d'habiter les milliers de villageois venant en ville à la recherche de travail. [...]. Je ne sais pas comment je vais supporter la laideur de mon quartier et l'inconfort de ma demeure. (SSC 25)

Augusta se découvre tantôt comme « Moi » scindé, tantôt comme « Autre » altéré : elle est une immigrante vivant dans un entre-deux, même si parfois elle ne veut pas le reconnaître. Par le commentaire métatextuel, un clin d'œil est fait au lecteur qui doit savoir sur Augusta qu'« [e]lle n'est pas hantée par des loyautés invisibles, par des fantômes, par la discontinuité de son identité, par le stress de l'acculturation, par le chagrin du déracinement » (SSC 13-14). Elle ne serait donc pas embêtée par les ennuis que les futurs immigrants exprimaient dans leur écriture. Pourtant, elle avouera plus tard que « [l]e fait de vivre en trois autres langues m'éloigne de moi-même » (SSC 58). Les Chinois sont aveugles à l'entre-deux duquel elle est constituée. Son étrangeté lui permet pourtant de comprendre la Chine subjuguée à l'idéologie communiste, mais aussi de jeter un regard critique sur la société canadienne. Personne ne dira aux futurs immigrants qu'« [a]près les Premières Nations, les Chinois sont la deuxième nation fondatrice du Canada » (SSC 89), information mentionnée dans une note en bas de page.

L'identité d'Augusta est une identité autre, mais contaminée par l'altérité. La connaissance de l'intérieur d'une réalité considérée autre, la rupture avec le discours nationaliste québécois sont des caractéristiques dans lesquelles Simon Harel (dans *Les passages obligatoires de l'écriture migrante*) et Janet Paterson (dans *Figures de l'autre dans le roman québécois*) voient les signes d'un entre-deux qui marque toute écriture migrante. Augusta se rend compte aussi que ses étudiants vivent à leur tour dans un entre-deux dont ils ne sont pas conscients, entre leur attachement déclaré aux valeurs de la tradition chinoise, de l'idéologie communiste dont ils sont imprégnés, et leur désir d'immigrer. De plus, dans la vision d'Augusta, ils continueront à être condamnés à l'entre-deux : entre le discours nationaliste du Parti Communiste chinois et le

discours sur le multiculturalisme canadien qui, le dit-elle ironiquement, ne se réfère pas aux immigrants. Tout au long du roman elle s'interrogera sur la nature de la Chine profonde, située au-delà des clichés avec lesquels l'étranger vient visiter ce pays et avec lesquels il repart, sans avoir rien appris. Même si en passant d'un texte à l'autre la narratrice n'arrivera pas à comprendre l'Autre, elle aboutit à la conscientisation de l'entre-deux constitutionnel dans lequel vit tout être migrant. Quand même, cette quête intertextuelle de l'identité (du Moi et de l'Autre) ne se réduit pas à l'unique dimension de l'analyse psychologique ou sociale. À travers l'écriture, on opère inévitablement une invention de soi, le moi écrivain se constituant entre autobiographique et imaginaire. Le désir de dire « vrai » sur soi-même ne s'accomplit que dans l'entre-deux générique de l'autofiction.

L'ENTRE-DEUX GÉNÉRIQUE : ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

Dans son essai sur l'invention narrative de soi – *Fictions de l'ipséité* – Laurent Mattiussi remplace le terme « identité » avec « ipséité » pour dire que le « soi » n'est pas une « substance », mais plutôt « une pure potentialité de réalisations multiples » (2002 : 13). Dans ce qui suit, nous allons analyser la modalité dont se déploie l'invention de soi dans le texte de Felicia Mihali à partir de la théorie de Mattiussi sur l'ipséité, terme qui, selon ce critique, « permet d'englober les deux figures qu'oppose l'invention de soi : celle du moi psychologique et social engagé dans le monde extérieur et celle d'un *moi pour longtemps rêvé*, affranchi de la contingence » (2002 : 13). Si dans la première partie de cette étude nous avons attaché une attention particulière au côté « réaliste » des deux romans (références concrètes à la réalité sociopolitique roumaine, chinoise et canadienne) et à l'expérience biographique de l'auteure, dans la deuxième partie nous allons analyser le procédé de l'autocitation pour montrer comment il conduit à la coïncidence auteure-narratrice-personnage principal et au brouillage des pistes de lecture qui désormais doit prendre en compte l'entre-deux réalité-fiction.

Au début du roman *Sweet, Sweet China*, le lecteur est averti quant au code de lecture qu'il devrait adopter. La narration sera faite par une déesse, Sakiné, qui sera contrôlée dans son travail et parfois censurée par deux autres déesses, la déesse du goût, Désiré, et la déesse de l'odorat,

Flora. Le « je » narratif de Sakiné sera remplacé très souvent par « elle », et donc par une narration à la troisième personne. La déesse devient le narrateur omniscient des faits, des pensées et des sentiments d'Augusta. Parallèlement, le lecteur rencontre un autre « je » narratif, celui d'Augusta elle-même, du journal de laquelle les déesses prennent de temps en temps des fragments, les ajoutant à leur histoire. Ce que le lecteur devra prendre en compte, ce n'est pas seulement les conventions du conte de fées, où tout est possible, mais aussi celles du journal intime, texte qui réclame de sa part une confiance dans l'authenticité des faits consignés. Il semble que nous n'ayons qu'à suivre ces deux codes génériques distincts pour nous retrouver chaque fois sur la bonne piste de lecture. D'une côté, il y a la réalité quotidienne de la vie d'Augusta, rendue par le journal ou par la voix de la narratrice déesse, et d'un autre côté la partie documentaire qui prolonge les pensées et l'intérêt du personnage pour l'histoire de la Chine dans les notations en bas de la page. Ce qui tient de la partie fictionnelle, se passe dans le rêve d'Augusta, prolongeant l'intrigue de la série télévisée qu'elle suit régulièrement. C'est le moment où apparaît un autre personnage principal, Mei, qui va nous conduire plus loin dans l'exploration d'une autre Chine, là où Augusta accède seulement grâce à l'imagination. Les choses se compliquent encore plus quand la narratrice déesse prend le pouvoir d'intervenir dans la vie quotidienne d'Augusta et de changer son cours, ou quand, à la fin des aventures de Mei, Augusta s'identifie à celle-ci.

LA VIE ET SES VARIANTES

La vie d'Augusta à Beijing dépend de la variante de l'histoire à raconter choisie par l'une des déesses. Augusta et Yang se trouvent tous les deux dans les rues de Beijing, ils pourraient se rencontrer : « L'apparition de Yang dans cette histoire me montre que Désirée est persuadée qu'Augusta est venue à Beijing secrètement animée par le désir de retrouver son ancien amant » (SSC 53). La narratrice Sakiné s'oppose à cette possibilité, car elle refuse de bouleverser encore une fois la vie « de ce pauvre médecin de Beijing » (*Ibid.*). En tant que narratrice omnisciente de *Sweet, Sweet China*, elle seule connaît les sentiments qu'Augusta, narratrice de *Luc*, ignorait à l'époque où elle s'érigait en

porte-parole de son amant chinois³. Sakiné arrête « le tic-tac du monde » (*Ibid.*) pour réfléchir à ce qui pourrait être une éventuelle nouvelle rencontre entre les deux : « J'ai survolé tous les rayons, là où étaient enfermées les possibilités infinies de la vie terrestre, les variantes ratées, les ombres de tous les chapitres non achevés. [...]. Je me suis divisée en tant de possibilités perdues que ce monde compte afin de trouver la suite possible de l'histoire d'amour de Yang et d'Augusta ». (SSC 53-54). Yang lui aurait tiré la manche en l'appelant par son nom, « le seul mot pour lequel il n'a pas besoin de recourir à ses connaissances de français » (SSC 54). L'histoire d'amour du Chinois et d'Augusta aurait pu continuer sur le continent asiatique. Mais cette rencontre ne se produira pas, décide la déesse qui déchire le rouleau de cette histoire possible : « Cette possibilité d'histoire n'existe plus ! Le monde va continuer sa marche sans le poids de cette version » (SSC 55). Sakiné descend dans les rues de Beijing pour distraire l'attention de Yang, de façon qu'il ne voie pas Augusta, et ensuite elle continue « l'écriture d'une autre histoire, le vrai chapitre manquant de la vie d'Augusta » (*Ibid.*).

Il y a un jeu paradoxal au niveau de la page écrite entre ce qui n'existe pas, mais continue d'être raconté, et aussi entre ce qui reste écrit, mais a été effacé du journal d'Augusta. Le jeu avec les variantes n'était pas possible dans *Luc*. Roman écrit selon une convention plus réaliste, la fiction ne présentait qu'une seule variante. De plus, le contenu fortement autobiographique faisait que le roman repousse la variante « happy-end », à la manière hollywoodienne, convention tant de fois ridiculisée tout au long du roman. Pourtant, c'est l'autobiographie qui nous aidera à mieux comprendre le labyrinthe fictionnel de *Sweet, Sweet China*. Vie et écriture seront mises sur le même plan, tout comme la fiction et la réalité. L'autobiographie se prolongera donc dans l'autofiction.

DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION

Le roman *Sweet, Sweet China* s'éloigne, d'une façon plus visible, de la pure biographie. En effet, l'entre-deux fiction-réalité est basé, dans les romans de Felicia Mihali, sur l'entre-deux générique. La dimension autofictive est celle qui donne le plus de liberté à l'auteur, car par

³ Le procédé de l'autocitation nous autorise à identifier la narratrice sans nom de *Luc* à Augusta.

rapport à la pure autobiographie, l'autofiction peut donner libre cours à l'invention. Et nous retrouvons, chez Mihali, les trois types d'invention définies par Laurent Matussi dans *Fictions de l'ipséité* : 1. « représentation fictive, projection onirique de soi-même dans un espace qui peut être celui du rêve et de la rêverie, [...] ou de l'autobiographie forgée » (2002 : 13) ; 2. « Production libre de soi » qui suppose « une spontanéité intérieure, l'indépendance radicale de la personne à l'égard de tous les ordres contraignants ; celui du monde, celui des événements, celui de la société » (*Ibid.*) ; 3. « exploration de soi », « découverte » (*Ibid.*). Nous utiliserons aussi les observations de Linda Hutcheon (1988) au sujet de la littérature postmoderne en général, et celles de Régine Robin (1997) concernant le cas spécial de la littérature migrante en contexte postmoderne, qui tiennent compte de la présence du métatexte à l'intérieur de la fiction de soi.

Sweet, Sweet China est un roman qui réinvestit d'une manière parodique la formule des contes de fées : [...] » nous pouvons recommencer à chaque lever du soleil en disant : *Il était une fois ...* » (SSC 11), nous avertit Sakiné dans la Note adressée au lecteur. Si d'habitude, dans de tels cas, un narrateur (réel ou non) raconte une histoire annoncée comme fictive, dans ce roman de Mihali « le Narrateur éternel » (*Ibid.*), qui connaît toutes les variantes possibles (donc fictives) sur la vie des mortels, en choisira une et la transformera en réalité. C'est ce que Sakiné fait avec l'histoire de Yang et d'Augusta. L'élément de suspense est déjà à l'œuvre : l'histoire de la vie d'Augusta, surtout l'épisode de son voyage à Beijing, qui commence dès que les déesses l'ont aperçue dans l'avion, pouvait n'être pas du tout racontée. Le motif est que, après avoir lu le roman *Luc, le Chinois et moi*, la déesse Désirée considère que l'histoire d'Augusta ne vaut plus la peine d'être racontée : elle serait une femme toujours à la recherche d'aventures, pour laquelle ni même la Chine n'est pas un obstacle ; elle ne sait pas encore vivre en tant qu'adulte et éprouve une grave incohérence des pensées. De plus, Désirée « ajoute qu'on devrait interdire à ceux qui ont vécu la chute du communisme en Europe de l'Est d'aller vivre encore une fois dans un pays socialiste, tant qu'il en existe encore » (SSC 14). Dans cette querelle des déesses narratrices qui proposent comme premier niveau de réalité dans la fiction une histoire de leur choix, il y a deux éléments à remarquer. Quand elles choisissent comment continuer l'histoire d'amour d'Augusta et de Yang, nous sommes toujours dans la fiction (même si instituée comme réelle, comme « le vrai épisode

manquant », par ces conteuses fictives). Mais le renvoi au référent réel – le contexte sociopolitique est-européen et chinois – facilite vraiment l'insertion du réel dans la fiction. Cela se passait dans *Luc* aussi, où la narratrice faisait inlassablement référence à la réalité sociale de la Roumanie postcommuniste, à la scène politique où activaient des personnages désignés dans le roman par des anagrammes rendant les vrais noms facilement reconnaissables. De plus, la narratrice de *Luc* était journaliste, tout comme l'auteure Felicia Mihali, travaillant pour le journal roumain le plus connu. Pourtant, à cause de l'absence des éléments d'identification formelle du récit autobiographique tels qu'établis par Philippe, le monde contenu entre les couvertures de *Luc* reste une fiction : le « je » narrant n'a pas de nom, et sur la première page on lit : roman. Fait curieux, nous trouverons une référence à l'auteure du roman *Luc* dans *Sweet, Sweet China*, dans ce récit institué dès le début comme pure fiction, ce qui nous fait identifier Augusta (même si cela n'est pas explicitement exprimé dans le texte), ici personnage, à l'auteure de *Luc*. Il y a donc dans *Sweet, Sweet China* une sorte de mise un abyme qui manquait dans le premier roman. De plus, c'est toujours le deuxième roman qui se sert des codes du genre diaristique. L'autofiction produira, comme le dit Dominique Rose, « un vacillement du pacte de lecture » (2002 : 9).

HYBRIDITÉ NARRATIVE

Selon Sébastien Hubier, l'esthétique autofictionnelle à la première personne provoque « un double bouleversement » (2002 : 127). Comme nous l'avons déjà montré, elle tend à confondre la réalité et la fiction. De plus, il devient difficile de discerner entre « l'identité personnelle » et « l'identité narrative » de l'auteur, ce qui souligne « combien il est, en son texte, lui-même et un autre, lecteur et scripteur de sa propre vie » (Hubier 27). Si toute écriture à la première personne se charge d'une portée idéologique et politique, comme le montre Hubier dans *Littératures intimes*, l'autofiction donne une plus grande liberté à l'auteur à expérimenter à partir de sa propre vie et de sa mise en fiction. Aussi, l'hybridité narrative de *Sweet, Sweet China* joue-t-elle constamment avec le signifiant. Les aventures de Mei ne sont pas une simple parodie du genre merveilleux, mais une modalité ludique par laquelle le « je » écrivant peut s'immerger dans l'Histoire pour la commenter et la réécrire. Au cours de son périple fantastique, Mei se

révèle être à plusieurs instants la figure de l'artiste à l'intérieur de la diégèse, servant ainsi de miroir à la narratrice-auteure et représentant une autre hypostase de ses identités narrative, le côté « affranchi de la contingence » (Mattiussi 13) de l'« ipséité ».

À la fin des aventures de Mei – qu'elles soient le rêve d'Augusta ou la continuation imaginaire des épisodes d'un film très populaire sur les chaînes télévisées chinoises – le lecteur a la surprise de constater que la narratrice déesse crée une confusion dénomminative : les noms de Mei et d'Augusta s'interchangent sans aucune explication supplémentaire, ce qui nous laisse supposer que les deux sont une seule et même personne. À cette confusion dans la désignation des instances énonciatives s'ajoute le brouillage des instances narratives. Assez souvent, la voix narrative d'Augusta, celle du « journal » et celle de la déesse de la narration-cadre sont difficiles à distinguer. La narratrice-déesse arrive à emprunter totalement les pensées, les émotions, parfois même les réflexions métatextuelles d'Augusta. Les deux voix se distinguent seulement au niveau formel, par l'usage de la narration à la troisième personne, qui désigne Augusta par « elle ». Ce personnage-narrateur hybride : Mei – Augusta – Sakiné s'imagine être une petite Chinoise qui peut explorer un autre monde en se réfugiant dans une estampe. Elle veut échapper à son mari, le général Wu, qui, à son tour, trouve le moyen de s'évader du réel (réel de la fiction, parce qu'il s'agit d'une télé-série) et s'engage dans sa poursuite. Au cours de son périple, Mei connaîtra plusieurs lieux de refuge. Comme dans les contes de fées, elle ne demande qu'être femme de ménage ou cuisinière, mais partout il s'avère que ses aptitudes dépassent sa modeste condition. Chez sa première hôte, elle apprend à coudre. Rien de formidable jusqu'au moment où elle voit que sa maîtresse peut faire que les dessins cousus sur les toiles aient une vie à eux. Dame Miao brode des robes pour les jeunes mariées, sur lesquelles elle doit représenter les symboles de la sexualité. Pendant la nuit, les apprenties l'espionnent et observent un spectacle fascinant. La narratrice déploie sans restriction un imaginaire déchaîné et insiste sur les passions cachées des personnages. C'est la revanche fictionnelle que la narratrice de *Luc*, qui n'aimait « ni la décence ni le silence » (*Luc* 169), prend sur Yang. Dame Vase, deuxième maîtresse de Mei, essaie de séduire son beau-frère, a un amant et tue son mari qui est en train de les découvrir.

Mei donne la pleine mesure de son talent quand elle arrive dans la maison d'un pauvre écrivain. Ce qui a apporté le malheur à Maître Song c'est le Conseil des experts, des médiocres qui doivent valider ses

ouvrages et qui n'aiment ni son écriture, ni l'innovation. En vrai artiste, Maître Song ne peut obéir qu'à sa vocation : « Maître Song faisait de son mieux pour respecter le canon, car il ne se sentait pas capable de mener une révolution par lui-même contre les gardiens de la culture. Mais quand l'ennui l'emportait, il s'enfermait dans sa petite pièce où il se dédiait à l'écriture des histoires fantastiques » (SSC 199). Chez son nouveau maître, Mei découvre sa vraie vocation : elle est une artiste elle-même, une potentielle écrivaine, capable pas seulement de copier les manuscrits, mais de les corriger et même de continuer les histoires qu'ils contenaient :

[...] dès les premiers jours, Mei avait pris la liberté de corriger les nombreuses fautes que l'écrivain faisait à cause peut-être de la vitesse avec laquelle il notait ses idées ou, tout simplement, de l'ignorance. En copiant ses textes, mot par mot, elle sentait l'énergie du contenu passant par sa propre main, et parfois ses doigts continuaient la phrase sans qu'elle eût à regarder le papier du maître. (SSC 203)

Sans le lui avoir avoué, le maître est au courant de l'intrusion de Mei dans ses textes à lui. Il le sait parce qu'ils « se rencontraient souvent sur la page écrite, là où la jeune femme complétait la pensée de l'homme avec sa propre complicité » (SSC 204). Le monde merveilleux des hiéroglyphes rend possible une telle rencontre, comme il a rendu possible le départ de Mei de son monde après avoir été absorbée par l'estampe.

Les couches fictionnelles se multiplient, mais à chaque niveau reste présente cette force magique de l'art. Maître Song n'est pas fâché à cause de l'intrusion de Mei, il a une haute conscience artistique : « L'auteur savait qu'il ne détenait pas l'exclusivité de la révélation » (*Ibid.*). Quand Mei entre au service d'un peintre, elle commet l'imprudence de regarder les peintures gardées dans son musée secret. À travers une estampe qui imagine un lac (lieu près duquel Mei se cache d'habitude, parce que ses poursuivants sont des êtres de la terre), le général Wu entre dans son monde. Il la retrouvera dans la maison des filles de plaisir qui, elles aussi ont des velléités artistiques (elles aiment peindre et écrire des poèmes). Mei n'est pas punie, comme l'aurait supposé la cruauté d'un général chinois. Au bout de ses péripéties « [l]a jeune épouse en fuite était contente de retrouver le monde du dehors, la vie qui n'était pas médiatisée par le texte et à qui aucune histoire ne saurait jamais redonner la beauté » (SSC 210). Il semble que la raison pour laquelle la narratrice ait inventé toute l'histoire des aventures de Mei avait été la relation de celle-ci avec les signes.

Aux nombreuses mises en abyme du processus de l'écriture qui accompagnent la mise à l'épreuve des aptitudes artistiques de Mei, s'ajoute le commentaire métatextuel par le biais duquel on réécrit l'Histoire. Après l'avoir retrouvée, le général part au champ de bataille et le pèlerinage de Mei continue. Elle ira cette fois-ci à la cour de Confucius. Une intrigue compliquée s'y déploie et l'anecdotique a une portée comique et démythifiante. Le prétexte narratif est la mort de Madame Wang, deuxième épouse du « Sage », sœur de la belle-mère de Mei. Les deux doivent participer aux funérailles. En chemin, elles rendent visite à l'impératrice Ajiao, « personnage réel », on nous explique dans une note en bas de la page 278 : « [e]lle était l'épouse de l'Empereur Jingdi des Han » (*Ibid.*). Le document historique a une double fonction dans le texte de Felicia Mihali : d'une part il est censé attirer l'attention sur l'existence réelle de l'auteure, hors-texte, et d'autre part il accentue la distance entre le référent réel, historique et la mise en scène parodique de l'Histoire. La belle-mère décide de rendre visite à Ajiao parce qu'elle est une impératrice malheureuse qui a dû quitter la cour de l'empereur à cause des intrigues d'une autre épouse et parce qu'elle n'a pas pu avoir de fils. Jingdi des Han est présenté comme un mensonger, il n'a pas pu tenir la promesse d'amour éternel qu'il avait faite à Ajiao quand elle était jeune et belle. Comme tous les empereurs et les autres grands hommes de l'Histoire présentés dans la narration de la déesse Sakiné, possesseur de toutes les histoires qui n'ont jamais été vécues par les mortels, grands ou petits, Jingdi des Han est occupé dans ce cas plutôt à mettre de l'ordre dans son gynécée que des grands faits qui l'ont fait entrer dans la légende. À la cour de Confucius, excepté les préparatifs pour les funérailles, rien de plus intéressant ne se passe. Ceux qui aurait dû être occupés avec l'apprentissage de ses préceptes s'ennuient à mort, dans des chambres closes, et envient le sort des pauvres qui au moins peuvent être libres : « Tout le monde savait que, malgré la doctrine enseignée par le maître, la Duchesse vivait dans le même luxe que l'impératrice. Les règles d'une vie simple et d'une morale sévère léguées par le philosophe étaient toujours destinées aux autres » (SSC 285). En parallèle avec ces histoires, Augusta nous est présentée assise sur un banc dans un parc à Beijing, où elle admire les statues des impératrices Ci Xi et Xi An. À travers les réflexions d'Augusta, la narratrice Sakiné nous présente la sanglante histoire de leur ascension au pouvoir. Elle connaît tous les détails des meurtres commis, des abus et de la violence qui ont marqué l'Histoire d'une civilisation qui a donné

deux des grandes merveilles du monde. Un rabaissement de l'Histoire précède le retour au temps de la narration où la voix narrative plurielle Sakiné – Augusta – Mei peut mettre sur le même plan la grande et merveilleuse histoire de la Chine légendaire et son présent où elle n'est que « le dernier bastion du communisme » (252). La même raillerie et vision caricaturale dans laquelle elle enveloppe la classe politique de la Roumanie postcommuniste de *Luc* revient dans *Sweet, Sweet China*. Roman à plusieurs couches textuelles, *Sweet, Sweet China* nous confronte à chaque niveau aux images symboliques de l'artiste et à sa tentative de créer un autre monde. Mais une fois revenus « hors-texte », voire au premier niveau narratif, là où nous sommes renvoyés au référent réel, l'artiste est lui aussi un être démythifié. Qu'est-ce qu'ils veulent, les artistes chinois, surveillés par la police chaque fois qu'une manifestation artistique a lieu ? Augusta consigne dans son journal : « Personne au monde n'est plus motivé que les artistes chinois pour réussir, car la reconnaissance de leur art à l'extérieur du pays est leur seule chance d'échapper au système, de le fuir » (SSC 252) ; ou bien : « Parler de la représentation que la société cause aux individus est considéré en Europe comme relevant d'un modernisme désuet, mais en Chine l'interrogation de soi-même est encore passionnée » (*Ibid.*). Elle continue, affirmant encore une fois sa lucidité et son ironie, dans un contexte discursif plus large, à l'égard des effets de tout discours idéologique qui fausse les rapports des êtres humains entre eux et leur rapport avec l'art.

L'intérêt de l'Ouest pour l'art chinois se résume souvent aux œuvres avec un contenu plus ou moins politique. Ce qu'on veut voir, ce sont des œuvres ni totalement socialistes ni totalement capitalistes. Les critères d'appréciation d'une œuvre sont qu'elle soit politique, à la mode, subversive, empreinte d'un peu d'art traditionnel chinois et d'un peu de postmodernisme. Ce qu'on aime voir est la répression politique, la pauvreté, un style de vie rebelle et des conditions arriérées. (SSC 252-53)

Après un périple dans l'histoire du peuple chinois, mise en scène par des personnages fictifs, après avoir eu connaissance de la consignation détaillée, au jour le jour, de la vie quotidienne d'Augusta à Beijing, la narratrice Sakiné constate donc que tout discours sur les collectivités, sur les êtres humains définis par des catégories, sans nuances, est faux. « Comment ce peuple fonctionne-t-il, quels sont ses ressorts intérieurs ? » (SSC 213), se demandait Augusta. Dans *Sweet, Sweet China*, aussi bien que dans *Luc*, son hypotexte, où les pôles de la dichotomie identité – altérité étaient constitués seulement de la narratrice

et du Chinois Yang, la difficulté de l'écriture s'avère la même : comment décrire l'Autre sans fausser son identité ? Regardant les notations de son journal, Augusta comprend amusée qu' « elle ne fait que réitérer les erreurs de tous ceux qui veulent comprendre ce peuple » (*Ibid.*). Vers la fin de *Sweet, Sweet China*, nous la retrouvons avec un de ses étudiants, qu'elle veut encore une fois contrarier avec sa hardiesse et son indécence de femme blanche pour « [q]u'il soit content d'être Chinois, ni communiste ni bouddhiste, mais Chinois tout simplement, une catégorie à part, sans religion ni politique... » (SSC 320). L'altérité ne devrait pas faire peur, l'identité de l'autre ne devrait pas être faussée par ce qu'on peut dire sur lui.

Cette altérité qui devait être découverte et décrite, expliquée une fois pour toutes, a conduit à une aventure purement textuelle. À cause des codes narratifs mis à l'œuvre, le lecteur se voyait préparé à lire des contes merveilleux, ou au moins une histoire digérable qui retienne dans la narration seulement le caractère légendaire, portant l'effigie de la Chine. Mais force est de constater que l'Histoire réelle sera lue à rebours : elle n'offre au lecteur que des histoires sanglantes et des histoires de jalousie entre les concubines des empereurs. La proverbiale sagesse orientale est rendue dérisoire. Chaque histoire dépend de son énonciateur. Quant au journal d'Augusta, duquel on attendait peut-être la vraie version des choses, il se présente comme une version aussi fausse que les autres.

Nous avons donné une plus grande place dans notre analyse à l'autofiction parce que les entre-deux identité-altérité et fiction-réalité se confondent dans l'entre-deux générique. L'aventure proposée est quasiment textuelle : le démontre la récurrence de la figure de l'artiste, le commentaire métatextuel, la distance critique par rapport au supradiscours dans lequel s'inscrit l'art. L'autofiction a usé et abusé de plusieurs codes narratifs et énonciatifs pour mettre en scène une invention de soi déchaînée, qui va de l'affranchissement des tabous sexuels jusqu'à la destruction de toute vision mythique ou idéalisée. Ce qu'Augusta a découvert à la fin de son voyage est que rien ne peut plus la laisser bouche-bée. Sakiné, la narratrice « éternelle » du récit de Felicia Mihali peut s'avérer des fois un génie de la destruction, qui veut « se nourrir des images furtives, sans origine, sans avenir et sans contexte » (SSC 309). C'est peut-être la condition de l'entre-deux, qui déstabilise les oppositions binaires (Sibony 1991), ou bien la condition de tout sujet postmoderne, ou celle de tout être migrant, à travers les signes et

les sens. D'autres fois, la voix narrative peut être aussi sage qu'un proverbe chinois : « Luc, mon sage, chacun finit par conquérir sa propre place dans ce monde. [...]. Même si l'évidence le nie, il est absolument nécessaire de croire que tout est un perpétuel recommencement et que chacun de nous a des possibilités infinies » (*Luc* 191), nous dit la narratrice à la fin du roman *Luc*; ou encore : « la vie peut être belle et surprenante sans grands événements ou grandes amours à chaque détour » (SSC 195). Finalement, l'aventure textuelle nous est lancée encore une fois, comme défi : « Pourquoi une histoire change-t-elle si profondément ses personnages ? Pourquoi un voyage en papier modifie-t-il la vie d'un sujet d'une manière plus profonde que n'importe quelle autre aventure dans la vie réelle ? » (SSC 318). Les déesses de la narration ont la sagesse de reconnaître que « cette histoire n'est pas la nôtre » (*Ibid.*) et invitent le lecteur à participer à la création de ce qui reste à dire.

Ouvrages cités

- HAREL, Simon. *Les passages obligés de la littérature migrante*. Montréal : XYZ Éditeur, 2005
- HUBIER, Sebastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 1988.
- MATIUSI, Laurent. *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Droz, 2002.
- MIHALI, Felicia. *Luc, le Chinois et moi*. Montréal XYZ Éditeur, 2004.
- . *Sweet, Sweet China*. Montreal : XYZ Éditeur, 2007.
- PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec : Éditions Nota Bene, 2004.
- ROSE, Dominique. « Autofiction et auto poétique. La fonctionnalisation de soi. » *Esprit créateur* 42.4 (Winter 2002) : 8-15.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil, 1991.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Montréal : XYZ Éditeur, 1997.