

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

ÉCOUTE LA PORTE SE FERME

Par

Yen Duong

Département des Lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa, 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57111-4

Canada

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier monsieur Michel Lemaire
de ses conseils au cours de ce travail.

YEN DUONG

CRÉATION ROMANESQUE: *ÉCOUTE LA PORTE SE FERME*

«M. A. LETTRES FRANÇAISES»

RÉSUMÉ

Le thème central de mon projet romanesque est le problème de la communication. Celui-ci se situe à plusieurs niveaux: les générations, les valeurs culturelles, la maîtrise des langues, les points de vue. J'ai mis en scène une famille vietnamo-chinoise qui s'est réfugiée au Canada après la guerre du Vietnam. Elle y habite depuis une dizaine d'années. À la maison, la peur de l'inconnu chez le père provoque un silence qui aggrave un manque de communication entre les membres de la famille. La fille aînée, Thanh se distancie de sa famille et de ses valeurs culturelles. Par son premier amour, qui lui apporte l'expérience de l'altérité, l'héroïne apprend à communiquer ses idées abstraites, ses valeurs fondamentales. Mais malgré cette élévation du «moi», sa relation amoureuse se dégrade.

La partie de réflexion littéraire est centrée sur le rapport entre les techniques d'écriture du texte romanesque et l'étude de la non-communication. Pour traduire la difficulté de s'expliquer chez Thanh et les problèmes d'intimité et de compréhension des deux autres narrateurs, Jade et Séville, j'ai réfléchi sur des aspects narratologiques et stylistiques du roman. Je me suis interrogée sur la valeur de différents modes de narration en me référant à Gérard Genette, Dorrit Cohn, Tzvetan Todorov, entre autres théoriciens et critiques. En outre, ma réflexion a porté sur les questions sociales telles que le féminisme, le racisme et le multiculturalisme, qui sont liées à mon texte.

INTRODUCTION

À partir du désir de communiquer mon expérience personnelle d'une enfance marquée par les obstacles à la communication, tels que le silence imposé à la maison, le manque d'une langue de référence, l'apprentissage simultané de plusieurs langues, j'ai décidé d'écrire un texte littéraire qui mettrait en scène l'incommunicabilité entre les êtres. Au cours des premiers brouillons, je me suis aperçu que les données autobiographiques ne suffisaient pas pour créer un monde fictif vraisemblable mais qu'il fallait aller au-delà pour mieux souligner ce thème et lui donner un sens.

Gustave Flaubert note que, dans le processus de la création, l'écrivain devrait prendre une distance objective de la matière autobiographique. Plus l'auteur s'éloigne de l'expérience vécue, plus il peut faire voir au lecteur la réalité profonde, l'universalité d'un phénomène¹. Sa suggestion m'a amenée à considérer l'Autre, à savoir le lecteur qui est doublement étranger à ma vie, à mon monde fictif. Cet Autre requiert des images, des indices, produits simplement par les mots, pour comprendre l'histoire, éprouver des émotions.

Albert Camus suggère que la matière de l'expérience réelle peut être incorporée dans la création littéraire, mais à condition que l'écriture s'écarte de la réalité:

¹ Gustave Flaubert, *Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, choix et présentation par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1963, p. 81.

Il faut imaginer une certaine distance de la création à l'acte. L'artiste véritable se trouve à mi-chemin de ses imaginations et de ses actes. C'est celui qui est «capable de». Il pourrait être ce qu'il décrit, vivre ce qu'il écrit. L'acte seul le limiterait, il serait celui qui a fait².

Ce conseil m'a aidée à dépasser mon vécu pour concevoir d'autres expériences et ainsi transformer un texte très autobiographique en création littéraire autonome.

De plus, aux premières étapes de la rédaction, j'ai cherché à garder mon projet élastique et modifiable au lieu de le laisser devenir prématurément strict³. Tenant compte de ce que ces auteurs disent au sujet de la création, j'ai essayé ainsi d'être flexible pour faire des modifications, de me distancier du texte, tout en l'écoutant pour arriver à une écriture libérée, différente de l'écrit initial.

Le thème central de mon projet romanesque est le problème de la communication. Celui-ci se situe à plusieurs niveaux: les générations, les valeurs culturelles, la maîtrise des langues, les points de vue. J'ai mis en scène une famille vietnamo-chinoise qui s'est réfugiée au Canada après la guerre du Vietnam. Elle y habite depuis une dizaine d'années. À la maison, la peur de l'inconnu provoque un silence qui aggrave un manque de communication entre les membres de la famille. Le père est ambivalent envers la culture occidentale, qui lui est étrangère: il se méfie d'elle à cause de ses propres préjugés négatifs mais il se rassure par ses stéréotypes positifs.

² Albert Camus, *Carnets: janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, coll. «Soleil», 1964, p. 20.

³ Ernest Hekkanen, *Turning life into fiction: an aesthetic manifesto*, Vancouver, New Orphic Publishers, 1996, p. 24.

Assimilée à la culture francophone dominante dans la région, la fille aînée, Thanh, s'est écartée de sa famille et de ses valeurs culturelles. Cependant, sans une bonne connaissance de ses langues maternelles, le vietnamien et le chinois, elle éprouve des difficultés à apprendre le français et l'anglais. Face à ce désavantage linguistique, l'héroïne trouve donc consolation dans les chiffres qui, absolus et universellement compris, ne changent jamais de signification.

Par son premier amour, qui lui apporte l'expérience de l'altérité, l'héroïne apprend à communiquer ses idées abstraites, ses valeurs fondamentales. Mais malgré cette élévation du «moi», sa relation amoureuse se dégrade. En outre, contrairement à Thanh, son copain, Séville, n'a pas de difficulté à s'exprimer. Suivant ses conseils, Thanh décide de partir pour l'université, fuyant l'aliénation de sa famille. Le roman tourne donc autour du thème de la communication et au fond, de la renonciation aux échanges entre le père, la fille aînée et le copain.

Comme le sujet de mon texte, l'enjeu de la création littéraire est de communiquer avec le lecteur, mais c'est aussi de créer un univers fictif, véhiculé par les mots. Pour partager authentiquement avec l'autre, l'écrivain met en question la langue et la travaille. J'ai ainsi utilisé la langue familière et une syntaxe désordonnée (en particulier, dans le chapitre «La fille») pour peindre mes personnages par leur parole même. Des fautes ou des faiblesses de langue reflètent l'influence du milieu dans lequel ils vivent. Nous en verrons des exemples dans le «Parcours réflexif». De plus, j'ai tenté de varier le style des trois narrations. Dans la première partie, le style conventionnel est délibéré: il s'agit d'une fillette de 10-11 ans qui raconte l'histoire. Le lecteur lit «son» journal, une première tentative d'écriture. Par contraste, la dernière partie, «Le copain», relève d'un style plus

soutenu qui sous-entend que Séville tient le discours orthodoxe de la société. Puis le registre de langue devient familier, au coeur de la section, suggérant une approche différente du narrateur ou un changement chez lui.

La syntaxe désarticulée de «La fille» reflète sa difficulté à exprimer ses sentiments avec cohérence. Puisque le mauvais français et les pensées brouillées rendent cette section difficile à lire, j'ai ajouté divers repères. Certes, on peut évoquer le désordre de la vie intérieure par d'autres moyens que la déformation de la syntaxe mais un monologue harmonieux manque de crédibilité. Rares sont ceux qui pensent d'une façon linéaire et structurée comme la grammaire. En utilisant un style désordonné, j'ai voulu faire valoir une sorte de Langue originelle, avant l'articulation, où les intentions et les sensations de l'individu sont cachées de l'Autre, où rien n'est filtré. Par ailleurs, les conflits intérieurs, spécifiques à mon héroïne, se prêtent bien à un monologue décousu, parfois grammaticalement incorrect. Celui-ci révèle le mélange des langues, des valeurs linguistiques et sociales chez Thanh ainsi que son incapacité à satisfaire aux exigences langagières de ses parents et de son copain. En suivant la «logique» de ses pensées, le lecteur arrive à mieux comprendre les phrases prononcées par Thanh, souvent vagues ou elliptiques. Le style du «stream of consciousness» sert à mettre en scène plusieurs niveaux de conscience du personnage principal aussi bien que sa lutte pour l'expression dans un monde globalisé. L'entreprise de cette création littéraire a donc entraîné un désir de confronter la langue afin d'inventer un univers particulier, alternatif.

La partie de réflexion littéraire de ma thèse sera centrée sur le rapport entre les techniques d'écriture du texte romanesque et l'étude de la non-communication. Pour

traduire la difficulté de s'expliquer chez Thanh et les problèmes d'intimité et de compréhension des deux autres narrateurs, Jade et Séville, j'ai réfléchi sur des aspects narratologiques et stylistiques du roman. Je me suis interrogée sur la valeur de différents modes de narration en me référant à Gérard Genette, Dorrit Cohn, Tzvetan Todorov, entre autres théoriciens et critiques. L'analyse de la «forme» sera accompagnée par son complément, la question du «fond». Je donnerai un aperçu des thèmes de discrimination évoqués dans mon texte. Enfin, la conclusion va reprendre mes objectifs artistiques et sociaux, et clarifier mes choix techniques.

Pour conclure cette introduction, j'aimerais dire un mot du titre. *Écoute la porte se ferme* met d'abord en valeur l'image de la porte. Celle-ci symbolise ce qui protège le père et sa famille de l'extérieur, comme ce qui trahit les sorties clandestines de Thanh. La porte représente aussi une barrière à la communication, un désir d'arrêter la discussion, de même que le dernier obstacle que l'héroïne doit surmonter pour fuir. Puis, par la présence dominante des verbes, écouter et fermer, s'articule l'opposition thématique: ouverture—fermeture, demander—commander. Enfin, le fait d'entendre le claquement d'une porte implique ici une prise de conscience, une constatation d'un changement dans le lieu. Le titre semble donc chuchoter «réveille-toi».

TEXTE DE CRÉATION:

ÉCOUTE LA PORTE SE FERME

PARTIE I: LE PÈRE

JEUDI

Ce soir, je reprends mon cahier. Même si ce n'est pas dans ma langue maternelle, je veux arriver à trouver les mots pour expliquer ce bonhomme que je vais appeler l'homme, ou lui, comme dit Thanh. J'aime bien imiter Thanh.

L'homme a marché sur le tapis avec ses souliers pleins de boue et les a enlevés. Il venait d'arroser ses oignons verts qui débordaient du jardin. Surtout pas de fleurs, ça ne se mange pas! Le tapis était rose crème mais avait maintenant des taches brunes et jaunes un peu partout. Quand il a demandé des noix à sa femme, elle s'est dépêchée d'aller en chercher. En s'asseyant sur le sofa, il a fait craquer des pistaches entre ses dents, l'une après l'autre. Les coquilles, il les crachait ou essayait de les jeter dans le petit panier qui se trouvait à trois mètres de lui. Des fois, il y réussissait mais souvent elles tombaient sur le tapis et restaient là.

Le goûter fini, l'homme s'est levé pour aller chercher un torchon pour polir le pendentif de son collier. Ce collier de bouddha en jade, qu'il portait toujours à son cou, venait de son père. Après avoir enlevé la chaîne d'or, il a pris le bout du torchon et a nettoyé le bouddha minutieusement. C'était lourd et dur.

L'homme est resté debout dans le salon en face de son carré de légumes. Il a baissé les yeux afin d'observer, à travers la porte vitrée, sa femme et sa fille. Elles étaient assises l'une à côté de l'autre sur la marche, à l'arrière de la maison, épluchant des patates douces. Il voyait surtout leur dos et leurs mains. Elles travaillaient sans parler. Sa femme portait un pantalon noir et une chemise blanche. Sa fille, Thanh, portait une chemise noire

et des jeans. C'est elle qui a parlé la première.

-- Pourquoi tu ne lui dis pas de le faire?

-- *Cuy um teng ah, do bo.*

-- Même s'il est têtue et n'écoute pas, il faut lui dire qu'on va pas nettoyer le tapis, c'est tout.

Thanh parlait en français, la mère lui répondait en chinois et en vietnamien. Il pouvait entendre leurs voix, amoindries par la porte vitrée mais audibles tout de même.

Soudain, il a vu quelque chose tomber d'en haut, derrière sa fille. Il s'est incliné pour voir où la chose était tombée. Un sourire est apparu aussitôt sur sa bouche. Thanh n'avait rien remarqué ni entendu, elle travaillait toujours. Mais, se sentant mal à l'aise, elle a passé sa main droite par derrière et elle s'est gratté les fesses. Thanh a repris sa besogne sans remarquer qu'il y avait un peu de rouge sur le côté de sa main. La troisième fois qu'elle s'est grattée, elle a tourné la tête, révélant au père un visage inquiet. Elle a dû se rendre compte que ce n'étaient pas des démangeaisons qu'elle éprouvait. Sa main gauche a posé le couteau et la patate douce qu'elle tenait. En saisissant la chose étrangère, molle et humide, elle s'est levée, s'est tournée et a regardé sa main droite. Un oiseau chaud et presque mort tremblait encore. Figée, elle l'a laissé tomber près de l'entrée de la maison. Toujours debout, elle est sortie enfin de son état paralysé. Son cri a fait sursauter sa mère. Puisque la porte vitrée était interdite par l'oiseau mort, Thanh a couru vers la clôture pour quitter l'arrière-cour. Secouant la porte de la barrière, elle criait plus fort en constatant qu'elle était fermée à clef. Ensuite, Thanh a essayé de grimper sur la clôture mais elle glissait à chaque fois. Elle a vu son père mais ne pouvait pas lui demander d'ouvrir la porte vitrée; et lui, il ne l'a pas fait. Sa mère s'est mise debout aussi en riant au spectacle

de sa fille, accrochée à la clôture. Rentrée avec son panier, elle a pris les clefs de la clôture pour que Thanh puisse entrer par la porte de devant. Le père a tourné le dos et est allé s'asseoir dans son fauteuil. Regardant le coin du salon, il a grondé:

-- Tu peux te lever maintenant.

Il semblait qu'il ne parlait à personne ou qu'il se parlait à lui-même.

Le repas prêt, tout le monde s'est rassemblé autour de la table sauf la mère, qui préparait encore quelques plats. Thanh a interrompu le son quotidien des baguettes grattant contre les bols ronds bleu chinois:

-- *Ba*, j'aimerais aller à l'université.

Elle regardait le père avec les yeux grands ouverts. Mais il évitait de la fixer.

-- On ne parle pas à table. Tu mets de la salive dans les plats.

-- ... J'aime apprendre.

Il y a eu un silence. Puis, le père lui a répondu:

-- Tu as commencé à parler à cinq ans. Si un enfant commence en retard... Personne ne sait parler autant de langues que moi, le français, le vietnamien, le chinois et maintenant l'anglais. Je crois que tu as appris assez de choses à l'école secondaire. Ne me demande plus jamais... s'il y avait une université ici...

Les yeux de Thanh s'ouvraient et brillaient. Son visage est devenu rose.

-- Mais il n'y a pas d'université ici!

-- Ne pose pas trop de questions! On ne quitte jamais la famille dans notre culture.

Elle est restée immobile à table. Il a levé les yeux furtivement sur elle. Elle a laissé tomber quelques larmes dans son bol de riz blanc. Il a détourné son regard et ne s'est plus

intéressé qu'à son bol et aux plats que ses baguettes touchaient régulièrement. On entendait seulement les claquements des baguettes du père qui remplissaient la pièce. Comme un fourmilier qui s'est enfoncé le museau dans une fourmilière, il avait le nez dans son bol. Personne ne mangeait sauf lui. Détestant les pleurs, il ne pouvait plus supporter la présence de Thanh.

-- Vas-y! Du bruit! *Gum su hai!*

Elle a hésité à lui répondre.

-- Je... je ne suis pas facilement blessée. Je ne vous en veux pas.

-- Quoi? Nous ne te voulons pas comme fille non plus!

Elle a fait non de la tête.

-- Hmn!

Il a grimacé, levant le côté gauche de sa lèvre supérieure. Avec un courage fou, Thanh a lâché son accusation secrète contre lui:

-- Vous n'écoutez pas.

-- Qu'est-ce que tu n'as pas compris? Bon Dieu.

L'homme a donné un coup de poing sur la table, faisant danser, dans un grand bruit, les bols et les verres. Lui qui n'aimait pas quand ses enfants faisaient du bruit! Mais au moins, cette fois-ci on ne pourra pas me punir si le verre de lait est renversé.

La mère est venue voir l'état de sa table. Thanh s'est levée, a mis son bol dans le frigo et est montée dans sa chambre. Il l'a regardée disparaître dans l'escalier. En adressant la parole à sa femme, il s'est laissé emporter par la colère.

-- Elle doit m'aider... Je dois m'occuper de toi, de Jade, de ma mère. Les enfants ne savent rien!

Il oubliait que ce n'était pas seulement Thanh qui l'aidait!

Après le dîner, le père s'est assis sur le sofa, a allumé la télé et, en même temps, le magnétophone qui se trouvait sur la table blanche près de lui et que personne n'avait le droit de toucher. Il y avait aussi des cassettes poussiéreuses de musique country et de musique vietnamienne. C'était des voix de sopranos, lentes, nostalgiques, sucrées de peines d'amour, comme disait Thanh. La musique du père n'était pas aussi forte que les voix à la télévision. Il a augmenté le volume du magnétophone: et voilà, tout ce qu'on pouvait entendre, c'était sa musique. Sa femme a secoué la tête en murmurant des désapprobations et s'est réfugiée au sous-sol. Il a fermé les yeux avec un drôle de petit sourire. Le mélange de voix et de musique le berçait au point qu'il s'est endormi en quelques minutes. Les ronflements du père résonnaient dans le brouillamini des voix et de la musique. Lorsqu'il s'est réveillé, il a remarqué que la cassette s'était arrêtée sans s'achever. Il a froncé les sourcils. Voulant faire jouer une autre cassette dans le magnétophone, il s'est mis à la chercher partout autour de lui, mais sans succès. Frustré, il a commencé à rejeter les cassettes, l'une contre l'autre sur la table.

-- Femme! Qui a pris ma cassette?

N'obtenant pas de réponse immédiate, il a hurlé encore.

-- Femme!

Thanh est descendue à son appel. Les deux étaient maintenant face à face.

Exaspérée, elle lui a dit:

-- Calmez-vous, elle est au sous-sol. Quelle cassette?

J'avais du mal à retenir un sourire, cachée derrière la porte qui séparait la cuisine de la salle à manger. Je venais de laver la vaisselle.

-- Celle que j'écoute tout le temps!

Thanh est allée près de l'étagère, fixée au mur, et a pris une cassette.

-- Est-ce que c'est celle-ci?

-- Qui l'a mise là?

-- J'en sais rien. Je l'ai vue là hier.

Il l'a dévisagée, les sourcils froncés. Reprenant brusquement la cassette, il a mis le volume plus fort.

-- Inutile!

Petit à petit, le sommeil lui revenait et son visage s'adoucissait aux sons d'un pays lointain. Après avoir préparé mon jus d'orange à la crème glacée, je suis montée rejoindre Thanh, mon cahier à la main.

VENDREDI

Aujourd'hui c'était un jour de congé pour le père. Il est descendu au salon à neuf heures. Il s'est préparé à sortir. Par-dessus les nombreuses couches de vêtements qu'il portait la plupart du temps, il a mis son manteau d'automne. Personne ne lui a demandé où il allait. Sa femme, déjà de mauvaise humeur ce matin, est restée à la maison. Il ne l'invitait jamais à l'accompagner faire une promenade. Il marchait toujours seul. Je ne le voyais se promener que le matin ou l'après-midi.

Le ciel était nuageux et il risquait de pleuvoir. Dehors, l'homme semblait remplir ses poumons d'air frais et respirer lentement, se nettoyant de l'atmosphère de la maison. Il faisait des exercices d'échauffement, en soulevant les bras comme un avion trop chargé pour décoller. Il ne regardait jamais derrière lui mais avançait toujours. Quand il marchait, il observait les gens qu'il croisait. S'il s'arrêtait, il ne regardait ni les arbres, ni le ciel, ni le ruisseau qui coulait vers le parc. Il s'intéressait plutôt aux gens qui passaient autour de lui. Remarquant qu'un de ses amis enseignait le Tai Chi à quelques vieux en plein milieu du parc, il s'est arrêté, se contentant de les observer. Ils étendaient la jambe droite d'un pas, puis le bras droit jusqu'au niveau de l'épaule et reculaient. Les jambes écartées, ils créaient de petits cercles avec les bras, ensuite de plus gros cercles devant la poitrine. Les respirations profondes de ces vieillards chuchotaient dans l'air. Leurs mouvements ralentis, circulaires provoquaient chez le père un sourire léger, suivi du surgissement de rides profondes et du resserrement des sourcils qui duraient quelques secondes. Reprenant sa balade, il sifflait des mélodies vietnamiennes et se caressait le ventre de temps en temps. Arrivé près d'un banc, il s'y est installé. Les bras croisés

autour de la poitrine, il a fini par laisser les doigts se croiser sur ses cuisses. Le père avait sur le visage une mine de satisfaction.

Il a commencé à pleuvoir plus tôt que prévu. L'homme a levé les yeux pour regarder la pluie qui tombait: une bruine fine et légère. Se levant, il a étendu les bras et a ouvert les mains pour accueillir les gouttes. C'était une sorte de pluie qu'on nommait ici la vache qui pisse. Cependant, le père jurait souvent qu'elle représentait la prospérité pour les habitants. En même temps, il ne cessait pas de nous rappeler qu'il nous manquait déjà l'élément essentiel de grâce, une grande famille. Tous les hommes respectés au Vietnam avaient cette bonne fortune. Alors, puisqu'il pleuvait pendant toute la semaine, est-ce que cela voulait dire que maman serait encore enceinte? Je devrais dire au père que Nathalie était fille unique mais elle disait que sa famille était très prospère. Il me semblait que les gouttes de pluie étaient en fait des coups légers à la porte de la maison des vers et qui les appelaient pour jouer au dehors. L'homme regardait la pelouse d'émeraude qui l'entourait. Peut-être pensait-il aux rizières de son pays. Un royaume, une émeraude qui ne lui appartenaient pas. Il n'y avait pas beaucoup de promeneurs à cette heure-là. Chacun courait vers sa destination tandis que lui flânait toujours, emmitoufflé dans son grand manteau et sans parapluie. Les gouttes d'eau tombaient sur son visage. Je commençais à suer dans mon imperméable. Heureusement, je n'avais plus à suivre les pas de cet homme. Près de mon but, j'ai couru à gauche vers l'épicerie pour me procurer de la coriandre que maman m'avait demandé d'acheter. Qui savait où ce monsieur allait? Il serait mouillé comme une vieille éponge.

Chose curieuse, à son retour, maman lui a rappelé le problème éternel de la maison au lieu de critiquer son état trempé. Quelle chance!

-- Est-ce que tu vas finir de réparer le plafond?

-- L'extérieur est plus important. Qu'est-ce que tu veux?

-- Tu as fait des changements déjà à l'extérieur.

Lorsqu'ils se disputaient, ils ne se regardaient pas, comme quand ils se fâchaient contre leurs enfants. Néanmoins, cette fois-ci maman lui adressait des reproches sévères et le fixait d'un genre de regard qu'elle nous réservait d'habitude. Quand maman était en colère contre le père, elle parlait le vietnamien très couramment et sa fureur se déchaînait aussi contre nous.

-- *Gong! Day foe oum day!*

Va aider ton père! Va aider ton père! Maintenant que Thanh est malade, je dois tout faire! Et qu'est-ce qu'elle a, Thanh? Je ne sais pas: elle a très froid puis elle a très chaud. Croyant qu'il ne céderait pas aux plaintes de sa femme, comme cela était dans ses habitudes, j'ai mis tout de même mon maillot de bain pour aller jouer dehors dans les flaques d'eau. Mais malheureusement cet après-midi, pour une raison inconnue, l'homme a décidé d'écouter maman. Il se plaignait que la maison se délabrait parce que la femme faisait la cuisine trop souvent et l'humidité réchauffait et mangeait tout. Mais il allait «réparer cet abri une fois pour de bon». En vitesse, il a caché la moisissure du plafond de leur chambre avec du papier peint orné de fleurs jaunes. C'était comme l'an dernier, quand il avait couvert au hasard les taches jaunes et brunes, qui grimpaient sur les murs, avec des planches de bois. Ayant terminé ce travail qu'on lui avait demandé de faire, il avait couronné son oeuvre en décorant les murs de la cuisine et du salon avec des cartes de Noël, des articles de journaux jaunissants, des affiches de belles femmes à moitié nues. Maintenant, la maison avait l'air d'une cabane construite dans un arbre. Pourtant, même

après les changements, maman n'avait pas l'air plus contente.

Au dîner, on était trois: Thanh était toujours malade. Dès sa première bouchée, le père s'est plaint du repas en vietnamien.

-- C'est trop salé. Encore! Je ne veux plus manger cette ordure! Je vais faire des nouilles frites ce soir.

Cette fois, maman a crié de la cuisine:

-- *Haij hamm choy ah! Maj haj taj gau fann ah! Jing!*

Les sourcils de l'homme se sont levés un peu à ce reproche. Lui, embêtant? Il a répondu à sa femme en chinois:

-- Je ne comprends pas ce que tu veux dire... Si tu veux dire que je suis difficile en chinois, il faut savoir bien t'exprimer, sinon parle en vietnamien.

Il a quitté la table en souriant, très content d'avoir pu éduquer sa femme; il s'est assis sur le sofa et a ouvert son journal chinois qui cachait la moitié de sa personne. Maman et moi, nous mangions beaucoup de légumes salés ce soir parce que, d'habitude quand papa décidait qu'il les aimait, il nous en restait peu.

À sept heures, quelqu'un a frappé à la porte. Personne n'a réagi. Le père continuait sa lecture. À la deuxième sonnerie, sa femme est montée du sous-sol.

-- Tu peux répondre.

Silence. Puis, l'homme a rétorqué:

-- Thanh... où est-elle?

-- Elle est *baing!*

-- Malade, ai-je murmuré.

Personne ne m'a écouté alors que je donnais le bon mot français.

-- Tu vois, je suis très occupé... dis que je ne suis pas ici. Vas-y, Jade.

Le père et maman me regardaient en même temps.

-- *Aij yah!*

La tête baissée, maman s'est dirigée vers la porte d'entrée.

-- Mon mari... il n'est pas ici.

La conversation se poursuivait. La voix d'un homme continuait en un monologue rapide. Maman répétait:

-- Moi, parle pas français.

L'étranger a balbutié et a rabâché son monologue. Secouant la tête, le père restait assis là, les jambes croisées. La jambe du haut se balançait suivant un rythme saccadé. Il se passait les doigts près des cheveux, comme s'il voulait se boucher les oreilles. Est-ce qu'il ne pouvait pas se concentrer sur sa lecture parce que maman et l'étranger parlaient?

Ce soir, j'ai vu le père penché sur la table dans le salon, remplissant sa feuille blanche de coups de plume vifs. Il écrivait de haut en bas, de droite à gauche, avec son stylo à encre noire. Je suis venue plus près pour voir sa belle écriture. Mais dès qu'il m'a aperçue, il a plissé le front. Avec sa main gauche, il m'a fait «ouste» en se disant, «elle ne sait même pas lire...» et m'a tourné le dos. Sa lettre terminée, le père a allumé la télévision quinze minutes avant l'heure des nouvelles en chinois. On y voyait un homme qui faisait le ménage tandis que son bébé dormait et que sa femme était partie au travail. Le père ne pouvait pas s'empêcher de ricaner en frappant un coussin du sofa avec sa main.

Excité, il a parlé à la télévision:

-- *Aij yah! Quay yann!*

Il riait plus fort quand «l'homme fantôme», comme il appelait les Blancs, s'est mis à faire la vaisselle. À vrai dire, la scène n'était pas si drôle que ça.

SAMEDI

Maman et moi, nous avons fait le lavage tout l'après-midi. J'aime sauter dans la cuvette, les pieds nus, et tourner à petits pas sur les vêtements dans l'eau savonneuse. Le travail dur nous a mérité un bon repas du soir, des crevettes rouges et des champignons shitakés. À table, le père parlait de son anniversaire:

-- On va le fêter demain, c'est décidé. On va inviter les Ngo, les Nugyen, les Tang, les Chung. Je viens de les appeler. Vous allez préparer la soupe d'ailerons de requin, du riz, le *bok choy* et le *da bin lo*.

Curieuse, je lui ai demandé:

-- C'est quoi ça en français?

-- Comment pourrais-je le savoir? Ça n'existe même pas dans cette langue!

Quelle question!

-- De la fondue, je crois.

Le père a roulé les yeux à la suggestion de maman. Moi, j'ai dit:

-- Alors vous allez aider maman?

-- Quoi? Thanh et toi, bien sûr!

-- Parce que moi, j'ai des devoirs à faire et Thanh est malade.

-- L'école n'est pas encore commencée, qu'est-ce que tu racontes?

-- Je m'entraîne! C'est pas facile, la cinquième année.

Enragé, il s'est tourné vers sa femme. En me désignant du doigt, il l'a accusée en vietnamien.

-- Regarde comment tu as élevé tes filles! Elles sont paresseuses! Elles ne

savent pas faire la cuisine, elles sont impolies. Un garçon n'aurait... Une ne fait que lire et écrire et l'autre fait toujours semblant d'être malade! Elles ne vont jamais trouver de bons maris! Qui les voudrait?

Tant mieux. Je déteste les garçons!

Tout d'un coup, il m'a adressé encore la parole, distraitement.

-- Quelqu'un t'a téléphoné.

-- C'était qui?

-- Comment devrais-je le savoir?

Excitée, je voulais l'aider à s'en souvenir.

-- Est-ce que c'était Élisabeth? Nathalie? Vanessa?

-- Tous ces noms étrangers... Est-ce que je suis Dieu?

-- Non, mais vous n'avez pas demandé?

-- Ridicule!

-- Alors pourquoi... ça vaut pas la peine de me dire que quelqu'un m'a téléphoné.

Il a jeté:

-- Prends ton bol. Va manger au salon!

Je suis partie au salon avec mon petit bol. Oh là là. Loin des crevettes! Quelle punition injuste! J'espérais que Thanh ne s'amuserait pas à quitter la maison en faisant semblant de sortir les ordures. C'était pas le soir de faire des blagues.

Il mâchait toujours en se léchant les lèvres. Dans le salon, je pouvais entendre la voix de maman.

-- Gardes-en un peu pour Thanh.

En disant cela la mère a déclenché une tempête en vietnamien:

-- Elle est vraiment malade? La folle? Mais elle vient de sortir! À l'heure du dîner, tant pis! C'est une fille très méchante. J'ai toujours été trop flexible avec elle. Elle est sortie aujourd'hui, malade. Les femmes sont toujours malades, faibles... Peu importe, bonne à rien. Madame Duc a dit qu'elle l'avait vue au centre-ville avec un Blanc. Quelle fille! Elle se fout de ma réputation. Qu'est-ce que la communauté vietnamienne dira? La fille de leur chef sortant en public avec un Blanc, contre l'avis de ses parents. Bon, elle est allée le voir ce soir, c'est certain. Si elle n'est pas de retour quand il fera noir, je barrerai la porte.

Son monologue continuait (bla bla bla), mais des fois je ne comprenais rien parce qu'il marmonnait. Je vais en faire un résumé alors; en plus, c'est fatigant de répéter tout ce qu'il a dit. Il avait pris toutes les précautions d'un bon père: le couvre-feu (je ne me souviens pas du mot vietnamien qu'il a dit mais il n'a pas utilisé ce terme) à neuf heures, l'interdiction d'amener des amis à la maison; et il vérifiait que ses enfants étaient toujours occupées à un travail. C'est à peu près ce qu'il a dit.

Après le dîner, le père est resté à table, un sourire aux lèvres. Prenant le journal sur l'étagère à côté de lui, il parcourait toutes les sections sauf «Les Affaires». Quand il est allé aux toilettes, près de la porte d'entrée, il a aperçu Thanh, qui venait de monter les escaliers, grâce à Dieu.

Les travaux de ménage faits, maman a commencé la soupe d'ailerons de requin et le *da bine lo*. Je l'aidais à couper les ailerons de requins mais c'était pénible car ils glissaient comme du caoutchouc mouillé.

À huit heures, le père regardait les actualités en chinois.

-- Un adolescent de dix-sept ans a tué ses parents pour l'héritage... la femme qui a blessé son mari est poursuivie en justice... les chiffres des jeunes gens qui cohabitent sans se marier augmentent au Canada...

En écoutant ces nouvelles, j'avais toujours des frissons. Elles ne racontaient rien d'amusant.

Le soleil couché, il ne restait à l'horizon qu'une lueur de bleu, que j'appelle draculien, comme dans les films de Dracula. Plus tard ce soir-là, l'homme était en sentinelle. Il faisait les cent pas au rez-de-chaussée. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept... un, deux, trois... ses mains serrées, derrière le dos. Il s'est arrêté quand sa femme a pris la parole.

-- Elle marche comme toi.

-- C'est pas correct. Une fille se promenant toute seule dans la rue... Tu sais ce qu'on pense des filles...

Maman m'a lancé un coup d'oeil, le menton élevé, à moi qui ne faisais rien. Le père secouait la tête pour finir sa pensée. C'était ennuyant quand il n'achevait pas ses phrases. Pourquoi est-ce qu'il avait le droit de se balader, lui, et moi aussi, mais Thanh ne l'avait pas? Il a dû constater qu'elle était partie de nouveau ce soir. En regardant le téléphone, il a changé le sujet de son attaque:

-- Il faut jamais faire confiance aux hommes. Ils te déçoivent toujours ou ils essaient de profiter de toi. Je n'ai plus d'amis. Il n'y a plus d'amis à qui je peux faire confiance. Tous des communistes... ce pays va devenir communiste!

Si le père n'avait plus d'amis, pourquoi est-ce qu'il fallait préparer un gros repas pour des invités demain? Mais j'avais mieux à faire que de lui poser une question à

laquelle il répondrait par un étonnement furieux de mon ignorance. Pauvre papa, c'est-à-dire Lui, l'homme; moi, j'ai beaucoup d'amies. Après avoir fini d'aider maman, j'ai essayé d'être sage en offrant des oranges coupées au père. Puis, je me suis installée près de la télévision qui était libre.

Comme hier soir, le père a fait sa mixture de nouilles frites avec du poulet, des oeufs et des restes. En mangeant, il rappelait à maman le plan pour demain. Elle travaillait toujours dans la cuisine.

-- On va aller à l'Église, écouter la messe le matin... les enfants n'aiment pas se mettre à genoux, à la maison ou à l'église... puis on va mettre les décorations.

Je n'entendais que des bribes de la conversation, toujours en vietnamien. Je voulais lui demander pourquoi je ne voyais pas de Bouddha à l'église; il n'y avait qu'un homme mince et triste accroché sur une croix. Je me demandais s'il allait cacher son bouddha en jade sous sa chemise blanche demain. Toutes ces questions me tracassaient, et personne ne m'expliquerait, sauf Thanh peut-être, mais elle était malade et folle ces derniers jours.

Le père se chargeait encore d'éclairer maman sur tout ce qui lui venait à l'esprit, «en l'inondant de sa sagesse».

-- Il faut fermer les rideaux et les fenêtres. La porte doit être fermée à clef ici. On ne sait pas ce qui peut arriver avec tous ces gens de partout, surtout dans un milieu avec tant de garçons vietnamiens. Je suis chinois, comme mon père, comme mon grand-père... Les Vietnamiens ne sont pas intelligents... ils sont paresseux. Je n'aime pas parler cette maudite langue vietnamienne. Et l'histoire de ce pays ignoble est dégoûtante. Je préfère parler le chinois qui est plus beau, plus éduqué.

À ce moment-là, j'étais ennuyée avec ce discours que je savais aussi bien que *Le Petit chaperon rouge* et qui ne m'apprenait rien de neuf. S'il préférait le chinois pourquoi est-ce qu'il utilisait le vietnamien autant que maman? J'ai augmenté le volume de la télé comme lui le faisait mais lassée des amoureux, j'ai ouvert mon cahier pour écrire le récit de la journée. Ça ne me gênait pas d'écrire avec le père si près car je savais qu'il ne s'intéressait jamais à mes devoirs ou à mes travaux. Je me demandais si, dans mes exercices, je réussissais à décrire le père avec justesse. En écrivant «samedi» sur la page, je me suis aperçu que le père venait d'éteindre la télé.

-- Ta fille est complètement sourde.

J'attendais Thanh dans le salon; j'avais tellement de choses à lui raconter. À dix heures moins le quart, on a entendu une clef qui tournait dans la serrure de la porte d'entrée. L'homme s'est levé et s'est dirigé vers sa fille. J'ai eu peur pour Thanh.

PARTIE II: LA FILLE

il faut partir il a dit non rien de neuf non cet homme il méprise tous ceux qui vivent sous son toit je ne peux rester ici que faire qu'est-ce tu attends qu'il change d'avis pas envie de me lever même pas de rayon ce matin il est toujours ici son jour de congé maman elle ne sait pas ce que c'est un jour de congé les fins de semaine elle a plus de travail s'occuper de ce gros bébé de monsieur comment puis-je le voir aujourd'hui après il a dit non il ne changera pas d'avis aucun miracle dans cette maison il joue à Dieu si Dieu existait il aurait été puni où est le karma la réincarnation c'est pour justifier l'injustifiable le Christianisme explique moins bien la souffrance ne sois pas fâchée dois t'endurcir plus d'attachements moins de peine tu n'es jamais contente pas de gratitude c'est pire ailleurs qu'ici tu peux trouver un boulot comme serveuse aide de cuisine faire des rouleaux de printemps blanc laiteux avec des herbes des crevettes roses rouleaux impériaux l'argent gagné peut payer le loyer la bouffe mangent-ils maintenant qu'est-ce qu'ils font si maman crie Thanh le déjeuner tu ne vas pas répondre elle sera piquée toujours je n'ai pas faim je ne peux pas manger pas de force pour t'aider non plus c'est pas la comédie cette fois maman il fait froid pourquoi on allume pas le chauffage je me sens mal partout reste au lit aucun désir de rien savoir de la journée qu'ils me laissent seule quelqu'un monte en vitesse des pas legers c'est Jade

-- Thanh, veux-tu aller acheter de la coriandre avec moi?

est-ce j'ai l'air d'être en bonne forme ça vaut pas la peine d'aller à l'épicerie seulement pour une chose

--Non, je ne me sens pas bien... peux-tu dire ça à maman?

elle ne va pas crier comme ça va la descente à petits pas sans souci il n'en sait rien il est sorti faire une promenade qui sait où trois couvertures où est l'écharpe tiroir les chaussettes de laine d'abord aux toilettes l'eau chaude pour les mains coule cool de la crasse une crêpe fine collée au lavabo vais le nettoyer demain les chaussettes dois les trouver quelque part ici vite au lit arrête de trembler incontrôlable les tissus de la peau gèlent ça commence les cristaux de glace se forment les cellules vont se déshydrater une par une mes mains engourdies pas de chauffage sa façon de me faire figer de douleur non il ne peut m'empêcher est-ce nécessaire de détruire constamment on sait tous mieux ta fille aînée n'est plus la tienne le paradis perdu tenu pour acquis un jour on peut se pardonner il saurait j'aurais pu l'aider plus c'est mon coeur trop stimulé peu familier à la loi du plus fort ici je n'ai pas de droits ce sont les droits de l'homme mon coeur bat il bat contre la musique vietnamienne insupportable contre pas de nouvelles chinoises faux pas de jours de congés pour les hommes méchants l'homme bat pas de bat bat ba ba ba ba ba ba

baboum baboum baboum baboum qu'est-ce qu'ils racontent sur moi

comprend pas le français

tâche elle prend langue seconde *dialectique de cause et d'effet vois-tu le rapport*

dans le jardin des enfants *il faut aller au-delà* comprend peu français

hihihi ils riaient de moi *l'escroquerie non*

grâce à Dieu

pays sous bon courage

viens moi Temps

c'est mon nom Temps grande main trop enfants je sue les regards baboum baboum

baboum

silence vous présenter Temps

les yeux la maison chaude maman table pas bruit maman j'ai peur salle jaune ici froide

tableau noir bruit hihihiiii crayon cahier peur baboum baboum baboum baboum garçon me

montre montre du doigt

porte pyjamaaaa hihihih

est-ce vrai non non

ooouaais regarde hihih

doigts moi pyjamaaaa quoi pyjamaaaaa *Camille que ferais-tu s'ils t'aimaient* quelqu'un

arrête tais-toi salle toute grande

c'est garçon hihih

ouiiii c'est garçon

moi moi fille *choquée tu me choques nous nous choquons*

regarde cheveux courts drôles noirs

moi fille stupide utilise un bol j'attends j'attends le silence ils rient toujours

pas d'ici

silence enfants gentils chantons frère Jacques connais Temps

hoche la tête frère Jacques frère Jacques pipi pipi toilettes baboum baboum

garçon pyjamaaaa

Mathieu chante seul alors

sonner ding ding dong ding ding dong méchants maison pas regards on me regarde ici non

chose il a fait pousse qui est-il qu'est-ce qu'il a fait grimace quoi comment tu es drôle je

veux pas me lever la main bouche lèvre sang à la fontaine coule mauvais accent accent

chinois accent vietnamien répète après moi j'entends pas la différence français étrange anglais affreux j'entends des chuchotements de silence des rires garde le silence mo cho silence à la maison moi je ris claque comprends pas hais parents père méchant mourir oui je m'appelle Thanh C-a-m-i-l-l-e je je suis vietnamien vietnamienne dur dur je moi moi suis Je je Je Thanh bruit mère crie père dit silence danger shshssh vite shshshsh travail beau vais sous table personne couleurs nom Thanh personne veut regarder chante pas chinese water torture blap blap blap les gouttes tombent un deux trois silence frère Jacques frère Jacques la mère crie silence travail pas chanter pas parler pas rire maison table pour quoi garçon l'école moi pyjama sais pas pyjama qu'est-ce que ma day day mo cho ses yeux ronds ouverts méchants chose pluss immportantttte okay pyjama pas portant

Thanh

non pyjama

-- Thanh...

c'était maman où étais-je toujours dans cette chambre elle ne disait jamais important

-- Tu «sang».

-- Non maman, c'est pas le délire.

-- Tu veux du «gope»?

-- Non... quelle heure est-il?

-- Six heures.

elle est sortie de la chambre le soleil se couchait lourde je me sentais *pourquoi tu pars* j'avais tellement froid l'écharpe les chaussettes ne servaient le vent sifflait dehors et la mousson dans des trous des crevasses dans cette mine terrestre je me mettais en boule la

couverture empaquetée autour de moi glacial

vent froid blanc moi petite blancs gens grands beaucoup mots moi sourire ils tête bas en haut bas en haut toujours c'est froid toute petite nerveuse veux voir c'est quoi des bottttt ma chérie dit la dame blonde c'est pour quoi neige froide dors ici toi oui oui cette grande maison bois ma triste ici il y a des escaliers beaucoup salles je vomis nourriture étrange c'est c'est grand c'est froid tremble beaucoup choses trop le fourrrr chauffer la nourrritttture grandes personnes rien moi pas le droit quel bruit dit le père moi peur toujours jouer pas babilles ce gros monsieur au gros ventre chauve gros sourire ici aussi tête froid chapeau mettre fouuurrrr quand nager pas plage ici c'est blanc pays sucre tout froid c'est neeggge pas riz chocolat ici sucre pommes jaunes aussi pas le Tet ici froid elle est partie moi seule moi triste pas le Tet bruit boum boum tzzlouou jaune et rouge blanc ouououah les couleurs dans le ciel noir froid pourquoi neegge nager dans neeggge non non non je veux je veux partir

quelqu'un me secouait légèrement arrête c'était encore maman

-- Je dois mettre du «Po Sum On» sur ton dos.

-- Non, j'en veux pas.

-- «Ho ho ah»!

-- Non, je t'en prie ne...

-- «Ching nay gau fièvre ho ho ah»! Je vais prendre de l'huile.

elle est sortie les tiroirs en bois craquaient devant moi elle est revenue avec ses instruments de torture l'huile et une pièce de 25 cents

-- Non, ça me fera mal.

-- «Nai um chec gau di» vêtements ah.

mon dos nu Pour Some On le verglas de fer brûlant venait les yeux je fermes c'est pour ça que les enfants t'ont battue je me tortillais par ici évitant la pièce sur mon dos la main sèche la prise ferme de maman contre mon épaule gauche elle m'obligeait à rester couchée sur le ventre elle allait me faire saigner au lit non maman me déchirait tu me privas de ma chaleur ça suffit non ça caille la ponction des globules rouge couleur de peine

-- Maman, il faut partir...

-- Maintenant «gnai mut day... mai buc ting yat».

mais j'étais en train de me reposer ça faisait mal de remettre ma chemise de flanelle elle s'est levée du lit avec ses outils et est partie le sang semblait couler de mon dos à présent ça brûlait pas envie de me tourner sur le côté maman si tu savais combien j'étais bien qu'est-ce qui est arrivé ils regardaient moi leur création griffée souillée dégoûtés de sang on les enfants me battue ma gorge s'est resserrée suffoquée voix ils m'ont tapée tapée quelle honte devoir expliquer une scène évidente un pamplemousse qu'ils serraient qu'ils serraient je suis le jus par tous les pores laisse-moi tranquille c'est pas jaune pourquoi tu tu étais méchante avec eux c'est ça toujours cho gai nganh hein que--rel--leuse non où était votre amour ils m'ont traitée de chinoise non tu les as provoqués méchante enfant au Canada on ne te bat pour banane banane banane il aimait parler mais n'aimait pas les gens qui écoutaient écoutaient il n'aimait pas entendre que c'était ennuyant tout ce qu'il racontait ton père a raison méchante tu l'as mérité day say nay ah ils étaient en colère bonne à rien non j'étais en colère enragée comme un taureau prêt à se battre encore écoute-moi maman je suis ta fille je vais partir bientôt d'ici de ce vide de mots vide de rires tu ne m'a jamais embrassée et certainement pas lui écoute-moi maman je t'en prie c'est

pas ma faute ça arrive aux faibles va chercher des légumes Thanh c'était pas ma faute des bok choy toi tu étais née sous le signe du boeuf je lisais le bouquin de Hawking songes si j'étais enchantée j'avais oublié de me cacher quelques trous noirs existaient lesquelles mes yeux continuaient de dévorer les mots image saut linéaire jamais le battement des paupières les bok choy les choses vertes sois précise trois pages de plus je ne sais pas ce que tu veux toutes sortes day day irrespectueuse fille tu es paresseuse tu ne penses jamais à ta mère moi j'étais toujours une fille obéissante je dois tout faire je travaille comme un boeuf on veut que ah ma gat bien sûr je ne voulais pas que tu crèves les oreilles bouchées je travaillais c'est différent mais l'entropie à quoi ça sert cette sale maison je suis montée tu supportais mal que je me réjouisse un livre sous le bras je ne descendrais pas manger ce soir viens manger elle criait gum su hai ah elle ne comprendrait jamais je jouais à la roulette russe chaque fois qu'il fallait aller au sous-sol j'allais choisir quel légume pour être renvoyée par le chef de cuisine des monstres au sous-sol de tous les films j'avais peur de mais tu avais raison maman le livre était plus fort tirée devoirs d'une fille les devoirs quand on joue on ne gagne pas le riz je la voyais dans la rizière elle se réveillait tôt à l'aube manches retroussées pour aller à la rivière deux seaux en bambou ramener de l'eau chaque jour il fallait laver le linge de toute sa famille avec tante Chi le battre avec un bâton à la rivière frotter les vêtements à la brosse elles se parlaient pas essorer les vêtements mouillés il n'y avait pas assez de temps sa langue avait l'habitude de quelques mots pourquoi elle devait faire la nourriture pour une vingtaine de personnes qui s'en plaindraient après maman mélangeait toutes les langues une touriste du monde Vietnam dominé c'était pas un dragon que j'ai honte honte de tout si seulement j'étais chinoise ils me laisseraient tranquille ces enfants les étrangers la vérité ça les énerveraient j'entendais

leurs questions bêtes c'est la même chose que la Chine ah je le connais c'est un pays ravagé par les guerres un pays colonisé sous-développé exportateur de réfugiés c'est un pays très pauvre n'est-ce pas comme notre état misérable impliquait l'esprit lent oui non ça va à l'école la maison pas de sourcils froncés pourquoi je crois essayer d'expliquer des sourcils élevés tout à l'heure je ne me rappelais pas dans quelle langue elle m'adressait la parole c'était un mélange drôle de la comprendre pas toujours consciente de la langue qu'elle employait une pitié bouleversante pour maman naissait remplaçait les sentiments de rancune tu as trop sacrifié dans ce monde moi je n'aurais pas un destin pareil je n'irais jamais tuer les cochons me tremper les pieds dans une rizière sous la rage du soleil j'avais une langue qui me permettait de m'exprimer de manipuler les mots les chiffres quel fun le plaisir des mots pas besoin de mes doigts ces orteils je ne trahirais jamais cette langue que j'ai adoptée la profusion de reconnaissance est disparue comme ça *l'amour rituel primordial* la gorge me faisait mal pourquoi personne ne me demandait si je voulais de l'eau est-ce qu'on était toujours vendredi non on devait plutôt saigner la blessure ya ya ya disait-elle *un lit de chrysanthèmes* je retombais dans une pitié égoïste ma chaleur se dissipait dans l'air le Po Sum On aggravait probablement ma fièvre je n'allais pas chercher de l'eau dis donc qui était malade ici il faisait trop chaud mon corps semblait léger une masse d'hydrogène j'avais sûrement 103 je couchais dans mon eau sale salée moi comprends pas Léthé silence du corps commençait dors ne ne rien que dégoût je amie blonde belle mon amie amie ici pour quoi silence comprends pas

-- Thanh... Thanh.

c'était maman elle venait plus souvent maintenant que j'étais malade les faibles rayons du

soleil à travers la jalousie piquaient mes yeux

-- Il y a un monsieur... te sens-tu mieux? Il y a un monsieur au téléphone. Il voulait parler avec une Camille, puis il a dit Thanh.

-- Ah... c'est mon prof.

-- ... à 9 heures du matin?

-- Il sait que je vais partir... bon, il m'attend.

j'ai pris le téléphone sur le tapis c'était M. Kerd Archie Chaud Choke je pouvais entendre sa voix à peine une absence d'espoir maman partait hihhi je lui ai fait croire que c'était mon prof

-- Bonjour Monsieur Séville.

-- Camille?... est-ce qu'on peut se voir ce soir?

rendez-vous rends-moi ma paix tu sais pas je suis sur mon lit de chrysanthèmes

-- Pourquoi?

-- Seulement quelques mots.

-- D'accord.

-- À six heures au parc Du Bois.

le téléphone j'ai raccroché lève-toi debout à la table ah une bouteille Thermos la main tremblait j'ai dévissé le couvercle et versé un liquide tiède coulait dans la tasse la soupe de ginseng quel effort retour au lit il m'a téléphoné phoné phoney boloney il m'a appelée on m'appellait Thon ou Temps les enseignants tu as dit c'était pas leur faute oui tu as dit ça Séville commence pas à mentir les poètes les hommes d'affaires c'est la même chose les enfants ils rigolaient de moi ils imitaient les sons ong chong wong chin ping ils faisaient des blagues souvent racistes faisant les yeux en amandes rires à mes dépens que veut dire

ton nom tes parents ne t'en ont jamais affreux je ne sais pas je ne leur ai jamais parlé de
quelle voix mélodieuse il avait résonnante dédaigneuse je m'excuse tu n'as pas d'oreille
pour la musique c'est dommage c'est fous-moi la paix espèce de prétentieux tu ne
comprends rien je n'en aurai jamais l'esthétique de la musique de la poésie mon ouïe brisée
les bombes elles peuvent détruire l'hémisphère droit pas le boum boum de Tet sans jamais
la toucher pétardesque dis is Mïlder Moug ce n'était pas beau sii Mïster Mug rrroun
Camille calme-toi cesse ta lutte névrotique *j'aime* fous-moi le camp c'est Thanh T-h-a-n-h
mets-toi ça dans le crâne je pense à chaque phrase avant de tu comprends une conscience
débilitante Camille Camille tu ne peux pas accepter la critique *j'aime ton corps* arrête de
critiquer alors ses mots ces mots vrais non je pense donc je suis il faut cultiver notre jardin
Dieu est mort c'était déjà beaucoup pour réfugiée mon corps mes couvertures sentaient
rien n'est neutre la menthe poivrée n'utilise pas la laveuse j'ai serré l'oreiller embrasse-
moi il m'approchait ce n'était pas évident ce qu'il voulait non le lit se pliait sous son poids
je m'inclinai les jambes croisées vulnérable vers ce visage grand intense fantôme qui se
penchait près du mien sentant Woolf il est presque impossible que je devrais être ici les
yeux sur mes yeux sur mes lèvres inévitable *lady doth protest too much methinks* tu es
dégoûtée ses sourcils froncés non j'avais peur Séville la fatigue me saisissait encore le
sommeil entrainait et sortait il faisait trop chaud ici le soleil du Vietnam chauffait la chambre
l'après-midi personne n'est venu voir si j'étais toujours ils s'habituèrent non elles faisaient
la lessive quelle chance pas de ménage perte d'énergie au travail lève-toi non il a demandé
pourquoi tu n'as pas dit au début que c'était ça c'est confus mais c'était ce que je voulais
dire une célébration que je voulais j'étais trop occupée mais c'est pas que je voulais pas te
voir est-ce que ça a du sens ce n'est qu'en parlant avec toi ça va guérir toi et lui oui aurais

dû dire prends deux pilules d'empathie zéro un zéro un binaire *dénotation* fatigant où est l'énergie tu te sentiras beaucoup mieux dis à Maman vas-y range tes livres faut se dépêcher il est déjà quatre heures va prendre une douche tu sens la menthe la maladie crevée quelqu'un montait lentement c'était maman cette serviette ne devrait pas être dans l'armoire

-- Qu'est-ce tu fais? T'es malade?

-- Je me sens mieux aujourd'hui.

-- Tu vas pas prendre une douche! «Nai do mai ho ah»!

elle se jetait dans mes oreilles

-- Si, je me sens mieux. J'ai un rendez-vous à six heures.

pourquoi tu veux toujours saboter mes projets merde

-- Quoi? Tu vas pas sortir! «Do bo»! En plus le dîner!

comment tu as promis corps lisse jambes longues dernière chance de le voir sa bouche indiscrete

-- Je vais manger du pain avant.

-- Qu'est-ce que ton père va dire?

sourde privée de parole restreinte à jouer l'enfant comment peux-tu supporter ça Ma pas de vocabulaire pas de mots pas une langue maternelle on sera toujours des étrangers

-- Ça m'est égal Maman...

-- Tu lui donnes des soucis.

mon oeil

-- Je n'ai pas envie de me quereller... je t'en prie.

-- Prends ta douche vite et sèche-toi les cheveux.

elle secouait la tête partant murmurant sûrement des désapprobations une fille qui n'écoutait ou des remords avec l'encens des fruits des photos des cendres des ancêtres la Bible était sur l'autel avec la figurine de Bouddha maman a arrangé l'autel c'était samedi matin pour les ancêtres j'ai remplacé les photos des ancêtres par les alphabets qu'on a donnés à Jade en plastique de différentes couleurs je restais assise sur le sofa maman était la première à venir présenter ses un rêve ralenti elle n'a rien remarqué tout de suite elle était lente elle s'est mise à genoux et levait les yeux vers la table d'autel ah elle se tournait vers moi la haine dans ses yeux a déjà prononcé ma condamnation *attention à la structure de la phrase* elle savait elle a crié le nom du père Seigneur secouant la tête les yeux le menton vers le plafond c'était à la Cour Suprême de juger il est venu sans se hâter suivait les yeux de sa femme c'est toi qui as fait ça je n'avais pas besoin de hocher la tête dis que c'était Jade la petite monstre votre majesté il est allé à la cuisine est réapparu avec une baguette de bambou ces mains toutes rouges ça piquait des coups l'eau battait sur mon dos j'étais dans un champ de bataille tu as fait une bonne chose je ne vais plus parler chinois j'attendais son attaque pourquoi tu parles en vietnamien vous parliez en vietnamien tout c'est pour ta mère mais non irrespectueuse fille je parle d'habitude en chinois ou en français mon cul où est-ce que je l'ai appris il a dit ne discute pas avec les aînés c'est la faute de ta mère t'as le sang des paysans comme ta mère ma mère ma mère ma mère tu es responsable de rien je ne vais plus à l'école chinoise les samedis je voulais lui crier c'était une langue morte j'en avais marre de l'hypocrisie comment dit-on l'hypocrisie en chinois en vietnamien comment dit-on quoi que ce soit tu domineras toujours ici *Leviathan le droit divin des rois* toujours la terreur le sentiment d'injustice me piquaient au vif toujours c'est moi pas toi j'ai honte pas chinoise mais vietnamienne de souche cette maison un

vestige de vietnamien babel babble babillage avais dû dire ça épuisée des années sans armes pour me battre contre cette hydre d'amour les feux d'artifices pétillaient ratés j'avais mis en doute son autorité un deux fois trois trop mon ventre murmurait accablée d'incompréhension l'odeur de la menthe imprégnait l'air humide de la salle de bain la douche m'a fait du bien mets le pantalon ce tee-shirt maintenant le pull-over quel gaspillage demande sa permission jamais plus il s'asseyait là immobile lisant le journal ce soir-là c'était pas une question très difficile à exprimer je veux coucher chez Rachel un lit super grand à elle toute seule je me plantais devant lui et son journal chinois là muette peur de sa colère motivée par la curiosité de savoir qu'est-ce que les autres filles de huitième année faisaient pendant des sleepovers qu'est-ce qu'il y a avec ton lit pose jamais une question pareille il faisait semblant de ne pas me voir je savais il voulait pas daigner il a jeté un coup d'oeil vous voyez pourquoi pourquoi on ne peut pas venir chez toi l'homme est allergique aux enfants ma mère a dit qu'on est allergique aux pourquoi tu l'appelles comme ça tu veux que je te dise c'est sale tu ne peux respirer pas comme chez tes parents je veux arrête il faut aller j'entendais les baguettes frapper contre des bols l'odeur du riz parfumé de jasmin de gingembre montait jusqu'à ma chambre sauté dans la sauce d'huître je descendais lentement les mains sur la balustrade cric crac cric crac j'entendais trop la mère était toujours dans la cuisine ils mangeaient Jade et le père sans silence ils parlaient de son anniversaire c'était ça il voulait nous faire travailler voilà les souliers heureusement près de l'entrée attends que quelqu'un casse un bol l'idéal serait l'homme Jade rouspétait il l'a grondée grommelant elle était obligée de quitter la table manger dans le salon la pauvre ça ne serait pas pour longtemps aucune chance peu importe doucement tourne la poignée de la porte le soleil brillerait pendant quelques heures de plus marche vite

personne ne me suivait l'air frais m'étourdissait le coeur se calmait arrête de battre je me rappelais de respirer une jungle tropicale humide sous les bras plus lentement ridicule on pouvait pas dire qu'on avait un rendez-vous avec un garçon non il fallait agir comme une criminelle chaque fois sauf à la fête nationale ironie c'était des garçons vietnamiens qu'on méprisait tous des gangsters qui fumaient et jouaient aux cartes dommage que j'aie raté le Tet l'année passée avec toutes les décorations rouge et jaune un autel des ancêtres des cierges allumés un brûleur d'encens un monsieur vietnamien jaloux il a blessé d'un coup de couteau un homme à la danse crime passionnel Thanh quelle sensation pour les célébrations du Tet il nous a interdit de sortir après ce crétin mal élevé je m'approchais enfin du parc les molécules bouillonnaient la motion le bruit le cri le brou haha hihî maman maman papa mamie les enfants couraient par ici par là ils avaient des parents la tête qui tournait du pain j'ai oublié de prendre il y avait du gazon sous un arbre je me suis mise trop nerveuse pour manger de toute façon je l'attendais comme d'habitude *je t'aime* non c'était pas ça *j'espère qu'un camion t'écrase* il était en retard peut-être il viendrait pas toute cette agitation ces attentes de Godot aboutiraient au néant noir le voilà il portait son blouson bleu royal fluorescent ses cheveux bruns couverts d'une casquette des New York Yankees il marchait sa carapace magnifique nous éblouissait tout le monde il sortait du coucher du soleil je me levais l'odeur de Drakkar Noir m'empoisonnait il prenait la parole

-- Tout ce que j'ai à te dire c'est «de do do do, de da da da».

-- ... Alors, rien d'original.

-- Comment peux-tu après qu'on--

-- Ce n'était qu'une illusion.

-- Tu m'as trahi.

-- Je méprise ton silence. Clio est morte.

-- Tu es toujours vivante.

elle attendait chez lui une perte d'instinct Godot

-- Oui, mais tu es mort, Hiroshima mon amour.

-- Tu ne sais rien d'Hiroshima... et je ne suis plus ton amour!

j'ai hoché la tête ne pouvant m'empêcher de rire tic tic tic à l'intérieur

-- Dingue.

-- Au revoir.

répugné est-ce que mon corps m'écoutait non il pensait à soi les jambes bougeaient c'était moi qui courais stimulus différent qui courais loin de la séduction cyclique de Râ loin de sa mémoire j'étais saine j'étais toujours vivante chez moi je devais me préparer pour demain j'étais à l'intérieur personne ne me harcelait d'accusations une dépravée qu'est-ce qu'on a fait pour avoir une dépravée continue directement à la chambre où était le paquet jaune de nouilles frites maman disait qu'on aurait mal au ventre si on ne les faisait pas cuire avant d'en manger elle aimait tout cuire caché dans un des tiroirs en cas d'urgence j'ai déchiré le paquet de petits morceaux de nouilles cassés volaient partout *mort* cassé les nouilles en morceaux et les ai avalées sans trop me soucier de les mâcher au revoir *Ted Hughes Sylvia Plath* n'existait plus mon ventre se plaignait toujours mais qu'est-ce qu'elle voulait

-- Je peux t'apporter du «gope». Maman l'a fait pour toi.

je l'ai regardée les muscles de mon visage me faisaient mal ceux de la mâchoire ceux dessous les yeux à leur tour se tendaient des élancements dans la tête c'était difficile de respirer son discours mon désir de pitié une expression tout a provoqué ma vue s'est brouillée vers rouillés dans le ventre tu vas te débrouiller très bien ma petite Jade attendait

ma réponse patiemment

-- Non merci. Laisse-moi okay?

-- Est-ce que moi... je peux le manger?

elle a compris porte fermée un deux trois ces tiroirs m'appartenaient voilà toutes ces choses dans la valise les cours de géométrie de calcul d'algèbre de sciences m'attendaient *tu m'as trahi* les feuilles changeraient de couleur comme chaque automne les feuilles d'octobre tourneraient tomberaient je les ramasserais les ferais encore voler revivre leurs splendeurs à chaque fois au Canada elles avaient la couleur du feu pas comme celles de Bretagne qui ressemblaient à la terre boueuse *toujours vivante déchire-les non déchire-les* c'est à moi maintenant *confiance dont tu manques vicieuse* pas possible de faire là là t'es content déchirées attends mets les autres lettres dans cette boîte clique quel dégât tout était prêt des vêtements d'hiver oui quelques souliers oui les livres de référence les sous-vêtements la valise grande et lourde dans la penderie du temps pour faire une promenade dois les éviter pénible encore tant pis s'il a entendu la porte ces lieux de mon étaient infectés tant de mémoires voici mon esprit l'âme et le corps se sont enfuis fouillée par lui il y avait des fantômes partout sur le chemin vers le parc on était là voilà trois heures *sans la synchronisation systématique du temps toute rencontre serait gratuite* c'était une illusion il ne t'a pas touchée tu n'as pas pleuré j'ai ouvert les mains les paumes ensemble étendues vers le vide l'ombre vert noir expirait la fraîcheur pure *ne t'es pas couchée en plein air sous les étoiles* fille je suis vietnamienne *au pied de la mer on peut entendre le chant liquide la nature va toujours mettre l'homme sur* je préfère les chiffres près des haies fraîchement rasées *ses genoux* mon bras effleurait leurs côtés elles laissaient leurs empreintes sur moi le sang coulait de mes veines oui ça avait l'air plus juste des grappes

de grenade sur des draps blancs matériel évidence physique c'est vrai alors sur le lit chez l'heure de rentrer *only idealists and pessimists could walk off the face of the earth* tombe je continuais à marcher je disparaîtrais comme la nuit marchais dans un trou noir pas d'atome sans indice sans un atome de poussière là qu'est-ce qu'il peut te faire une petite promenade quel bordel m'attendait entre ah l'homme m'a vue bien sûr cache ta blessure il est venu exprès pour m'engueuler elles regardaient derrière lui peureuses Jade toujours avec son cahier si elle a écrit quelque chose sur moi c'est inutile ce que tu fais il a serré les poings son visage s'est crispé mais il n'a rien dit figé toutes les émotions qu'il avait jamais éprouvées pour moi pourraient être monte tes sales marteaux je les ressentirais même pas il allait voir il allait voir sa fille se fichait de lui vlan c'était la porte de la salle de bain la sienne il a fait un gros trou sa salle de bain en bas pas besoin de me préparer pour me coucher ah mon lit barre ta porte bouche les oreilles mon dos se plaignait en spasmes contre la rigidité du matelas mais s'y habituaient excellent maintenant on pourrait le voir aller faire pipi je restais là consciente de tout hyper-consciente pas comme le jour pas de maison plus amplifiée par le silence que j'ai enlevé ma montre mis le réveil de montre et de radio à six heures où était Jade on lui interdisait de me voir mauvaise influence cette créature était trop mûre elle écouterait mon mélodrame de sons sans fin Jade qu'est-ce que tu ferais si te souviens-tu la prochaine fois musique vietnamienne bruyante déprimante Jade on va changer de poste on va faire semblant quand il crie Jade il a mis l'eau l'eau de toilette dans la cuvette jeudi elle roulait sur le tapis riant tu étais punie mise dans un coin à genoux avec les doigts sur les oreilles faisant face au jardin désolée c'était comme en état d'arrestation il est allé arroser ses oignons sacrés l'oiseau a jeté son petit nouveau-né abandonné Jade Jade Jade laisse-la méchante visage menaçant de maman Thanh tu as la maladie du

bavardage je suis fatiguée s'il te plaît demain demain soir demain j'ai pas envie de te parler de ces choses quand la petite était sur le point de pleurer elle ne savait pas ce que c'était des larmes elle voulait arrêter le bavardage je continuais sans sympathie pour moi-même la fatigue m'envahissait aussi j'arrachais ses couvertures pour l'empêcher de s'endormir Thanh on peut jouer si tu parles la première personne qui parle doit se marier avec Freddy Krueger Mick Jagger Pee Wee Herman la maline elle voulait tromper ma conscience quel jeu stupide mais je n'allais pas perdre ah jamais de la vie j'attendais qu'elle parle la première je savais mieux que personne le code de silence moi elle ronflait déjà quel jeu stupide en paix se marier un homme effrayant son français grand bras croisés homme blanc comme le père les yeux durs le dépanneur se trouvait seulement vingt mètres de non je l'ai fait la semaine passée toi tu vas Thanh j'ai peur de lui pas plus que moi si moi j'y vais tu n'auras pas de bon bons s'il te elle me regardait les yeux ronds suppliants elle ne ressemblait à personne dans la famille chanceuse c'est moi qu'il n'aimait pas petite sottise veux-tu de bonbons dors conscience conscience conscient conscience conscient mauvais fruit c'est toi qui m'empêches de m'endormir gale vampire fiche-moi la paix dors sinon je te ferai lire un livre ennuyant je te ferai lire le dictionnaire non je crois que tu l'aimerais trop ah *Discours de la méthode* je suis crevée vas-y si tu restes réveillée tu veux qu'on sorte du lit on aura faim on aura froid promis un pacte sacré ils m'ont attaquée j'étais là tu ne comprends rien Séville ta vie ressemble trop à la comédie il est trois heures s'il te plaît tu promets que c'est la vérité tu vas pas découvrir la vérité comme ça je te jure sois gentille je ne veux plus être avec toi c'est pas ton terrain la nuit quand même arrête de renverser les cartes citrouille éléphant papier lune chapeau l'eau ciment noir ssshhhh dormir comme tout le monde ici à la légère je dois te dire qu'est-ce que je ferais sans toi si

tu ne partageais la même chambre les mêmes lits superposés l'alibi de cette culture je t'écrivais une lettre sans encre des excuses petite diablesse elle couchait au sous-sol ces derniers jours maman ne voulait pas qu'elle attrape ce rhume maman pauvre maman je t'aiderai plus demain non je serai plus sage loin maman on peut aller vivre en France avec ton frère tu n'auras pas froid tu n'auras pas peur je faisais un rituel rassurant de petite fille je veillais sur elle la protégeais avec des larmes c'est toujours Jade qui m'aide la nuit quelle étape difficile entre l'éveil et l'oubli je me sentais vachement seule plaquée avec mon propre monologue j'avais peur peur de la folie qui pouvait supporter leur silence excuse de travail c'était un défi mortel quotidien petite mort chaque nuit très *éphémère des secondes* quelle joie de réussir à franchir la transition de la conscience à l'éveil sans effort atteindre l'ivresse le réveil de l'imagination les deux sortaient en même temps solitude prématurée solitude solitude solitude solitude non elle était toujours un privilège ou une malédiction accordée aux gens âgés jamais c'est tes parents qui t'obligent à être la première ma choque tu n'as pas encore fait la connaissance de Jade prête-moi tabula rasa c'était un espace mental sanctuaire qu'on détestait durant son séjour mais qu'on appréciait vous ne pouvez pas être plus loin de la vérité monsieur ça sonnait ça sonnait chez le philosophe son répondeur répondait la dernière fois la mélodie du thème Nadia jouait en arrière-plan enregistrée d'un téléroman merci au philosophe que je connaissais ne connaissais pas un bisou de Judas je t'ai donné pas plus j'aurais mes bonheurs le soleil du gope blanc avec de la coriandre des crevettes hachées du poivre noir l'Atlantique entre nous des clefs jetées dans l'océan des trésors jamais ouverts des poèmes des apologies passionnées de l'euthanasie du racisme tu fais la prostitution de l'art tu montres ta poésie à n'importe qui sans t'occuper de sa nature intime aux gens qui ne les flatter ton ego sans te

rendre compte du dégât que tu fais j'ai trop dévoilé la honte m'a saisie tu n'avais pas le droit de le critiquer *on n'oublie jamais son dernier mot injurieux* c'est un proverbe ou parles-tu de toi-même Séville la gourmandise de parler me faisait arrête de creuser des fois on pense aux choses qui nous intéressent peu on n'a rien d'autre à foutre j'essayais de me calmer la chaleur d'une main prends un somnifère non trop risqué j'étouffais les plaintes de mon ventre avec un oreiller quelqu'un allait à la salle de bain je me tournais sur le côté gauche la couverture pelotonnait son ombre m'a surprise un sursaut ma colère regard jeté à la lampe battement rapide mais qu'est-ce que tu fais tu gaspilles de l'énergie je vais dire à ton père non maman c'est les devoirs mauvaises cartes pourquoi tu dois toujours faire des demandes okay bat gau go tau ah oui je restais là mais qu'est-ce que tu fais ce que tu m'as demandé bol la salive partout une gousse d'ail moi fracassée par le fendoir de maman mais non je n'ai pas demandé ça seigneur légumes aux feuilles vertes conservées dans de la saumure écrasés avec du sel craque craque craque claque claque que dirait-il demain les bras violeraient l'air mais ah quatre moins un égale rien de perdu toi écoute ferme la porte doucement demain matin il entend tout il ne répond jamais qu'est-ce que ça veut dire pa--pa tu peux m'expliquer cette phrase ma--man est-ce que l'amour existe au Vietnam maman déroutée je me sens coupable en route raconte-moi ton enfance tu peux me lire cette histoire raconte-moi je vous attends je vois rien j'entends rien mal aux yeux mal aux oreilles paupières lourdes ça venait vent sifflait fenêtres tremblaient moi accroupie dans les haies sur des couches de neige tremblais moi c'était mieux que l'école deux heures de plus on téléphone ta fille n'est pas à l'école elle est là dit maman maman ne comprend pas l'art oratoire c'est mon tour cet après-midi l'école buissonnière non il va l'école Jean-Paul l'école Jean-Paul pas l'école Busonnère dois aller à l'école dois écouter les parents loi des

commandements non

il va te mettre en prison regarde ses menottes ton père policier tout ce qu'on fait c'est travailler mais je ne veux pas aller à l'école au Vietnam tu rêves d'aller petite imbécile je sais le français vas pas t'échapper regarde qu'est-ce qui t'arrive tu as une grande bouche tu lui racontes tout il ne t'aime pas même pas du tout je suis ta fille criminelle attends qu'il quand il revient fais attention où me cacher cours il court cours autour la cour de récréation sous glissade rouge plastique requin court les ailerons immenses coupés vite sur le sable perdu un soulier requin ricanant un gris à perdre l'appétit les yeux sans sang plage désert aucun bateau vole en spasmes dans l'eau bleu profond ne croque monsieur mort Xeno tu veux jouer hein le lièvre court après la tortue je suis perdue plus vite plus vite c'est pareil non il ne m'attrapera jamais dans l'eau

PARTIE III: LE COPAIN

LIS CECI

Camille s'est assise sur une chaise en plastique orange à la bibliothèque devant sa feuille blanche, ne sachant trop que faire. L'enseignante, Mme Beauchamp, n'avait-elle pas dit d'écrire des poèmes de différentes formes en utilisant des figures de style? Camille n'avait aucune idée de ce que tous ces mots pouvaient signifier. Comme l'élève typique, elle croyait que si elle restait assise assez longtemps, elle trouverait la réponse par osmose. C'est ce cours d'anglais qui lui posait le plus de problèmes. Ses autres cours en sciences et en mathématiques n'exigeaient pas autant de travaux écrits.

À une autre table près d'elle, il y avait un garçon qui suivait le même cours. Enfermé dans une tour de livres, il feuilletait des poèmes, ensuite il les recopiait. La couverture jaune d'un de ces recueils indiquait à Camille qu'il s'agissait des poèmes d'Emily Dickinson. Elle était sûre que ce garçon plagiait. Elle avait envie de le rapporter à l'enseignante, surtout parce qu'il était son chouchou. Un sourire méprisant est apparu sur les lèvres de Camille. C'était un rat de bibliothèque qui régurgitait les mots, les vers, les sonnets et n'importe quoi! Les enseignants croyaient qu'il se foutait de tout: du français, des notes, des profs, des filles, que seule, la littérature existentialiste lui tenait à coeur. Cependant, Camille préférait croire la rumeur parmi les élèves qu'il courait après les filles, un vrai don Juan, afin de se convaincre de la nature mesquine du garçon. Soudain, en sentant un regard intense sur sa personne, son camarade de classe a levé les yeux. Camille a détourné les siens vers une étagère quelconque, derrière le garçon. Fixant ensuite les lumières d'un orange d'Halloween au plafond, elle s'est dit que l'ambiance de la

bibliothèque ne pourrait pas lui apporter d'inspiration pour son travail poétique.

Cahier et crayon à la main, Camille est retournée en classe; l'enseignante lui a fait signe de s'approcher. Ce jour-là, Mme Beauchamp voulait que Séville, le garçon de la bibliothèque, aide Camille à composer une petite anthologie de poèmes. C'était ainsi que Séville a pris le pupitre libre en face d'elle, sans se précipiter.

-- D'abord, il faut choisir un thème, un sujet que tu veux traiter, puis on choisira le rythme.

Incertaine, elle lui a répondu d'un regard douteux:

-- J'aimerais écrire un poème à la louange des lunettes de protection.

-- Les quoi?

-- Les lunettes de protection.

Séville a respiré longuement.

-- Écoute, tu t'appelles Camille, c'est ça? Tu peux pas écrire un poème sérieux avec un tel sujet.

-- Pourquoi pas?

-- Ça se fait pas, la poésie est d'une nature sacrée... c'est une forme pour des thèmes sublimes. Il faut faire ressortir des éléments de l'âme, tu comprends?

-- Non. C'est évident que tu ne nages pas.

Elle regardait le plancher; il roulait les yeux.

Après cette rencontre obligée, d'autres ont suivi, conséquences du souhait de Mme Beauchamp. Camille posait toujours des questions à Séville, mais plutôt pour discuter et avoir raison que pour apprendre à faire des raisonnements dialectiques. Grâce à lui, elle a

appris à reconnaître le quatrain, l'alexandrin, la valeur des césures, l'allitération, la métaphore. Elle avait trouvé quelqu'un avec qui elle se sentait à l'aise. Attirée par la maturité de Séville, sa confiance en soi, sa maîtrise du langage, la jeune fille ne le laissait plus en paix. Elle n'en était pas consciente mais il lui semblait, parfois, que ce garçon essayait de l'éviter. Elle se consolait en imaginant qu'il oscillait entre deux sentiments ambivalents: la pitié et la peur. Ou peut-être était-il snob?

Un jour, pendant leur période de déjeuner, Séville, placé devant elle à la bibliothèque, l'a attaquée sans provocation:

-- Tu sais, tu as caressé ma main l'autre jour ici, devant Nicole.

-- Quoi?

-- Oui.

-- menteur! Je n'ai pas fait une chose pareille.

-- Amnésie opportune.

Le visage de Camille trahissait un regard incrédule et blessé.

-- Je te jure que je...

Il lui a coupé la parole:

-- Je te dis ça car je me demande quelle est notre relation.

À ce moment-là, elle s'est sentie vulnérable. Pourquoi avait-il dit cela? Savait-il qu'elle éprouvait, comme un échec, la difficulté à parler avec ses parents? C'était comme des mucosités coincées dans sa gorge dont elle ne pouvait se débarrasser. Camille a lâché:

-- Je ne veux pas que tu aies pitié de moi.

-- C'est inévitable.

-- *Nai gau...* Ta pitié me dégoûte.

Camille était le genre de personne qui ne criait pas, qui ne claquait pas la porte quand elle était fâchée. Pourtant, il n'y avait jamais de silence dans sa tête. C'était un lieu où des cultures faisaient la guerre l'une contre l'autre déployant les langues pour leur défense. Les mots qui sortaient de sa bouche attestaient la dominance d'une culture sur une autre. Il y avait toujours du bruit et des trous quand elle pensait, quand elle parlait. Les pensées se heurtaient régulièrement avant d'être formulées. Séville s'est renversé dans son fauteuil, exaspéré.

-- Tu es névrotique!

-- Comment?

-- À cause de ton sentiment d'infériorité.

-- Non, *um ming bagt*... tu n'en sais rien.

Sans avoir résolu en mots l'énigme entre eux, elle s'est sentie soulagée. Plus que tout autre échange, celui-ci a révélé à Camille ce qu'elle ne savait pas d'elle-même et a marqué désormais un grand tournant dans leur relation amicale.

Après la fin des cours, pendant l'été, Camille faisait du jogging chaque jour jusqu'au logement de Séville, en prétendant que c'était situé sur son parcours. Il lui fallait trente minutes pour y arriver, puis, sous prétexte de reprendre son souffle, elle restait chez lui pendant quelques heures pour discuter. Les deux parlaient de tout ce qui leur venait à l'esprit, mais surtout de la littérature dont Camille venait de faire la découverte.

-- J'ai emprunté le roman que tu m'as suggéré, *Les Frères Karamazov*.

-- C'est pas comme ça que tu prononces leur nom, il faut mettre l'accent sur la deuxième syllabe.

-- Comment tu le sais?

-- Je l'ai entendu prononcer comme ça.

-- Oui, mais comment tu sais qu'ils avaient raison?

-- Parce que. C'est pas à discuter. Laisse tomber...

Mais il ne pouvait pas laisser tomber la dispute.

-- Pourquoi tu ne peux pas dire que tu as honte de ne pas savoir comment prononcer des mots? Je comprendrais.

Camille l'a regardé, pleine de frustration et de confusion. Elle ne pouvait nier le grain de vérité qu'il lui faisait encore voir. Elle a changé le sujet de la conversation.

-- Tu sais, ça me prend environ quarante-cinq minutes pour rentrer chez moi. Ma mère me le reproche toujours sévèrement: «Mais à quoi ça te sert de courir pendant trois heures! Voilà pourquoi tu es toujours malade!»

-- Malade, quel mot relatif, subjectif, qui mélange des idéaux de santé et de beauté. Mais la maladie n'est pas toujours une mauvaise chose. Sais-tu qu'on est beaucoup plus généreux quand on est pitoyable? C'est alors quand on pardonne à tout le monde et surtout à soi-même, car, pour avoir la paix, on a besoin d'amour.

Fâchée qu'il n'ait pas réagi à son message sous-jacent, elle a ajouté:

-- Je ne vais pas crever bientôt, quand même! Peut-être que je devrais arrêter de les décevoir. J'en ai marre de sortir incognito, de leur raconter des histoires jusqu'à ce que les mensonges deviennent instinctifs.

Camille a essayé ainsi de convaincre Séville de s'intégrer dans sa famille en séduisant d'abord sa mère, puis son père. Il fallait absolument qu'il fasse une bonne impression sur ses parents. Évidemment, Séville ne pourrait pas y réussir en parlant chinois! Il devrait plutôt montrer ses belles qualités par ses actes. La semaine suivante,

l'occasion de plaire à la mère de Camille s'est présentée. La mère voulait qu'elle aille acheter des oeufs au marché du centre-ville. Mais Camille a décidé que Séville pourrait en profiter. Habillé élégamment, comme toujours, il a admis qu'il se sentait mal à l'aise en rendant ce service mais enfin il y a consenti. Elle l'a rassuré, lui disant que son père ne répondait jamais à la porte.

Cependant, après sa douche, à deux heures de l'après-midi, elle a appris par un coup de téléphone de Séville qu'il était déjà passé chez elle. Il a ajouté que, quand il avait frappé à la porte, c'était M. Nugyen qui avait répondu. Il ne portait que ses boxers! Levant les yeux vers la figure sans poil du père, Séville avait cru voir la lune déposée sur un corps humain. Terrifié par les histoires que Camille lui avait racontées à propos de cet homme, il n'avait pas su quoi dire. Pourtant, instinctivement, il lui avait tendu les oeufs bruns posés sur une boîte cartonnée et s'était enfui tout de suite, en appelant Camille quelques minutes plus tard. Elle a reproché à Séville son mauvais calcul. Bien qu'elle n'ait pas précisé l'heure de l'exécution, il aurait dû savoir que l'après-midi voulait plutôt dire trois ou quatre heures, quand sa mère serait rentrée. Camille espérait tout de même que le geste bénévole d'un Blanc, venu de nulle part, adoucissait l'attitude du père envers l'étranger.

Les jours raccourcissaient, emportant l'odeur de la pastèque, le bourdonnement des mouches, les piqûres de moustiques, le ronronnement du climatiseur, cédant la place à une réalité dure et froide. Pour les élèves, septembre représentait la loi de la nature, de la société, le règne de la routine. Camille retrouvait ce sentiment d'anxiété qui surgissait une

fois par an aussi familier que le rocher de Sisyphe.

Vendredi après-midi, elle songeait à Venise, aux gondoles noires, au brouillard du matin, à la place San Marco saturée de pluie, ou aux châteaux de la Loire, ou aux cafés des Champs-Élysées. Verrait-elle la fameuse statue de Michelangelo à Florence? Sentirait-elle le mystère de Notre-Dame? Tout d'un coup, elle s'est rendu compte que c'était son arrêt. Elle est descendue du bus en sautant.

Camille a marché à pas rapides vers sa destination. Elle n'avait guère mangé ce jour-là et son ventre grognait. Frappant à la porte avec impatience, il lui a semblé que sa joie se transformerait aussitôt en mauvaise humeur s'il fallait attendre une minute de plus. À l'instant que la porte s'est ouverte, elle s'est jetée au cou de Séville.

Sur lui, Camille pouvait sentir l'odeur du savon et du musc qui rivalisait avec l'odeur de moisissure étouffante que dégageait ce logement, situé au sous-sol de la maison. Ils ne se sont pas parlés. Ils ont traversé le désordre de disques, de livres et de vêtements. Elle l'a dirigé vers le futon, le seul meuble dans cette niche, couvert d'un sac de couchage jaune. Il paraissait triste, presque pensif... mais elle y était habituée. Camille a essayé de le chatouiller. Il l'a évitée.

-- Mais qu'est-ce qu'il y a avec toi? Tu m'en veux?

Au lieu de lui répondre, Séville l'a dévisagée d'un air interrogateur. Ignorant son regard implorant, elle lui parlait de son vol, qu'elle serait partie le lendemain soir à huit heures pour Paris. Camille assurait qu'elle lui écrirait chaque jour, qu'elle consacrerait des heures chaque jour à penser à lui. Ces déclarations semblaient le soulager un peu. En entendant gémir le ventre de son amie, il a souri et lui a demandé si elle avait faim.

Séville a sorti son sac d'artichauts du placard pendant que Camille le regardait.

Après les avoir jetés dans l'eau bouillante, il s'est mis à préparer une vinaigrette avec de l'ail, du vin, du citron et des échalotes. Ils ont mangé ensemble. Séville a avalé rapidement la moitié des coeurs d'artichauts. Puis, il a regardé les restes de Camille.

-- Tu n'as pas faim?

-- Non, je n'ai plus d'appétit.

-- Camille, tu jures que tu as fait ta demande d'admission aux universités? Comme ça, quand tu reviendras de France, tu n'auras à préparer que ta rentrée.

Elle a fermé et a plissé les lèvres au point de siffler sa réponse.

-- Oui.

-- Il le faut. Il croit que toi et ta soeur, vous êtes stupides. Là, tu peux jouer avec les chiffres autant que tu veux, sans que personne te harcèle.

Elle lui a lancé un défi:

-- Pourquoi tu n'y vas pas?

-- J'ai des livres. Je préfère me débrouiller tout seul.

-- Tu veux jouer aux échecs?

-- Non, tu gagnes toujours.

Ils ont décidé de jouer aux charades en action. Il fallait deviner ce que l'autre imitait. Lui, il caricaturait la façon spéciale dont une gamme de personnages dansaient alors que Camille criait des réponses entre des éclats de rire. Quand son ventre se plaignait et qu'elle n'en pouvait plus, elle le suppliait de s'arrêter. Mais son ami continuait son jeu jusqu'à ce qu'elle lui lance un livre cartonné. Il l'a ramassé avec soin et s'est mis à lire à haute voix sur le futon. Au début, sa voix pétillait, puis elle a résonné avec fermeté. Il articulait chaque mot avec compassion car il s'agissait d'un héros dont il avait trop

souvent suivi l'histoire. Amoureux d'une rose, le personnage principal avait dû la laisser et faire un voyage sur différentes planètes. S'identifiait-il avec la rose? se demandait-elle. Après quelques chapitres de lecture, Séville s'est arrêté, a refermé son livre et a touché la main immobile de Camille. Mais elle l'a retirée comme si elle avait reçu une décharge électrique. Tournant son visage, elle a éclaté en sanglots. Il a tenté de l'embrasser mais elle a pleuré encore plus fort. Camille voulait fuir cet endroit, cette personne. Mais son corps ne lui obéissait plus.

-- Tu sais, tu vas m'oublier.

-- Jamais... d'ailleurs, c'est toi qui veux partir.

-- Tu sais bien que je dois y aller. Je ne passerai que six mois là-bas.

Elle ne pouvait s'empêcher d'ajouter en souriant:

-- *Um haw yi beau gope ah.* C'est ce que ma mère me répète: de ne pas «cuire le riz» lorsque je serai en France. Ça veut dire qu'on ne pourra pas bavarder trop longtemps au téléphone.

Ils se taisaient de nouveau. Camille savait aujourd'hui qu'elle n'éprouverait pas pendant six mois ce contentement à l'égard du silence qui serait tantôt artifice tantôt fardeau. Il était neuf heures et demie. Elle imaginait son père à la maison, veillant sur le divan, regardant l'horloge, sa pression montant au rythme des aiguilles, tic tac. Il fallait qu'elle rentre tout de suite. Camille craignait que son père ne change d'avis; maintenant que son oncle l'avait convaincu de la laisser étudier en France. Ainsi les amoureux ont marché ensemble jusqu'à l'arrêt de bus. L'air frais de la nuit promettait un changement de temps. Camille a regardé par-dessus l'épaule de Séville, attendant ce dont elle craignait l'arrivée.

Les larmes aux yeux, elle est montée dans le bus sans mot dire. Pendant qu'il s'éloignait, elle fixait les yeux sur la figure de son ami, devenue de plus en plus déformée par l'écoulement de larmes, par l'engouffrement dans la nuit, par l'écoeurement que provoquait le véhicule. La constatation qu'elle n'avait jamais vu pleurer son amour, même à ce rendez-vous si important, a frappé son jeune coeur. Elle avait envie de vomir. Il ne l'aimait pas du tout! Il espérait même qu'elle parte pour l'université! L'insensible cochon!

De toute son histoire d'amour, il ne restait pour Camille que cette seule nuit d'adieux. L'adolescence est souvent marquée par l'amour-propre et l'égoïsme.

MAIS

Alors je suppose que tu as lu le message de courrier électronique que je t'ai envoyé. Voilà ce que je voulais te raconter. Je suis rendu là: c'est ma tentative de montrer sa perspective à elle. Comme tu peux le constater, ce récit représente la preuve que j'ai toujours de la sympathie pour elle.

Je lui ai téléphoné à l'heure où elle est arrivée à la maison de son oncle, en remerciant Bell quand j'ai entendu sa voix. Elle ne savait pas que, la veille de son départ, j'avais déchiré toutes ses photos et les lettres qu'elle m'avait écrites. Dès lors, je ne pouvais lui envoyer une seule lettre sans la détruire après avoir écrit quelques mots; un sentiment d'abandon me rongait. Le 10 janvier, en plein milieu de son séjour en France, elle m'a téléphoné à trois heures du matin. J'étais tellement heureux qu'elle m'appelle! Elle ne savait rien de la douleur que j'avais subie pendant son absence. Je me sentais privé d'énergie, une crème fouettée ornée d'une tige de céleri. Cependant, ce n'était pas un jaillissement d'amour qui l'a incitée à m'appeler d'une cabine de téléphone. Il n'y avait aucune inflexion dans sa voix:

-- Tu sais, le philosophe...

-- Oui...

C'était quelqu'un dont elle avait fait la connaissance le premier jour en France.

-- je... baiser...

Elle n'a pas pleuré comme auparavant en entendant ma voix, six heures loin d'elle. C'était la seule fois depuis qu'elle était à l'étranger qu'elle ne recourait pas aux larmes. Elle m'a réveillé à trois heures du matin pour confesser sa tromperie. Je croyais pouvoir

entendre, dans le silence, tellement j'étais nerveux, le tic tic des unités de sa carte, qui contenait les éléments qui nous séparaient l'un de l'autre: le temps, l'argent, la distance. J'ai raccroché.

Ce même jour, je suis sorti. Je marchais sur un trottoir au centre-ville, couvert de neige, sans destination. J'avais oublié de mettre ma tuque. Il n'y avait pas de vent, pas de foule, pas de pluie. La clarté du ciel m'a ébloui. Un homme estropié marchait près de moi; ses haillons encroûtés de sueur et de saleté collaient rigide à son corps. Sans que l'indigent me demande de l'argent, j'ai sorti de la monnaie et la lui ai tendue. C'était mon argent de bus; il ne m'en restait plus. Je devais rentrer à pied. Le vent s'est levé et me glaçait les oreilles, au point que je ne les sentais plus. Le lendemain, le médecin m'a prévenu que j'avais failli perdre mes oreilles. Elle n'en savait rien car je ne voulais pas qu'elle s'inquiète pour moi. Pourtant, chaque jour, chaque nuit, j'attendais qu'elle nie ce qu'elle avait dit ou admette que c'était une mauvaise blague. Si seulement j'avais pu pleurer, sentir, comme elle disait, des endorphines déclenchées dans mon sang. Mais ça aurait été trop facile. Le pire pour un cocu c'est que ses frères ne l'entendent pas. Est-ce que j'avais mérité un tel traitement? Je l'ai aidée à aller au-delà de ses problèmes quotidiens, à développer son esprit critique. Je lui ai fait connaître la dialectique, les vers de Shakespeare, la valeur d'écouter les autres. Mais de son côté, ça lui est égal si je suis sur un lit de chrysanthèmes à moitié mort et sans oreilles! Par contre, je n'ai rien appris d'elle, sauf me méfier des femmes asiatiques.

Les mois se sont écoulés, cette surcharge d'émotions, de passions quotidiennes, devenaient à son tour une monotonie. L'instinct de survie a vaincu tout idéalisme. C'était elle qui n'était plus. Je commençais à oublier mon mal, mon incompréhension face à son

geste, mais je craignais toujours son retour.

C'est environ à cette époque que je t'ai rencontrée. Tu étais sur tes patins à roulettes en train d'écouter ton baladeur, inconsciente. Tu te frayais un chemin à travers le parc, en montant et en descendant les côteaux comme une partie déraillée des montagnes russes qui menaçait la fête foraine. J'étais près de la roche où Camille s'asseyait auparavant. Ce n'était ni lisse ni confortable mais laid, tacheté de gris et de blanc. Assis là, j'écoutais le gargouillement de la rivière qui courait entre les rochers. Tout ce à quoi je pouvais penser c'était que j'avais froid aux fesses. Camille n'appartenait plus à cet univers innocent mais à un monde décadent. Lorsque j'ai repris ma promenade, toujours plongé dans mes rêveries, je ne regardais pas où je marchais et j'ai buté contre toi...

Ce soir, tu comprends, elle voulait que je la rencontre et moi, j'y ai consenti car j'avais besoin d'explications. Ne t'inquiète pas. Il n'y a plus rien entre nous. Je vais te rappeler dès que je serai de retour.

ÉCOUTE

Nous nous promenions dans le parc de son enfance, entouré d'un centre commercial et d'un cinéma. Au lieu de garder ce silence pénible, j'ai voulu en venir au fait:

-- Pourquoi tu m'as trahi?

--... ce n'est rien d'original. Pourquoi tu voulais pas que je te rende visite?

-- C'était trop dur. C'est irrévocable ce que tu as fait. Comment peux-tu me... après qu'on...

-- Sale menteur... enfin, ce n'est qu'une illusion.

Qu'est-ce qu'elle voulait dire? Dire cela, ce n'est qu'un cliché shakespearien.

-- C'est ta faute.

-- Je méprise ton silence.

Je ne voulais qu'un signe de remords. J'ai répété:

-- Tu m'as trahi.

-- ... Je te trahirai de nouveau et c'est vache si tu m'utilises comme ta Clio.

Nos deux corps oscillaient, se rapprochaient, s'éloignaient. Je ne la regardais plus. Avant de me quitter, elle a ri, un rire névrotique en m'appelant son «amour». Un sentiment d'étrangeté est né en moi, qu'on ne parlait plus la même langue.

Ça me fait penser à la dernière fois qu'on est sorti ensemble à la disco «Jungle». C'était grand et tout peint noir. Il y avait des lumières blanches qui clignotaient sur le rythme de la musique. Camille portait sa robe noire. Je lui ai dit que c'était plus sûr comme ça. La rougeur de son visage lui donnait de l'éclat. J'avais mal à la tête. La

fumée et les nuages artificiels me piquaient les yeux.

Tous ces gens qui fumaient et buvaient, qui dansaient et se regardaient avec une bière à la main ou une cigarette à la bouche, même sur la piste de danse. On ressemblait à des souris entassées dans une boîte noire sans trous. Les gars monopolisaient les tables chargées de verres et de cendriers. Ils partageaient leur attention entre le jeu de football à la télévision et les danseurs. Certains dansaient maladroitement, essayant de trouver un groupe de filles dans lequel ils pourraient s'intégrer. Les sportifs dansaient ensemble, bruyants et grégaires. À leurs cris confiants, promettant la surexcitation, les filles répondaient par des battements de cils.

On jouait de la musique rétro tellement fort que je sentais les vibrations sous mes pieds et tout au long de mon corps. Comme un hérisson, je voulais hérissier mes piquants. De plus, Camille me faisait mal aux oreilles en criant des choses. J'aurais préféré discuter dans un bar tranquille où il n'y avait pas de piste de danse, ni tant de bruit, ni de disputes de mâles chauffés par les testostérones.

Je regardais les gens qui bougeaient et jetaient leur corps partout. J'imagine qu'ils trouvaient cette activité très amusante, de nous bousculer de tous les côtés. En passant, des femmes se frottaient audacieusement contre moi. Il y avait des filles qui dansaient ensemble, sans se regarder. Elles avaient les yeux furtifs, ailleurs. Les mains gesticulantes, elles tentaient de transformer l'air pollué en graffiti. Les couples montraient leur ardeur et leur capacité érotique, oubliant évidemment que «l'Hôtel Eezy Sleep» se trouvait à quelques pas de là. Est-ce que leur danse communiquait aux autres leur inconscience, une partie cachée de soi? Mais ça ne m'intéressait pas de le savoir. La plupart d'entre eux éprouvaient le besoin de rencontrer quelqu'un et d'acquérir de l'estime

personnelle à travers la conquête, plutôt que d'apprécier la compagnie de ceux avec qui ils étaient venus.

Je regardais Camille. Elle dansait tout heureuse, souriante. Ses rires aigus se mêlaient aux bruits des moutons ivres. Je ne comprenais pas comment elle pouvait s'amuser, être excitée par la répétition des battements répétitifs, les paroles redondantes, la simplicité d'une langue monosyllabique. Comment pouvait-on se laisser emporter par de telles imbécillités? Je l'ai emmenée à l'entrée où il y avait moins de bruit.

-- J'ai la nausée.

Elle m'a écouté sans comprendre mon malaise.

-- Attends, je vais laver mes mains.

Irritées déjà par le bruit des hommes de Néanderthal, mes oreilles ne pouvaient en plus supporter les fautes grammaticales, je l'ai corrigée brusquement:

-- Je vais *me* laver *les* mains.

-- Tu as compris ce que je voulais dire.

-- Oui, mais tu devrais penser constamment en français. Ça ne marche pas de faire des traductions d'une langue à une autre dans ta tête.

Elle a jeté un regard panoramique, de quelques secondes, autour d'elle.

-- On est dans un bar! D'ailleurs j'ai assez de choses à m'occuper la tête. Même toi, des fois...

-- Les Chinois... ils croient toujours qu'ils ont appris tout ce qu'il faut savoir.

-- Et qu'est-ce que les Occidentaux ont découvert? Zéro! Rien!... Dis-moi, est-ce que tu as appris quelque chose de moi?

-- Rien. Bonne preuve. Je ne te comprends même pas.

-- Tu n'es pas moi et je ne suis pas toi.

Elle est retournée sur la piste de danse, des yeux masculins l'ont suivie. Moi, je suis parti. Ce soir, comme cette nuit-là, je sens la braise dans mon ventre. Son langage énigmatique, mal exprimé, qui venait de nulle part, me fait constater que l'espace est incommensurable entre nous. Elle était trop instable. Et ne me parle pas de son infidélité! Ma pitié envers moi-même est banalisée maintenant que mon amour pour elle est banalisé.

Même ma musique préférée a abouti à une désintégration du sens, de la beauté. Comme les premières lectures d'une oeuvre littéraire, les premières expériences d'une pièce musicale sont en général les plus émouvantes. Quand on apprécie la nouveauté, l'originalité d'une oeuvre, quand on s'extasie, quand on revient sur certains points pour se réjouir de sa perfection. Mais avec la reprise constante de l'art, l'ennui s'installe puisqu'on ne peut retrouver les premières sensations qu'on avait eues en l'entendant. On se sent trahi car tout à coup, la forme, le contenu, tout devient automatique, dépouillé de signification: on ne s'identifie plus à la musique, on l'oublie. L'excès transmue la musique en cliché personnel.

Peut-être que je ne suis pas fait pour... je m'égare... Pourquoi tu ne réagis pas à ce que je viens de te raconter? Tu me regardes comme si tu ne me croyais pas. Qu'est-ce que cela veut dire quand tu dis que je n'ai pas besoin de bavarder et que tu préfères le silence? Tu sais, je vais apprendre.

PARCOURS RÉFLEXIF

STRUCTURE D'ENSEMBLE

Quand j'ai écrit le texte qu'on vient de lire, je me suis posée plusieurs questions sur la manière de raconter cette histoire et sur les points de vue narratifs à choisir. Dans ce premier chapitre, je vais donner une vue d'ensemble de ma démarche méthodologique. Je vais expliquer la structure du roman avec ses multiples perspectives; puis j'étudierai les questions des niveaux de langue, du multilinguisme, de la temporalité du récit, des temps verbaux et des moments de narration. Ensuite, trois chapitres seront consacrés à chaque partie du texte et étudieront les aspects techniques ou stylistiques spécifiques. Le quatrième chapitre abordera le contenu de mon récit aussi bien que la façon dont j'ai inséré le thème de la communication dans un contexte social plus large.

En premier lieu, je me suis demandé quelles techniques pourraient le mieux montrer que les personnages ne s'entendent pas et ne réussissent pas à avoir une intimité satisfaisante. Certes, un narrateur hétérodiégétique (selon la terminologie de Genette) omniscient pourvoit l'histoire d'une vision illimitée et donne le plus de possibilités, mais il ne connaît pas la difficulté de comprendre ou de se faire comprendre parce qu'il n'a pas ce problème. Par contre, si j'ai structuré mon roman autour d'un point de vue limité, c'est que cette forme est plus vraisemblable à notre époque et affirme la relativité de la réalité. Robbe-Grillet met ainsi en question la technique classique de narration omnisciente:

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est *un homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin⁴.

Pour les auteurs modernes, la narration omnisciente, à la troisième personne, n'est plus valable. J'ai voulu traduire l'opacité des êtres, la variété de consciences, l'inefficacité du dialogue et des méthodes traditionnelles de communication (la langue et les gestes). Plus précisément, à travers l'usage de plusieurs visions limitées (ce que Genette appelle focalisation variable), comme structure du récit, j'ai cherché à faire voir les diverses perspectives d'un même événement, d'un même échange, et à renforcer le thème choisi de la relativité de la communication. Autrement dit, l'organisation du texte, basée sur les différents points de vue, m'a permis de montrer la façon dont des subjectivités communiquent, leurs façons de voir et d'interpréter le même monde.

Les trois parties de narration sont intitulées: «Le père», «La fille», «Le copain», car ce sont, d'une part, les objets centraux de focalisation et, d'autre part, les rôles sociaux que ces trois personnages ont du mal à assumer. La multiplicité des points de vue permet un va-et-vient entre les focalisations externe et interne, ce qui donne de l'épaisseur ou de la complexité psychologique aux personnages, tandis que le type de focalisation (interne, externe, ou combinée) utilisé dans chaque partie spécifique révèle le degré auquel les acteurs veulent se montrer. Je vais aborder en détail les questions narratologiques

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. «Idées», 1963, p. 149.

-- particulières dans leurs sections respectives.

J'ai tenté de traduire la vision hétéroclite de ce monde par un mélange de styles traditionnels et modernes. *Écoute la porte se ferme* est structuré dans la tension entre le «texte continu traditionnel», qui est «imprégné de la voix et de son comportement social, répétitif, bilatéral comme ses pages, comme les yeux qui le lisent, comme les mains qui le tiennent», et le «texte fragmentaire», qui est «éperdu, brusque, nerveux, précis, elliptique, angoissé, narcissique, tranché, sec»⁵.

Afin de rendre le style plus réaliste, j'ai essayé d'imiter l'oralité du dialogue en enlevant des «ne» de négation, en faisant parfois des élisions et en utilisant un vocabulaire courant, familier. On trouve aussi des fautes ou des particularités de langue telles que «être en bonne forme», «se sentant inconfortable», «barrer la porte», «c'était ennuyant» qui signalent le début de l'intégration de mes immigrants à la culture canadienne. Cependant, le français est assez neutre tout au long du récit parce que la famille (à l'exception de la mère) a appris la langue française à l'école comme sa deuxième ou troisième langue. Quant à Séville, fier de bien maîtriser ce qui est pour lui sa langue maternelle, il se sert d'un registre standard et soigné.

Comme l'histoire touche la problématique de l'hétérogénéité des langues, il m'a semblé important d'intégrer dans mon texte des mots étrangers surtout en vietnamien et en chinois afin de traduire un effet d'étrangeté, de dépaysement chez les personnages. Néanmoins, pour que le multilinguisme ne bouleverse pas la lisibilité du texte, j'ai limité les mots étrangers à des interjections («aij yah»), des phrases courtes, ou j'ai fourni des

⁵ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, St Clément la Rivière, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 42.

explications dans les discours des narratrices. En transcrivant les mots étrangers phonétiquement, j'ai voulu souligner qu'aux yeux de Thanh et Jade, leurs langues maternelles sont toujours confondues, privées de leurs caractéristiques visuelles particulières, de leurs essences. Ce n'est donc guère la signification des mots eux-mêmes qui compte mais l'impression de confusion que produit le mélange des langues. Cette approche m'a permis aussi de suggérer comment les personnages exploitent les langues et font exprès d'utiliser telle langue plutôt que telle autre.

Même si, comme on vient de voir, j'ai employé la focalisation variable, j'ai maintenu un ordre chronologique du récit pour aider le lecteur à se repérer. Le récit est raconté en trois journées: jeudi, vendredi, samedi. La première partie («Le père») est narrée le jeudi, le vendredi et le samedi; la deuxième partie («La fille»), comprend le même vendredi et le samedi, et la troisième partie («Le copain»), seulement le samedi.

Avec le chevauchement de quelques jours de narration, on peut dire qu'il y a trois interprétations de la réalité dans mon texte: une du jeudi, deux du vendredi, trois du samedi. En d'autres termes, les trois narrations se recourent et redonnent certains événements dans une optique différente, en fonction des narrateurs. Le fait que le samedi est le jour commun aux trois narrations, provoque la répétition de quelques scènes, par exemple: le souper de crevettes, la sortie de Thanh le soir et encore la nuit, la rupture finale des amoureux. Comme l'explique Genette, dans les textes modernes, la répétition peut se montrer au niveau de l'énoncé ou de l'histoire⁶. Par la répétition d'éléments du récit, la réitération de phrases et de mots, j'ai cherché à suggérer l'activité mentale face à

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 147.

l'incompréhensibilité de la réalité.

Quant à l'ordre chronologique du récit, c'est le temps verbal du passé composé qui assure la continuité du texte. Ce choix de temps verbal, comme le choix de multiples points de vues, me permet de mieux exprimer la complexité de la réalité. Tout au contraire, le passé simple aurait signalé qu'il y a un créateur tout-puissant, sûr de ce qu'il fait, pour mener les événements à leur point final:

[L]e passé simple, étranger au langage parlé, sert à annoncer l'art du récit; il indique par avance que l'auteur a accepté ce terme linéaire et logique qu'est la narration, laquelle, clarifiant le champ du hasard, impose la sécurité d'une histoire bien circonscrite qui, ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin, fût-elle malheureuse⁷.

Roland Barthes suggère le problème de crédibilité du passé simple à notre époque de «soupon»:

[il] n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstaire de la multiplicité des temps vécus et superposés, un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions [...] ⁸.

Le passé simple affirme l'ordre des choses ainsi que la véracité empirique du monde: les actions font partie d'une succession de cause-résultat et évoquent un sens universel. Alors que le passé composé, lui, plus proche de la langue parlée, produit l'impression de temps vivant, de fragmentation: «[il] conserve de sa valeur d'origine (celle d'accompli du

⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. «Idées» n° 246, p. 302, cité par Jean-Michel Adam dans *Le Texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nouvelle édition entièrement revue et complétée, Paris, Nathan, coll. «Linguistique», 1994, p. 233.

⁸ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1953, p. 46.

présent) une nuance terminative[...] Les séries de procès au passé composé ne forment pas des unités mais des suites d'éléments juxtaposés»⁹. Puisque le passé composé se prête mieux que le passé simple à l'expression du désarroi, je m'en suis servi afin de mettre en relief la thématique de confusion dans mon texte.

En ce qui concerne les moments de la narration, Genette en distingue quatre catégories: ultérieure, simultanée, antérieure, et intercalée. On voit ces possibilités appliquées dans mon texte. Pour le début du «Copain», j'ai utilisé la narration ultérieure qui est «la plus évidente et la plus fréquente. Elle organise la majorité des romans. Le narrateur signale qu'il raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné»¹⁰. Cette construction préférée des romans traditionnels, engendre un ton réaliste, où les événements se déroulent logiquement, sans heurter la progression de la lecture. Naturellement, ce moment de la narration convient à l'intention de Séville, qui tente d'imposer un ordre aux faits dont il ne comprend pas la signification.

En revanche, dans «La fille», la complexité intérieure de mon héroïne, déchirée et accablée par les pressions autour d'elle, exigeait plutôt une narration simultanée, qui «donne l'illusion qu'elle s'écrit au moment de l'action. Elle est souvent liée à la narration homodiégétique centrée sur l'acteur ou à la narration hétérodiégétique neutre»¹¹. Enracinée dans un temps vague, la narration simultanée peut donner l'illusion de la

⁹ Dominique Maingueneau, Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, coll. «Lettres supérieures», 1997, p. 29.

¹⁰ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 76.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

multidimensionalité du temps réel. Italo Svevo constate que l'expérience humaine, qui consiste dans l'enchevêtrement constant entre la mémoire et le désir, nous oblige à vivre dans un temps mélangé, naturel pour l'homme, mais dont la grammaire des temps purs semblait faite pour les animaux¹². Ce choix temporel m'a semblé le plus efficace pour rendre l'intrigue psychologique vivante, le jaillissement des mémoires volontaires et involontaires dans un esprit compliqué. Cette deuxième partie comprend aussi la narration antérieure qui «plus rare, porte essentiellement sur des passages textuels. A valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements, le futur»¹³. Le rêve de Thanh, à la fin de sa section, suggère donc les conséquences de sa fuite.

Par contre, la narration intercalée m'est apparue plus juste pour «Le père». Une combinaison de la narration ultérieure et simultanée, elle s'insère de «manière rétrospective ou prospective, dans les pauses de l'action. Le journal intime favorise ce genre de procédés»¹⁴. Le lecteur connaît le père petit à petit, au fur et à mesure que la narratrice rapporte les faits de la journée. Ayant fourni une vue d'ensemble, je vais maintenant analyser comment les procédés narratologiques ou stylistiques de chacune des trois parties d'*Écoute la porte se ferme* m'ont permis d'évoquer le problème de communication entre mes personnages.

¹² Italo Svevo, *The Nice old man and other stories*, traduit par L. Collison-Morley, London, 1930, p. 152, cité par Shiv Kumar dans *Bergson and the stream of consciousness novel*, New York, New York University Press, 1963, p. 9.

¹³ Yves Rheuter, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

ANALYSE NARRATOLOGIQUE DU «PÈRE»

Au début, j'ai essayé de rédiger la première partie du texte du point de vue du père et à la première personne. Selon la terminologie de Genette, je voulais faire une narration «autodiégétique», avec un «narrateur-protagoniste (“héros”）」, plutôt qu'une narration homodiégétique, qui se réfère au «narrateur-témoin»¹⁵. On aurait donc eu une narration à focalisation interne où le narrateur en sait autant que le personnage¹⁶. Au cours de la rédaction du texte, j'ai constaté que le lecteur comprendrait trop bien le personnage «focalisé» du père avec cette méthode. Mon plan exigeait qu'il soit contradictoire, élusif, qu'il ne s'explique pas ni ne montre clairement ses intentions ou ses émotions.

J'ai pensé alors faire une narration hétérodiégétique neutre (focalisation externe) qui me permettrait de décrire le père de l'extérieur, ses gestes et ses paroles, mais pas ses pensées. Rheuter explique les possibilités et les contraintes de cette forme «behaviouriste»:

Elle donne l'impression que les événements se déroulent sous l'oeil d'une caméra, d'un témoin objectif, sans être filtrés par une conscience. La vision apparaît très limitée, on en sait moins que les personnages [...] Il est [*sic*] noter que cette combinaison s'accompagne, en général, d'une absence des marques de subjectivité dans le discours et produit l'effet d'une certaine «dureté», d'une absence d'émotion¹⁷.

Cependant, Todorov observe que «l'objectivité n'est pas aussi absolue qu'elle se voudrait

¹⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1973, p. 69.

¹⁶ *Idem*, *Figures III*, p. 206.

¹⁷ Yves Rheuter, *op. cit.*, p. 68.

(“affectueux et exaspéré”)¹⁸. De plus, je voulais des marques de subjectivité, que l’œil qui regarde le père appartienne à un être sympathique. J’ai fini par choisir une narration homodiégétique en gardant une vision plus ou moins externe, «hors» du père. J’hésite à appeler ce mode focalisation «interne» car l’objet en question est le père, la narratrice joue un rôle secondaire d’observatrice. En effet, Genette admet que la «focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre¹⁹» mais, il juge que dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, «le point est que Philéas, *alors objet du récit*, est vu de l’extérieur; que le point de vue soit chez Passepartout, chez un observateur anonyme ou dans l’air du temps n’a dès lors qu’une importance secondaire²⁰». Ainsi, on peut dire que la section «Le père», contient deux types de focalisation (externe et interne) et de multiples points de vue. Dans la vision externe de Jade, la narratrice, le principal objet focalisé est le père. Toutefois, celui-ci, «l’homme», est aussi doté d’un regard, de manière limitée. Il dévoile ses intentions, ses pensées dans des dialogues et des monologues (p. 24, p. 26). De plus, il y a d’autres personnages focalisés. Le regard de Jade nous permet de comprendre les points de vue de sa mère et de sa soeur (la scène de l’oiseau mort p. 11, la scène du dîner p. 12). Mais globalement, toute l’histoire passe par la vision interne de Jade: à la fois narratrice et personnage, détentrice du «je», elle tente de décrire seulement ce qu’elle voit et entend.

¹⁸ Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, n° 8, 1966, p.42.

¹⁹ Gérard Genette, *Figures III*, p. 208.

²⁰ *Idem*, *Nouveau discours du récit*, p. 50-51.

Face aux contraintes de la narration homodiégétique, j'ai dû faire attention que Jade, cadette de la famille vietnamo-chinoise, ne raconte pas ce qu'elle ne pouvait ni voir ni comprendre. C'est à travers les yeux innocents d'une enfant de 10 ou 11 ans que j'ai voulu montrer l'univers des adultes. Étant jeune, Jade est obligée de rester auprès de ses parents, à la maison. Cette proximité à l'action en fait un témoin privilégié de tout ce qui se passe autour d'elle. De plus, sa perspective familiale contraste avec celle plus sérieuse, plus dramatique de sa soeur aînée.

Le roman de Henry James, *Ce que savait Maisie*, illustre bien la limitation de la focalisation interne où, comme l'écrit Genette, «nous ne quittons presque jamais le point de vue de la petite fille, dont la “restriction de champ” est particulièrement spectaculaire dans cette histoire d'adultes dont la signification lui échappe»²¹. James fait remarquer la difficulté d'avoir un enfant comme narrateur et justifie ainsi son choix d'un narrateur hétérodiégétique à focalisation interne sur la fillette:

Les jeunes enfants perçoivent beaucoup plus de choses qu'ils n'ont de mots pour les exprimer; leur vision est à tout moment bien plus riche, leur appréhension des choses est même constamment plus grande que le vocabulaire qu'ils peuvent produire sur-le-champ²².

Contrairement à ce que fait James, c'est ma fillette qui prend la parole, qui raconte l'histoire du père en ses propres mots, sans médiation d'un adulte comme narrateur. Ce choix effectué, j'ai dû faire attention au niveau syntaxique de ma narratrice, supprimer les

²¹ *Idem*, *Figures III*, p. 207.

²² Henry James, *La Création littéraire: préfaces de l'édition de New York*, traduit par Marie-Françoise Cachin, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, coll. «Bibliothèque médiations», 1980, p. 162.

tournures et le vocabulaire savants, de même que les explications psychologiques. En d'autres termes, j'ai dû tenir compte des «filtres» qui influenceraient la perception de ma jeune narratrice. Gabrielle Goudreau explique ce qu'elle entend par filtre:

Les filtres peuvent être d'ordre physique (obstacles à la vue, à l'ouïe: cloison, fenêtre, etc.), éthique (principes, croyances, etc.), social (éducation, appartenance à une classe sociale), politique (adhésion à un parti), idéologique, intellectuel, etc.²³.

Et Genette se réfère à un filtre qui produit l'effet de vraisemblance dans des scènes d'*À la recherche du temps perdu*: «où le héros surprend par un hasard souvent miraculeux un spectacle dont il ne perçoit qu'une partie, et dont le récit respecte scrupuleusement la restriction visuelle ou auditive»²⁴.

Le concept de filtre joue un rôle important dans la présentation des subjectivités. Il est d'autant plus remarquable avec une jeune narratrice naïve, laissée dans l'ignorance. Prenons quelques exemples des filtres de perception dans mon texte. Ainsi quand Jade reprend les attentes de son père, elle écrit, «je ne me souviens pas du mot vietnamien qu'il a dit» (p. 24). Ailleurs, la fillette ne saisit pas que la remarque du père, «Elle doit m'aider... Je dois m'occuper de toi, de Jade, de ma mère» (p. 13), s'applique à la situation financière de la famille et pas aux responsabilités domestiques des filles. Ou, surprenant un soir son père écrivant ce qu'elle croit être une lettre, Jade ne réussit pas à connaître son destinataire ni son contenu, car elle ne sait pas lire l'écriture chinoise: «Il écrivait de haut

²³ Gabrielle Goudreau, *Analyse du discours narratif*, Boucherville, G. Morin, 1993, p. 72-73.

²⁴ Gérard Genette, *Figures III*, p. 218.

en bas, de droite à gauche» (p. 20). Quant aux parents, ils filtrent ce qu'ils disent devant leur jeune enfant. En écoutant le père parler des «filles des rues», la mère constate l'inconvenance du sujet et la nécessité de se taire: «Maman m'a lancé un coup d'oeil, le menton élevé, à moi qui ne faisais rien» (p. 25). Limitée donc par sa capacité cognitive et son statut d'enfant, Jade n'arrive pas à bien comprendre son monde.

Parfois, les filtres sont indiqués par la présence abondante des «locutions modalisantes» telles que «*peut-être, sans doute, comme si, sembler, paraître*» qui «permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne»²⁵. Je me suis servi des locutions modalisantes pour à la fois renforcer l'idée de la limitation de connaissance de Jade et faire passer l'information que je voulais donner au lecteur²⁶. Par exemple: «[e]lle *a dû* se rendre compte» (p.11), «l'homme *semblait* remplir ses poumons» (p. 16), «*peut-être* pensait-il aux rizières de son pays» (p. 17). Comme le fait remarquer Genette,

ces indiscretions acrobatiques, avec leurs restrictions de champ si marquées, témoignent surtout de la difficulté qu'éprouve le héros à satisfaire sa curiosité et à pénétrer dans l'existence d'autrui. Elles sont donc bien à mettre au compte de la focalisation interne²⁷.

C'est en fait le cas de Jade qui, malgré sa curiosité et son effort, n'arrive ni à saisir ni à expliquer tout à fait les actions et la personnalité profonde de son père.

²⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁶ Genette observe que les locutions modalisantes permettent à l'auteur de jouer sur l'ambiguïté des voix: est-ce que c'est lui qui parle indirectement ou est-ce que ce sont les pensées du narrateur? *Loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 219.

Afin de mieux connaître le père, ma petite narratrice transcrit fidèlement les événements de la journée dans son journal chaque soir, avant de se coucher. Comme elle fait un portrait de lui, le style de son écriture est simple et se veut objectif; Jade tâche de raconter seulement ce qu'elle voit. Son acte est plausible pour une jeune élève car on valorise le journal à l'école et on encourage les élèves à en rédiger un. Pourtant, ce n'est pas un journal intime qu'elle écrit puisqu'elle y parle de son père comme elle le ferait pour le décrire à un étranger. Évidemment, la narratrice s'adresse à un narrataire, qui est inscrit implicitement dans le récit²⁸.

Avec la catégorie de narrataire d'énoncé, Rousset explique qu'on voit les signes grammaticaux, tels que «vous», «on», les indications déictiques, les signes «enveloppés» (explications entre parenthèse), et plus explicitement un lecteur «sélectionné»²⁹. Par exemple, quand Jade ne se souvient pas de l'équivalent de «couvre-feu» en chinois, j'ai employé la parenthèse «([...] mais il n'a pas utilisé ce terme)» (p. 24), qui montre qu'elle s'explique à quelqu'un d'autre. Un autre indice d'un destinataire est placé au moment où son père lui commande d'aider sa mère, elle lâche: «Je m'entraîne! C'est pas facile, la cinquième année» (p. 22). Le lecteur sait auparavant qu'elle écrit attentivement dans son journal et peut en induire que c'est un exercice scolaire auquel elle fait allusion. Voyons

²⁸ Je reprend la définition du narrataire d'énoncé de Jean Rousset: «tout destinataire inscrit, d'une façon ou d'une autre dans le texte, il fait partie de la narration; on l'appellera, si l'on veut, lecteur interne, lecteur inscrit [...]». Jean Rousset, «La question du narrataire», dans *Problèmes actuels de la lecture*, sous la direction de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Paris, Éditions Clancier-Guénéaud, coll. «Bibliothèque des signes», 1982, p. 23.

²⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

un autre exemple de justification de ses actions: «Ça ne me gênait pas d'écrire avec le père si près car je savais qu'il ne s'intéressait jamais à mes devoirs ou à mes travaux» (p. 27). En donnant des explications qui lui sont inutiles, Jade révèle qu'elle vise un destinataire.

À partir des indices fournis, on peut conclure qu'elle écrit pour un enseignant potentiel et peut-être inconsciemment pour elle-même, pour mieux connaître son père. Le narrataire sert de complice à Jade pour dévoiler la nature ridicule du père. Cette enfant espiègle joue une sorte de cache-cache avec son destinataire comme elle déjoue l'autorité de son père. Au début, le lecteur ne sait pas à qui renvoie le «je»: «Je veux arriver à trouver les mots pour expliquer ce bonhomme» (p. 10). Jade continue de cacher son identité de cadette en n'admettant pas que c'est à elle que parle le père: «Tu peux te lever maintenant [...] il semblait qu'il ne parlait à personne» (p. 12). Mais à l'écoute du dialogue entre Thanh et le père, la narratrice révèle que «J'avais du mal à retenir un sourire, cachée derrière la porte» (p. 14). Reste le fait qu'elle dissimule sa démarche, suit le père pour noter ses gestes et ses réactions, comme dans la scène de la promenade (p. 16-17). Bien que la narratrice tente de tromper son narrataire, je fais un clin d'oeil au lecteur puisqu'il comprend des choses qui échappent à Jade.

L'appel au destinataire s'explique par le besoin du narrateur «de se construire un vis-à-vis, de se donner un alter ego avec qui former un couple capable d'échange»³⁰. À travers son jeu et son désir d'interaction, on perçoit que Jade éprouve du plaisir à communiquer son expérience familiale. De son côté, le lecteur ressent probablement la frustration de la petite fille à comprendre la logique et les phrases incomplètes du père

³⁰ Rousset, *op. cit.*, p. 30.

mais aperçoit aussi sa nature burlesque. Le portrait du père révèle qu'il ne pose jamais de questions, qu'il croit n'avoir rien à apprendre des autres, comme s'il détenait seul la vérité absolue. Il supprime toute émotion, de même que la faiblesse, la curiosité et l'esprit critique.

En somme, Jade essaie de s'effacer et de décrire son père de l'extérieur, mais puisqu'elle est jeune et égocentrique, elle retourne de temps en temps, son regard sur elle-même et s'implique émotionnellement dans sa narration.

Dans la deuxième partie, c'est surtout la vie intérieure de Thanh, la soeur aînée de Jade, qui va nous occuper. On va donc passer d'une narration homodiégétique, focalisée sur un objet, à une narration autodiégétique (focalisation interne).

ANALYSE NARRATOLOGIQUE ET STYLISTIQUE DE «LA FILLE»

Cette section m'a posé plus de problèmes que les deux autres parties au niveau technique, en particulier en ce qui concerne l'expérimentation de la langue. Mon but dans cette partie était de montrer un personnage de l'intérieur et de rendre le débordement de ses sentiments, le désordre et la confusion de son esprit. C'est un esprit qui traverse une crise de communication à la maison, de confusion des langues et qui est confronté à d'autres obstacles affectifs.

J'ai conservé la voix de la première personne mais cette fois la narration est plutôt autodiégétique qu'homodiégétique puisque la narratrice assume le rôle principal du récit, impliquant une focalisation interne. Todorov donne les possibilités de ce point de vue souvent utilisé par les auteurs modernes:

Dans ce cas, le narrateur en sait autant que les personnages, il ne peut nous fournir une explication des événements avant que les personnages ne l'aient trouvée. [...] Enfin, il peut s'agir d'un récit conscient de la part d'un personnage, ou d'une «dissection» de son cerveau, comme dans beaucoup de récits de Faulkner³¹.

À la première personne, la vision «avec» donne la plus d'immédiateté entre le lecteur et le personnage, et elle m'aide à dévoiler une partie de la psychologie de mon héroïne.

Selon Genette, c'est surtout le discours rapporté (direct) qui prend en charge le récit dans la narration autodiégétique ou le monologue³². Avec ce discours, «existence et contenu des P. [paroles] de P. [personnages] sont donnés comme non problématiques», ce qui «contribue à un effet de mise en scène, de théâtralisation: le narrateur feint de céder la

³¹ Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», p. 142.

³² Gérard Genette, *Figures III*, p. 192.

parole au personnage (fonction d'attestation, mimesis)»³³. Le discours direct m'a permis de mettre en scène d'une façon dramatique la conscience de mon héroïne. Quand le discours direct devient transcription de la pensée directe du personnage et constitue la structure principale d'un récit, Genette l'appelle «discours immédiat»³⁴. Autrement dit, son discours immédiat est un monologue direct, non prononcé du personnage. Ce procédé honnête montre les personnages tels qu'ils sont.

Cependant, j'ai voulu qu'il y ait un écart entre la parole et les pensées de mon héroïne, Thanh. Elle connaît et éprouve plus de choses qu'elle ne peut exprimer puisqu'il est vrai que par rapport à la parole, la pensée est plus riche en matière et inclut plusieurs niveaux de conscience. Le terme «discours immédiat» ne tient pas compte de cette différence. Comme Dorrit Cohn l'indique, Genette et les structuralistes font un lien trop étroit entre la pensée et la parole. Le discours est toujours verbalisé mais la vie intérieure

[met] en oeuvre, selon l'expression de William James, «d'autres composants psychiques» *other mind stuff*, que le langage. Ces «composants» ne sauraient se prêter à la citation, directe ou indirecte: ils ne peuvent que faire l'objet d'un *récit*. L'un des inconvénients de l'approche linguistique est cette tendance qu'elle manifeste à laisser de côté tout ce qui dans l'univers de la vie intérieure n'est pas verbalisé, ainsi que tout le problème de la relation entre pensée et discours³⁵.

Chose curieuse, elle critique aussi ceux qui, à l'opposé de Genette, accordent beaucoup de

³³ Daniel Bessonnat, «Paroles de personnages: problèmes, activités d'apprentissage», *Pratiques* 65, mars 1990, p. 14.

³⁴ Gérard Genette, *Figures III*, p. 193.

³⁵ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981, p. 24-25.

valeur au côté préverbal, inconscient, de la vie psychique. On va voir son argument plus loin. En fait, pour Cohn, le discours rapporté de Genette correspond à son monologue rapporté, où le discours intérieur du personnage reste toujours assumé par une narration omnisciente. Ayant remplacé le terme «discours immédiat» par «monologue autonome» pour le récit de pensées, elle met l'accent sur la libération du personnage de l'auteur. Cohn justifie la raison pour laquelle, dans tout *Ulysse*, elle voit «Pénélope» comme l'exemple par excellence du monologue autonome: «le signe le plus évident de l'autonomie structurelle de "Pénélope" est naturellement dans sa structure elle-même: c'est le seul chapitre dans lequel la voix d'un personnage recouvre totalement et d'un bout à l'autre la voix du narrateur»³⁶.

Le monologue autonome ressemble à la définition du monologue intérieur d'Édouard Dujardin, qui a écrit *Les Lauriers sont coupés*, précurseur d'*Ulysse*³⁷. Le monologue intérieur est un discours du personnage «mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires»³⁸. Il explique en détail que c'est un

³⁶ *Ibid.*, p. 246.

³⁷ Dominique Maingueneau, Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, p. 76.

³⁸ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 58.

discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression «tout venant»³⁹.

Pourtant, Cohn critique Dujardin, entre autres théoriciens, de ne pas distinguer la technique (monologue intérieur), «permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit», du genre (discours autonome), «constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même»⁴⁰.

Mais le critique Robert Humphrey n'a pas confondu le genre «courant de conscience» avec les techniques pour le rendre, qu'il sépare en quatre catégories: le monologue direct intérieur, le monologue indirect intérieur, la description omnisciente, et le soliloque⁴¹. Le monologue se distingue du soliloque parce que le premier n'est pas présenté officiellement comme renseignement au lecteur.

Néanmoins, tous les critiques semblent s'entendre sur une caractéristique fondamentale du «monologue autonome» ou «courant de conscience»: l'effacement de l'auteur. Steinberg note que Joyce essaie de s'effacer dans ses oeuvres comme Flaubert le fait: «l'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, derrière, au-delà ou au-

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley, University of California Press, 1962, p. 23.

dessus de son ouvrage, invisible, effacé subtilement, indifférent, se rognant les ongles»⁴². Joyce se sert des phrases omniscientes d'une façon objective, seulement pour guider le lecteur, en décrivant l'action du personnage ou la scène; il s'abstient de donner son avis⁴³. Pour la plupart des critiques donc, moins on sent la présence de l'auteur, plus le monologue est «pur».

Une autre caractéristique essentielle du monologue, à laquelle j'ai fait tantôt allusion, est la nature préverbale du «courant de conscience». Friedman affirme que le roman de «courant de conscience» s'occupe de *tous* les niveaux de conscience: «Par la conscience, on veut dire en fait toute la région de l'attention mentale, qui inclut les gradations menant à l'inconscience aussi bien qu'à l'état de lucidité complète»⁴⁴. Le paramètre qu'il propose pour le «courant de conscience» est vaste. Friedman montre la diversité des niveaux de conscience qui traversent l'esprit de Stephen dans *Ulysse*:

⁴² Voici la version originale: «the artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails». James Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, New York, Viking Press, 1968, p. 15, cité par Erwin R. Steinberg dans *The Stream of consciousness and beyond in Ulysses*, London, University of Pittsburgh Press, 1973, p. 32.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ Voici la version originale: «What we mean by consciousness is actually the entire area of mental attention, which includes the gradations leading to unconsciousness as well as the state of complete awareness». Melvin Friedman, *Stream of consciousness: a study in literary method*, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 3.

Le premier chapitre commence avec un monologue d'une conscience absolue de soi-même à la marge de l'attention, se terminant avec la rêverie du troisième chapitre qui frôle l'inconscience complète, où on trouve des métaphores de fantaisie (le téléphone ombilical [...]) Et cependant, les trois chapitres emploient le même procédé technique, le monologue intérieur.⁴⁵

Steinberg ne souscrit pas à cette vision flexible du «courant de conscience» et prétend, après une étude détaillée des techniques pour simuler les sensations, les images mentales et les perceptions de l'esprit, que la section «Pénélope» dans *Ulysse* n'est pas de ce genre⁴⁶. Puisque l'auteur a organisé les pensées du personnage en langage, il s'agit plutôt d'une femme, Molly, qui se parle à elle-même⁴⁷. Steinberg appelle cette section monologue intérieur ou soliloque au lieu de «courant de conscience», qu'il réserve pour «Protée» et «Les Lestrygons». Il valorise le niveau inconscient, incohérent et symbolique du «courant de conscience», qui fait défaut dans le monologue de Molly. En fait, Steinberg associe le monologue intérieur au plan préverbal et ainsi, le perçoit en tant qu'une catégorie à part, non pas comme une technique possible du «stream of consciousness».

Au contraire, Cohn trouve que ces critiques de Joyce mettent trop l'accent sur l'inconscient comme la région par excellence du «courant de conscience»:

ils établissent une correspondance fondée sur la confusion de la méthode et de l'objet, sur le postulat que seul un langage déstructuré peut rendre

⁴⁵ Voici la version originale:

[it begins] in the earliest chapter with a monologue of absolute self-awareness on the margin of attention, ending in the third-chapter reverie, which approaches complete unconsciousness, with the accompanying metaphors of fantasy (the umbilical telephone [...]). And yet the three chapters employ the same technical device, interior monologue.

Ibid., p. 5.

⁴⁶ Erwin R. Steinberg, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 249.

compte d'un psychisme troublé. Ils oublient que la plus directe des techniques du «courant de conscience», le monologue intérieur, est par définition limitée à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la conscience échappe par définition à la verbalisation⁴⁸.

Rappelons que la théoricienne prend «Pénélope» pour le modèle du monologue autonome.

À la différence des critiques du «stream of consciousness», elle ne considère pas les deux premières parties d'*Ulysse* comme des monologues autonomes (bien qu'elles se servent de la technique du monologue intérieur), puisque la présence de l'auteur à la troisième personne frappe le lecteur. Somme toute, les différences de catégorisation résultent surtout de la valeur que ces critiques accordent à l'inconscient dans le «courant de conscience».

Pour cette étude, je préfère suivre le point de vue englobant de Friedman, où le style «courant de conscience» s'occupe de tous les niveaux de conscience. Je crois qu'une écriture touffue est parfois nécessaire pour rendre la complexité de n'importe quel esprit en marche. Et, ici, par une syntaxe déformée, j'ai voulu essentiellement souligner la situation unique de mon héroïne: son sentiment de chaos et son angoisse viennent surtout des pressions linguistiques et culturelles. Mais, loin de vouloir résoudre le conflit entre les terminologies divergentes des critiques, je vais étudier les procédés qu'ils ont relevés pour masquer la présence de l'auteur et mettre en scène les niveaux variés de conscience. Je vais faire allusion aux personnages de Stephen, Bloom et Molly dans *Ulysse* de Joyce; Quentin du *Bruit et la fureur* de Faulkner, et incorporer mes choix stylistiques. En analysant des techniques spécifiques, je vais me référer aux termes tels que «monologue intérieur», «courant de conscience», «monologue autonome» pour désigner le même

⁴⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 74.

projet, l'effet mimétique du phénomène psychologique à notre époque.

Comme on l'a vu, pour que le monologue autonome ou «courant de conscience» soit vraisemblable, l'auteur doit disparaître. Alors, tout d'abord, comme le note Cohn, il faut éviter la description, effacer les signes scripturaux et la présence d'un auditeur, la «justification réaliste». Le monologue autonome «ne peut donner l'illusion qu'il rend compte d'un flux de pensées que s'il renonce à celle d'une relation causale entre langage intérieur et texte écrit»⁴⁹. Il ne devrait donc pas y avoir d'éléments explicatifs car ce n'est pas pour les autres qu'on pense mais pour soi.

Bien que la focalisation interne ne soit «pleinement réalisée» que dans le récit en monologue intérieur, elle

est rarement appliquée de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur⁵⁰.

Cohn donne l'exemple de Molly pour montrer que Joyce ne la décrit jamais de l'extérieur: «c'est en vain qu'on chercherait, dans tout le monologue de Molly Bloom, un seul *je* qui soit associé à un verbe d'action au présent de l'indicatif»⁵¹. Les gestes et les pronoms personnels «je» de Molly ne renvoient qu'aux verbes d'ordre cognitif ou sentimental.

À l'encontre des voix homodiégétiques de la première et de la troisième section de mon texte, Thanh ne s'adresse ni à un narrataire ni à un auditeur. Pourtant, puisque je

⁴⁹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 201.

⁵⁰ Gérard Genette, *Figures III*, p. 209.

⁵¹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 257.

voulais que mon héroïne bouge et fasse plus de choses que Molly, qui est confinée la plupart du temps au lit, j'ai dû trouver une façon de faire passer la description. Pour y arriver, j'ai utilisé une narration mélangée, à la première personne, et l'association psychologique libre du «courant de conscience», comme faisait Faulkner⁵². Le monologue de Quentin du *Bruit et la fureur*, sert d'exemple de ce genre hybride: le récit passe des descriptions objectives et contrôlées, qui s'occupent des événements du présent, aux fragments, sans ponctuations, de la vie intérieure⁵³.

L'emploi de la narration traditionnelle, à la première personne, m'a permis de montrer au lecteur que mon héroïne demeure quelquefois consciente de son corps. Voici quelques exemples spécifiques dans mon texte: «je me mettais en boule» (p. 31), «quelqu'un me secouait» (p. 32), «j'ai pris le téléphone» (p. 36). Ces descriptions se trouvent souvent typographiquement près des dialogues, quand Thanh doit réagir à l'environnement. L'héroïne est plus consciente dans ces moments, maîtrisant ses pensées, ce qui justifie d'une certaine manière, la description objective d'elle-même.

Pour éviter, autant que possible, le problème de l'in vraisemblance, à laquelle cette approche peut mener, mais transmettre toutefois l'information sur les gestes de Thanh, je l'ai fait se parler à elle-même. Par exemple, «cette serviette ne devrait pas être dans l'armoire» (p. 38), sert à indiquer qu'elle se prépare à prendre une douche. Voulant se lever, elle se dit: «lève-toi debout à la table» (p. 36). Et, j'ai renversé l'ordre du sujet et

⁵² Stephen M. Ross, «The "loud world" of Quentin Compson», dans *William Faulkner's The Sound and the fury: a critical casebook*, New York, Garland Publishing, Inc., coll. «Garland's Faulkner casebooks», vol. 1, 1982, p. 103.

⁵³ Gail M. Morrison, «The composition of *The Sound and the fury*», dans *op. cit.*, p. 51.

du prédicat des fragments tels que: «lourde je me sentais» (p. 31), «de téléphone j'ai raccroché» (p. 36), «sous un arbre je me suis mise» (p. 41), pour indiquer le geste inconscient et la formulation maladroite ensuite, comme contrecoup de sa constatation. Avec lucidité, Thanh se voit détachée de son corps, comme une étrangère. Par conséquent, dans le cas d'un personnage qui se déplace souvent, ces procédés m'ont permis de guider le lecteur et, simultanément, de réduire ma présence d'auteur au minimum.

Lorsqu'on trouve des descriptions dans mon texte, on a affaire au plan conscient du personnage. Les dialogues, en général près des descriptions, signalent aussi l'état conscient de Thanh. Pour les conversations, les pensées articulées et conscientes, j'ai donc utilisé les phrases traditionnelles avec une syntaxe correcte, la ponctuation et les tirets.

De même, quand Quentin du *Bruit et la fureur* a la maîtrise de ses mots, il parle comme un narrateur objectif, décrivant l'action chronologiquement en prose normale. Il raconte l'histoire des personnes qu'il rencontre et identifie les interlocuteurs quand il les cite⁵⁴. Contrairement à ce qu'écrivent sur le sujet Cohn et Genette, la description minimaliste dans un texte de «courant de conscience» permet à l'auteur de démontrer la lucidité d'un personnage.

On a vu jusqu'à présent, quelques procédés pour effacer la voix de l'auteur mais on a vu aussi, paradoxalement, les avantages de maintenir la description qui peut illustrer le niveau conscient du personnage. Pourtant, le plus grand défi de l'écrivain du genre

⁵⁴ Stephen M. Ross, *op. cit.*, p. 105.

«courant de conscience» est de reproduire la qualité irrationnelle et incohérente de la conscience privée, inarticulée, et en même temps, de réussir à communiquer avec ses lecteurs⁵⁵. Or, la nature de la conscience consiste dans des valeurs, des associations et des relations privées, particulières à une conscience spécifique; elle est ainsi énigmatique à une conscience extérieure⁵⁶.

Lorsque Thanh sombre dans son passé, elle n'est plus très consciente de ce qui se passe autour d'elle, et le contrôle linguistique lui manque. Elle ne participe plus au système social d'échanges. Alors, pour les souvenirs des dialogues, j'ai dû décider si je voulais que le lecteur puisse en dégager le sens et l'interlocuteur, ou si je donnerais simplement l'impression de confusion. Puisque je préférais que le lecteur puisse trouver le contenu du bavardage, au moins, partiellement significatif, je devais me soucier d'accumuler des indices. C'est pourquoi j'ai tenté de distinguer des voix par «elle criait» (p. 34), «il a demandé» (p. 37), «il a dit» (p. 28, 39), «tu as dit» (p. 36, 36) quand Thanh entend d'autres voix et leur répond, se parlant en fait à elle-même. Cependant, les caractéristiques des dialogues du «courant de conscience» telles que «la prédominance des phrases exclamatives» et «la valeur non référentielle, problématique du système pronominal»⁵⁷ abondent toujours dans mon texte.

Dans *Le Bruit et la fureur*, plus Quentin ressent de difficulté à se remémorer un événement, plus sa narration devient peu conventionnelle, chaotique, au point qu'il laisse

⁵⁵ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, p. 62.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁷ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 252.

tomber les mots, sans inhibition, sans la moindre attention à la ponctuation, aux paragraphes, et à l'identification des locuteurs, autrement dit aux signes d'une narration contenue⁵⁸. Si les structures de phrases représentent la conscience humaine, une dégradation de syntaxe correspond ainsi à une diminution de la cohérence mentale⁵⁹. Plus précisément, pour évoquer la région subconsciente ou inconsciente du «courant de conscience», on peut distinguer: la suspension du contenu mental conformément aux lois d'association psychologique, la représentation de la discontinuité et de la compression à travers des figures de rhétorique, et la suggestion de multiples niveaux de sens par des images et des symboles⁶⁰.

Humphrey tient en estime surtout le procédé d'association psychologique libre pour régler le mouvement du «courant de conscience» dans la fiction. Puisque la psyché est constamment active et ne peut pas se concentrer longtemps sur un processus, son attention divague facilement:

Pourtant, l'activité de la conscience doit avoir un contenu qui est fourni donc par le pouvoir d'une chose d'en suggérer une autre à travers l'association des qualités en commun ou en contraste [...] Trois facteurs règlent l'association: d'abord, la mémoire, qui est sa base; deuxièmement, les sens qui la guident; et troisièmement, l'imagination, qui détermine son élasticité⁶¹.

⁵⁸ Stephen M. Ross, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁹ Irena Kaluza, *The Functioning of sentence structure in the stream-of-consciousness technique of William Faulkner's The Sound and the fury: a study in linguistic stylistics*, Kraków, Nakładem Uniwersytetu, Jagiellonskiego, 1967, p. 63.

⁶⁰ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 64.

⁶¹ La version originale:

Yet the activity of consciousness must have content, and this is provided for by the power of one thing to suggest another through the association of qualities in common or in contrast [...] Three factors which control the

Steinberg relève des facteurs similaires qui influencent la direction du courant d'association: la ressemblance, la contiguïté, l'immédiateté⁶².

Dans mon texte, la séquence d'association psychologique, souffrance-->sang-->battue-->mère méchante-->chercher légumes (p. 33-34), tourne autour d'un thème: la mère méchante. Les caractéristiques qui lient des associations psychologiques libres sont d'ordre phonétique, signifiant, contigu: téléphone-->nom «Thon»-->racisme à l'école-->problème scolaire (p. 36-37). Ici, on voit encore que les éléments ne sont pas gratuits: tout tourne autour du copain et des conversations que Thanh a eues avec lui. Voici un dernier exemple: saigne--> sang sur le lit-->chez elle-->l'heure de rentrer-->voix du copain--> désir de s'enfuir--> le trou noir (le suicide) (p. 43-44). En voyant le sang sur son bras, Thanh se rappelle le sang sur son lit, qui déclenche la constatation de l'heure, de la fureur du père.

Le procédé qui consiste à déformer la syntaxe correcte sert aussi à évoquer le désordre de la vie intérieure. Steinberg note que, semblable au flot naturel du courant de conscience psychologique, le «courant de conscience» dans *Ulysse*, comprend une interaction compliquée de plusieurs éléments: les mots, les sensations, les perceptions, et les images. Afin de simuler ces éléments non verbaux et souvent préverbaux, Joyce se sert de la même technique: une phrase ou un fragment elliptique, parfois avec, parfois sans

association: first, the memory, which is its basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity.

Ibid., p. 43.

⁶² Erwin R. Steinberg, *The Stream of consciousness and beyond in Ulysses*, p. 122.

punctuation⁶³. Quelquefois, Joyce ne donne qu'une partie d'une phrase, juste assez pour que le lecteur puisse compléter la phrase lui-même et pour obtenir, de temps en temps, l'effet légèrement décousu d'une pensée fugitive⁶⁴.

Même sans ponctuation, Joyce organise le monologue de Molly en huit «phrases». Les interruptions de la typographie, qui «correspondent elles-mêmes à des instants de silence, d'un temps s'écoulant sans le moindre mot», indiquent aussi la pause de la pensée⁶⁵. Joyce met en évidence les éléments d'incohérence et de fluidité à travers le manque de ponctuation, de présentation des personnages et des événements auxquels Molly pense. Au lieu d'exprimer une idée spécifique, ses pensées, qui s'interrompent souvent, exemplifient l'idée du chaotique⁶⁶. Malgré la diversité de techniques, «tous les monologues intérieurs transforment le langage de la conversation selon des règles en gros semblables. Ils se ramènent tous plus ou moins à deux tendances principales, correspondant à deux principes stylistiques: l'abréviation syntaxique et l'opacification lexicale»⁶⁷.

Comme Joyce, j'ai brisé la syntaxe orthodoxe dans mon texte pour imiter le «courant de conscience». L'emploi des italiques souligne les phrases et les mots savants

⁶³ *Ibid.*, p. 60-61.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 249-250.

⁶⁶ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁷ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 115.

toujours étrangers au vocabulaire de Thanh: «*dialectique de cause et d'effet*» (p. 29), «*l'escroquerie non*» (p. 29), «*un lit de chrysanthèmes*» (p. 35), «*sans la synchronisation systématique du temps toute rencontre serait gratuite*» (p. 43). Ces mots sortis de la bouche de Séville, comme sa partie nous le révèle (p. 60), obsèdent Thanh. Elle les entend, surgissant spontanément et hors contexte. Elle essaie de les comprendre, de les intégrer dans sa vie personnelle. Ces mots en italiques font alors un contraste avec le langage de l'héroïne, tantôt compliqué, tantôt simple.

J'ai gardé les phrases longues avec peu d'interruption pour montrer le bouillonnement d'un esprit ébranlé et l'incapacité de mon héroïne à agir contre tout ce qui l'envahit. Dans cette séquence polyphonique, «que--rel--leuse non où était votre amour ils m'ont traitée de chinois non tu les as provoqués méchante enfant au Canada on ne te bat pour banane banane banane» (p. 33), on voit l'activité énergique de l'esprit qui saute d'une idée à l'autre. Ici, l'enfant (l'héroïne) a du mal à prononcer un mot difficile; elle parle à sa mère, qui lui répond, et puis Thanh entend la raillerie des enfants. Ou, quand la narratrice se souvient d'une scène de lecture: «j'avais oublié de me cacher quelques trous noirs existaient lesquelles mes yeux continuaient de dévorer les mots image saut linéaire» (p. 34). Son attention se porte surtout sur son livre. Elle se rappelle que ses yeux suivaient des images linéaires, sautant de mot en mot. La syntaxe fragmentée d'un dialogue entre mère et fille mêlé aux pensées de Thanh, crée un effet de simultanéité des actions. Prenons un autre exemple: «la haine dans ses yeux a déjà prononcé ma condamnation *attention à la structure de la phrase* elle savait elle a crié le nom du père Seigneur secouant la tête les yeux le menton vers le plafond» (p. 39). C'est l'héroïne qui fait passer son regard de la mère à la réaction du père. Avec une syntaxe décousue et des

parties juxtaposées du corps, détachées de leur propriétaire, j'ai voulu donner l'illusion du battement de coeur de Thanh dans cette situation tendue. En dépit de la nature linéaire du langage, ces procédés produisent donc ensemble un effet de complexité et de multidimensionalité⁶⁸.

Les symboles peuvent aussi servir à rendre l'illusion de l'inconscience. Humphrey révèle que, dans *Ulysse*, l'image de la mère de Stephen est un symbole des remords de Stephen d'avoir contrecarré le souhait de sa mère avant sa mort⁶⁹. Naturellement, ajoute le critique, le symbole n'est pas explicité puisque par son essence, il est indéfinissable, mais le lecteur est assez familier avec le personnage pour inférer en partie la signification de la représentation⁷⁰.

Dans *Écoute la porte se ferme*, on trouve un «lit de chrysanthèmes» qui évoque à la fois une plante médicinale pour les Orientaux et la mort pour les Occidentaux, ainsi que l'expression «death bed». La mère est présentée comme détournée de son rôle maternel, le père comme une «hydre d'amour»; la nourriture asiatique, que cette famille mange chaque jour, symbolise des valeurs culturelles; et l'autel, l'adoration des ancêtres, le pouvoir tyrannique des gens âgés sur les vivants, les jeunes. Ces images, souvent ethniques et symboliques, me permettent enfin de suggérer le conflit des valeurs culturelles chez Thanh et, en même temps, d'enrichir le texte, en gardant le principe d'indicible, d'imprécis inhérent au monologue intérieur.

⁶⁸ Erwin R. Steinberg, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁹ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, p. 82.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 83.

J'ai employé d'autres procédés rhétoriques pour traduire les émotions latentes de l'héroïne. Ainsi, l'accumulation précipitée de substantifs et d'onomatopées rendent son anxiété: «secouant la tête les yeux le menton» (p. 39), «tic tic tic à l'intérieur» (p. 42), «craque craque craque claque claque» (p. 47). La répétition des mots évoque souvent la colère: «un pamplemousse qu'ils serraient qu'ils serraient je suis le jus par tous les pores» (p. 33), «c'est Thanh T-h-a-n-h mets-toi ça dans le crâne» (p. 37), «t'as le sang des paysans comme ta mère ma mère ma mère ma mère» (p. 39). Des images, enfin, accentuent le non-verbal, l'irrationnel de l'expérience en dépit de la logique linguistique: «elle se jetait dans mes oreilles» (p. 38), «vers rouillés dans le ventre» (p. 42).

Par contre, certains procédés littéraires servent autant la beauté du texte que sa structure narrative; ils aident à dévoiler les associations subconscientes de l'esprit de Thanh, sa recherche du rythme ainsi que de l'ordre. On peut lire, par exemple, des jeux de mots: «Po Sum On... Pour Some On» (p. 32, 33), «téléphoné phoné phoney boloney» (p. 36), «elle a crié le nom du père Seigneur» (p. 39), «il ne t'aime pas même [m'aime] pas du tout» (p. 48); des allitérations: «çoule çool de la çrasse une çrêpe fine çollée au lavabo» (p. 29), «le lit se pliait sous son poids» (p. 37), «des grappes de grenade sur des draps» (p. 43-44); et des rimes: «oui non ça va à l'école la maison pas de sourcils froncés [,] pourquoi je crois essayer d'expliquer des sourcils élevés» (p. 35), «le cri le brou haha hihi [,] maman maman papa mamie» (p. 41).

Jusqu'à présent, j'ai étudié les méthodes pour mettre en scène tous les niveaux de conscience que l'esprit humain traverse régulièrement sauf l'inconscience profonde. Steinberg fait remarquer que Joyce montre ses personnages dans des états d'esprit divers: la pensée créative, la mémoire, la rêverie, l'hallucination, l'indifférence et la passion.

Semblable à un courant, l'esprit coule d'un état à l'autre, les stimuli intérieurs et extérieurs gouvernent les états d'esprit⁷¹. Comme on a vu tantôt, la syntaxe tronquée peut servir à présenter l'inconscient. Son emploi chez Joyce, postule Cohn, signale qu'il était probablement influencé par le langage enfantin: le langage intérieur de Bloom est en fait universel. Cette ellipse systématique, qui omet le sujet et garde le prédicat, se produit «parce que nous savons déjà à quel sujet nous pensons⁷². Elle conclut que les exemples d'*Ulysse*, «Creaky wardrobe», «Strings», «Metempsychosis» et «Seem to like it», «Looked shut», «Makes you want to sing after», «mettent l'accent sur ce qui, surgissant dans l'esprit, est *nouveau*, et sur cela seulement, pour constituer ce que Vygotsky appelle paradoxalement “un discours qui se passe presque de mots”»⁷³.

J'ai utilisé l'ellipse syntaxique au milieu du chapitre «La fille»: le lecteur peut comprendre partiellement ou complètement les éléments subconscients et conscients. Par contre, pour le début et la fin de la section, qui traitent de l'inconscience profonde, j'ai poussé cette technique à l'extrême, soulevant ainsi la question de la lisibilité du texte. À ce stade, mon texte est réduit à des substantifs, qui provoquent des images, et à des verbes pour traduire les actions. Autrement dit, par une syntaxe minimaliste, j'ai essayé d'accentuer les connotations des mots et d'évoquer des sensations passagères qu'on ne peut bien saisir. Jean Reverzy constate que la «pensée ne connaît pas la liaison,

⁷¹ Erwin R. Steinberg, *The Stream of consciousness and beyond in Ulysses*, p. 60.

⁷² Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 117-118.

⁷³ *Ibid.*, p.118. et Dorrit Cohn cite L. S. Vygotsky, *Thought and language*, traduit par E. Hanfmann et G. Vakar, Cambridge, Massachusetts, 1962, p. 145.

l'harmonie, le verbe; elle est un tintamarre de substantifs»⁷⁴.

Dans le délire de Thanh, les voix du présent (la sienne, celle du copain) dialoguent avec les voix du passé: «*que ferais-tu s'ils t'aimaient?*» (p. 30), «moi fille stupide» (p. 30), «père méchant mourir» (p. 31). Les souvenirs et les craintes de l'héroïne se mélangent avec des faits fictifs. En se retrouvant dans son enfance, enfouie dans sa gêne du nouvel environnement, Thanh connaît un abaissement de sa capacité langagière. Voici quelques exemples d'ellipses: «viens moi Temps» (p. 29), «pays sous bon courage» (p. 29), «les yeux la maison chaude» (p. 30), «il a fait pousser» (p. 30). On ne sait pas si elle imagine ce qui se passe devant ses yeux ou si c'est une vraie scène de jadis. Comme une caméra, le regard de Thanh suit celui ou celle qui prend la parole: son attention est divisée entre le directeur, l'enseignante, les élèves. Les sauts de lignes indiquent qu'elle change de focalisation. Thanh ne retient des dialogues et des sensations que des mots essentiels, signifiants pour elle. Puis, elle éprouve un va-et-vient de sensations chaudes et froides au présent, qui déclenche un délire sur son premier jour au Canada en hiver, dans la maison (p. 32). Alors la syntaxe minimaliste représente aussi un retour à la langue des enfants, à l'origine de ses ennuis linguistiques, et un désir de simplicité.

Après son insomnie, Thanh plonge dans un rêve qui reprend sa peur de ne pas réussir à échapper au père (p. 48). J'ai tenu compte de «diverses réactions et interactions [qui s'établissent] entre l'esprit du rêveur et l'expérience onirique, si bien que le rêve intègre souvent les pensées du sujet à propos de son rêve»⁷⁵. La mer, signe de liberté, se

⁷⁴ Jean Reverzy, «Expériences de littérature», dans *A la recherche d'un miroir: textes, articles, nouvelles*, Paris, Julliard, coll. «Les Lettres nouvelles», 1961, p. 94.

⁷⁵ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 69.

trouve à quelques pas de l'héroïne mais le requin en est le roi et transgresse la loi naturelle en s'introduisant même sur la terre (p. 48). Ironiquement, Thanh passe du souvenir de ses parents l'obligeant à étudier à un rêve où on lui interdit d'aller à l'université, d'atteindre la liberté.

Aidé de tous ces procédés, mis en jeu pour brouiller la piste du lecteur, le romancier doit imposer tout de même une forme au désordre. La méthode conventionnelle, qui consiste à fournir au lecteur une référence d'interprétation, est l'unité d'action et de personnages, c'est-à-dire l'intrigue. Cependant, le romancier du «courant de conscience» s'intéresse plutôt aux processus psychiques, alors, il se sert de divers schèmes tels que: les unités (temps, lieu, personnage, action), les leitmotive, les anciens genres littéraires, les structures symboliques, les schèmes cycliques naturels (les saisons, les marées) ou théoriques etc.⁷⁶ Par exemple, pour compenser le manque d'intrigue et la complication de présenter les processus psychiques des personnages, *Ulysse* est structuré par l'unité de temps et de lieu: l'histoire se passe en une journée et dans une ville⁷⁷. Bien que dans le monologue intérieur, l'immobilité corporelle des personnages convienne le mieux au lecteur, qui doit déjà déchiffrer les pensées désordonnées du protagoniste, cette technique «peut s'accommoder de comportements qui vont de l'immobilité totale à l'agitation constante, des rêveries de Molly couchée aux actions et réactions de Daniel ou d'Else marchant dans la rue ou ailleurs»⁷⁸.

⁷⁶ Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁸ Cohn fait référence à Daniel des *Lauriers sont coupés* et à Else de *Mademoiselle Else*. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 269.

Confrontée au même problème que les écrivains du «courant de conscience», je me suis servi de plusieurs procédés afin de rendre la vie psychique, sans que le texte devienne illisible. Par exemple, j'ai utilisé comme leitmotiv de la révolte, la répétition du mot «non»: «est-ce vrai non non» (p. 30), «non pyjama» (p. 31), «[n]on, j'en veux pas» (p. 32), «[n]on, je t'en prie» (p. 32), «non il ne m'attrapera jamais» (p. 48), etc. J'ai construit une alternance qui va du monologue intérieur (niveau conscient et subconscient) au délire (niveau inconscient) au monologue intérieur (conscient et subconscient) et puis au cauchemar (retour à l'inconscient). Produisant un effet semblable au fondu au noir dans un film, les sauts de lignes entre ces étapes traduisent les pauses de l'activité mentale, attribuables aux changements des niveaux de conscience. Comme l'observe Cohn, le sommeil «ou tout autre état d'interruption de la vie consciente, fournit au monologue intérieur son découpage le plus naturel»⁷⁹. D'ailleurs, pour faciliter la lecture, j'ai fait attention que les thèmes, dans *Écoute la porte se ferme*, reviennent de manière cyclique: une relation particulière avec, soit les membres de sa famille, soit son copain, hante Thanh. De plus, j'ai organisé «La fille» par une unité de lieu: la narration a lieu en deux jours, entre le parc et la maison.

Pour conclure, on voit que le genre «courant de conscience» met l'accent sur l'individu et non pas sur le type faisant partie de la norme. Mais, au vingtième siècle, on se rend compte que chacun est anormal, au sens de «hors» norme, avec ses angoisses, ses obsessions et ainsi la condition névrotique paraît s'être répandue⁸⁰. En outre, ce genre

⁷⁹ *Ibid.*, p. 274.

⁸⁰ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, p. 118.

permet à l'auteur de présenter l'esprit de l'intérieur et de résoudre le problème de projection et de développement des personnages⁸¹. Dans mon cas, aucune autre forme, avec une présence voyante de l'auteur, une progression logique et linéaire, n'aurait pu traduire l'anxiété de mon héroïne, l'intimité de sa conscience, les pressions langagières et culturelles qui agissent en même temps sur elle.

Quant à ses limites, le monologue intérieur est restreint à un état nécessairement «impur». Steinberg laisse entendre qu'en fait aucune section dans *Ulysse* n'est un exemple «pur» de ce genre. Même si on le purifie, il devient difficile ou impossible à lire: «il serait une masse d'images psychologiques, de sensations et de perceptions qui fournissent peu ou aucune orientation ou méthode d'organisation au lecteur»⁸². Une forme parfaite du monologue intérieur mènerait à l'inefficacité romanesque puisque les phrases omniscientes permettent à l'auteur de faire des résumés, qui prennent moins de temps à informer le lecteur que la simulation constante des données brutes⁸³. Ainsi, sans les ellipses, qui indiquent la perte de conscience du personnage ou l'intervention de l'auteur, chaque pensée signifiante ou non du monologue autonome, devrait être transcrite; le temps du récit égalerait le temps de l'histoire.

Cohn suggère un autre désavantage du genre: comparé au «psycho-récit», où la voix monologique de l'écrivain domine, «ce que le monologue rapporté [intérieur] gagne

⁸¹ Erwin R. Steinberg, *The Stream of consciousness and beyond in Ulysses*, p. 256.

⁸² Voici la version originale: «it would be a mass of psychological images, sensations, and perceptions which would provide little or no orientation or method of organization for the reader». *Ibid.*, p. 253.

⁸³ *Ibid.*, p. 254.

en immédiateté, il le perd en profondeur, en mystère, en complexité»⁸⁴. Pourtant, la disparition de l'auteur ne devrait pas compromettre la profondeur de ce genre. Au contraire, la profondeur y est d'autant plus mais c'est au lecteur d'induire et de reconstruire le sens à partir des jeux de mots, des images, des associations d'idées, enfin des indices que l'auteur lui fournit.

Par conséquence, l'utilisation du «courant de conscience» pose le problème de la lecture des oeuvres modernes:

La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. Il est certain qu'il y a des limites à cette productivité, et celles-ci sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément. L'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu⁸⁵.

En revanche, avec la troisième partie, «Le copain», on revient à un style classique, à une grammaire correcte, afin de refléter la lutte de Séville pour reconstruire une histoire logique face au chaos qui l'entoure.

⁸⁴ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 120.

⁸⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1985, p. 198-199.

ANALYSE NARRATOLOGIQUE DU «COPAIN»

Pour la troisième section du roman, «Le copain», je voulais établir un contraste entre la famille vietnamo-chinoise et une représentation de la culture dominante. Séville jouerait le rôle du narrateur et de l'acteur dans cette partie. J'ai décidé qu'il n'aurait pas de difficulté linguistique lui-même mais qu'il aurait du mal à connaître l'autre. Puisqu'il veut comprendre les actions de Thanh et l'origine de leur rupture, Séville reconstruit chronologiquement son histoire à elle, revenant à leur première rencontre. Cependant, la présence d'une destinataire brouille sa narration car il cherche à convaincre celle-ci, à la séduire, tout en se déculpabilisant.

J'ai donc employé une narration combinée pour «Le copain»: la voix hétérodiégétique au début devient la voix autodiégétique au milieu de la section. En effet, le narrateur objectif et omniscient dissimule un narrateur homodiégétique:

Le narrateur-protagoniste peut également décrire son expérience en se cachant derrière l'anonymat de la troisième personne, ce qui lui permet de donner à la présentation des faits une forme plus objective et de prendre du recul par rapport à l'action dans laquelle il se trouve lui-même impliqué⁸⁶.

Une narration de la troisième personne permet ainsi à Séville de se distancier de l'intrigue, des événements douloureux. De cette manière, il croit pouvoir sympathiser avec le point de vue de Thanh et interpréter leur relation.

«Lis ceci», la première partie du «Copain», est à la focalisation zéro (selon la

⁸⁶ J.-P. Goldenstein, *Pour lire le roman: initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative; langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Bruxelles, Éditions A. De Boeck, coll. «Formation continuée», 1983, p. 36.

terminologie de Genette) ou à la vision «par derrière». Avec cette formule répandue dans la littérature traditionnelle,

le narrateur en sait davantage que son personnage. Il ne se soucie pas de nous expliquer comment il a acquis cette connaissance : il voit à travers les murs de la maison aussi bien qu'à travers le crâne de son héros. Ses personnages n'ont pas de secrets pour lui. Évidemment, cette forme présente différents degrés. La supériorité du narrateur peut se manifester soit dans une connaissance des désirs secrets de quelqu'un (que ce quelqu'un ignore lui-même), soit dans la connaissance simultanée des pensées de plusieurs personnages [...]⁸⁷

Comme narrateur objectif, Séville dévoile la vie intérieure de «Camille» (Thanh) alors qu'il laisse dans l'ombre sa vie psychique en tant qu'acteur. Pourtant, le narrateur ne connaît pas la difficulté de communiquer de Camille. Sachant s'exprimer avec facilité, il agit comme Dieu envers elle, mettant en mots ses pensées, jugeant son comportement.

La narration omnisciente ou «le psycho-récit» organise et explique «les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même, mais il peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non verbalisée, confuse, voire obscure»⁸⁸. Ce procédé m'a permis par conséquent de remplir quelques lacunes dans le monologue intérieur de Thanh (par exemple: à qui appartiennent les italiques, la nature de sa première rencontre avec Séville). Bien que le narrateur arrive à traduire en mots ce qui tracasse Thanh, mieux qu'elle ne peut le faire, l'authenticité de son point de vue pose toujours problème.

Dans la narration hétérodiégétique, il n'y a pas de contrainte au niveau temporel

⁸⁷ Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», p. 141.

⁸⁸ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 63.

ou spatial. J'ai pu facilement passer d'un lieu à l'autre, faire des ellipses, ce qui est inapproprié dans le genre du journal quotidien ou du monologue autonome. Les sommaires donnent la possibilité d'accentuer les scènes isolées⁸⁹, considérées signifiantes par Séville.

En ce qui concerne les discours, je me suis plus servi de discours directs que de discours indirects afin de dramatiser la scène, de la rendre plus vivante. Mais le discours indirect, qui inclut la voix du narrateur et celle du personnage, «permet une accélération du récit, une condensation des paroles souvent reléguées en arrière-plan» et «autorise un jeu de masques. Le mensonge est possible, puisqu'il s'agit toujours d'un énoncé filtré, analysé, voire transformé»⁹⁰. Dans mon texte, c'est le discours indirect libre, caractérisé par une ambiguïté de voix, qui signale la possibilité de la tromperie, le problème de la cohérence narrative.

Le discours indirect libre mélange délicatement «le discours du personnage et le discours du narrateur [...] assure, ce faisant, une continuité narrative maximale» et permet «l'identification entre le personnage et le lecteur»⁹¹. C'est la méthode la plus efficace pour montrer que Séville croit connaître les pensées intimes et profondes de Camille. En fusionnant sa voix avec celle de sa copine, le narrateur témoigne de la sympathie pour elle, pour sa situation, et suscite la pitié du lecteur pour son héroïne.

Genette explique que les transpositions temporelles et le manque de «verbe

⁸⁹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, p. 79.

⁹⁰ Daniel Bessonnat, «Paroles de personnages: problèmes, activités d'apprentissage», p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

déclaratif», dans le discours indirect libre, peuvent créer une confusion: «Tout d'abord entre discours prononcé et discours intérieur [...] Ensuite et surtout, entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur»⁹². Avec ce discours ou «monologue narrativisé», affirme Cohn, l'auteur doit donner «suffisamment d'indices pour que la chose soit possible. Ces indices peuvent relever du contexte, de la sémantique, de la syntaxe ou du lexique, ou encore de plusieurs de ces domaines combinés»⁹³. Voici quelques exemples du discours indirect libre dans mon texte: «C'était un rat de bibliothèque qui régurgitait les mots, les vers, les sonnets et n'importe quoi!» (p. 49), «Bien qu'elle n'ait pas précisé l'heure de l'exécution, il aurait dû savoir que l'après-midi voulait plutôt dire trois ou quatre heures, quand sa mère serait rentrée» (p. 54), «Verrait-elle la fameuse statue de Michelangelo à Florence? Sentirait-elle le mystère de Notre-Dame?» (p. 55), «Il ne l'aimait pas du tout! Il espérait même qu'elle parte pour l'université! L'insensible cochon!» (p. 58). On peut induire que ce sont les pensées de Camille à travers les marques exclamatives, interrogatives et le choix d'un lexique sentimental (non pas neutre). Mais puisque ces indices s'insèrent dans la narration sans «que», sans verbes déclaratifs, sans guillemets, qui confirment la citation des pensées exactes, le lecteur doit décider à qui appartiennent ces phrases.

Au lieu d'être une limitation, l'ambiguïté sémantique du discours indirect libre provoque la participation du lecteur, son désir de déchiffrer la relation entre le narrateur et le personnage. Cohn note que ce discours

⁹² Gérard Genette, *Figures III*, p. 192.

⁹³ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 128.

tend à solliciter de la part du narrateur une attitude de sympathie ou, au contraire, un détachement ironique. Pour la raison précisément qu'il associe le discours intime d'un personnage à la syntaxe du récit objectif, il accentue les aspects affectifs de cette subjectivité, mais aussi fait ressortir ironiquement toutes ses fausses notes⁹⁴.

Revenons aux exemples tirés de mon texte pour dégager les éléments ironiques. On trouve une critique sous-jacente de la sentimentalité, des attentes idéales, des exagérations de Camille dans l'utilisation des attributs, l'accumulation des phrases courtes, l'emportement contre son copain. Le narrateur veut que la destinataire partage son ambivalence envers Camille. Par contre, une phrase seulement illustre l'autocritique chez Séville: «Elle ne pouvait nier le grain de vérité qu'il lui faisait encore voir» (p. 53), où le narrateur se moque de son attitude de supériorité. Ainsi, en tant que narrateur, Séville détient le pouvoir de ridiculiser l'autre, en assumant son histoire, ses pensées. Les phrases omniscientes et le discours indirect libre lui permettent de juger Camille, de parler à sa place, de se montrer linguistiquement et moralement supérieur à elle.

J'ai employé le genre du monologue extériorisé pour les parties suivantes «Mais» et «Écoute». Comme Genette le révèle, «à mes yeux tout récit est, explicitement ou non, “à la première personne”, puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit pronom»⁹⁵. Le lecteur apprend que le narrateur de la première sous-partie, «Lis ceci», est le «je» des prochaines sections, qu'il a raconté son histoire ultérieurement, avec toute la connaissance du passé, filtrée par ses sentiments équivoques du présent. Au

⁹⁴ *Ibid.*, p. 141-142.

⁹⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 65.

milieu du «Copain», j'ai donc abandonné la narration omnisciente pour la narration autodiégétique ou «homodiégétique centrée sur le narrateur»:

C'est celle qui domine dans les confessions ou les autobiographies. Si le narrateur est le même personnage que l'acteur, il en est néanmoins distancié dans le temps, il parle de sa vie rétrospectivement. Cela lui donne un savoir plus grand, une vision plus ample, une profondeur interne et externe. Cela lui permet bien sûr le retour en arrière sur lequel est fondée la narration mais aussi des anticipations certaines⁹⁶.

Séville raconte, dans ces sections, la suite de son histoire et dévoile explicitement sa propre perspective. En tant que catalyseur de l'évolution cognitive et affective de Camille, il affirme qu'il lui a fait découvrir l'amour de l'autre (l'altérité) et celui des mots (p. 60).

Si le lecteur ne soupçonne rien dans «Lis ceci», il commence à se méfier du narrateur avec le changement de voix narrative. De plus, j'ai ajouté des éléments vagues et des contradictions pour indiquer une dissonance dans la narration. Par exemple, citant Camille au téléphone, Séville dit: «je... baiser» (p. 59). Cette construction syntaxique est vague: veut-elle dire bisou ou l'acte de faire l'amour, s'agit-il d'un malentendu dû à une connaissance imparfaite de la langue chez Camille, d'une manipulation de mots voulue par Séville, ou de sa pudeur qui efface des mots? Chose certaine, Séville n'essaie pas d'éclaircir l'énigme. À propos de la rencontre finale des amoureux, Séville prétend que c'est Camille qui voulait le voir (p. 61). Cependant, cette déclaration contredit la vérité transcrite dans «La fille» (p. 36), vérité puisque le monologue intérieur ne ment pas, ne tente ni de séduire ni de tromper. D'ailleurs, dans son monologue, Thanh se répète la

⁹⁶ Yves Rheuter, *Introduction à l'analyse du roman*, p. 68-69.

première phrase de Séville: «Tout ce que j'ai à te dire c'est "de do do do, de da da da"»⁹⁷ (p. 41), tandis que dans sa version, il affirme avoir dit, «Pourquoi tu m'as trahi?» (p. 62). La conversation que Séville rapporte entre Camille et lui contient plus de mots qu'il y en a d'échangés, comme s'il se justifiait après coup ou laissait entrevoir ce qu'il avait voulu dire au rendez-vous. Contrairement aux amoureux traditionnels qui comprennent, dans la complicité, les phrases minimalistes et elliptiques de l'autre, mes personnages sont noyés dans des malentendus: par exemple, Séville interprète mal l'allusion à *Hiroshima mon amour* et le rire de Camille (p. 62). L'histoire de Séville se défait donc face à ces problèmes de cohérence, mettant en question la fiabilité de sa narration.

En somme, «Lis ceci» utilise la rhétorique, feint l'objectivité et déconstruit la perspective de l'autre par l'ironie, les commentaires omniscients et une forme traditionnelle. Cependant, «Mais» et «Écoute» révèlent les discordances narratives. Wayne Booth se plaint que les narratologues n'abordent pas le problème de distance entre le narrateur et l'auteur implicite:

Par manque de meilleurs termes, je dirai d'un narrateur qu'il est *digne de confiance (reliable)* quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'oeuvre (ce qui revient à dire: les normes implicites de l'auteur), et je le dirai *indigne de confiance (unreliable)* dans le cas contraire⁹⁸.

Puisque Séville cache son identité réelle au lecteur au début, joue avec ses sympathies et ses détachements, déforme le dernier échange entre Camille et lui, il n'est pas crédible.

⁹⁷ Dans cette phrase, Séville cite le chanteur Sting.

⁹⁸ Wayne Booth, «Distance et point de vue: essai de classification», traduit par Martine Désormonts dans *Poétique du récit*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. «Points», vol. 78, 1977, p. 105.

On constate que la narration hybride du «Copain» est à la fois confession thérapeutique et moyen de séduction de la narrataire. À l'opposé du destinataire implicite dans la section «Le père», on découvre ici une narrataire «diégétique» et explicite, qui représente un personnage féminin intégré dans le récit⁹⁹. D'abord, Séville se sert de technologies de communication à distance (le courrier électronique, le téléphone) qui peuvent induire la narrataire en erreur. En tant que courriel, «Lis ceci» permet à Séville de dissimuler son identité de narrateur. Ensuite, le monologue téléphonique de «Mais» autorise toujours le mensonge puisque, absente, l'auditrice ne peut pas savoir que c'est lui qui a appelé Thanh. Cette narrataire explicite reste toujours muette, même à la fin, quand Séville reprend son imploration à elle du silence (p. 65). Les titres des parties, qui donnent ensemble: «Lis ceci mais écoute» font allusion au souhait de Séville ou à un ordre à sa destinataire. Il ne veut pas qu'elle parle ni qu'elle écrive, deux éléments de la communication, supposés actifs, soulevant donc la question de la nature des relations sociales.

⁹⁹ Jean Rousset, «La question du narrataire», p. 31.

OUVERTURE SOCIALE

Au-delà de ces réflexions narratologiques, mon projet romanesque m'a conduite à explorer certaines préoccupations sociales. La non-communication est un problème de société avant d'être un thème d'écriture. *Écoute la porte se ferme* touche quelques points importants tels que: le féminisme, le racisme et les stéréotypes. Aujourd'hui la question de la race est étroitement liée à celle du sexe: les minorités et les femmes sont toutes deux marginalisées par la société dominante. Je vais donner un aperçu de cette problématique et voir son application dans mon texte.

On peut résumer en gros la poursuite féministe de l'égalité des sexes en ces mots:

C'est que nous ayons, que nous voulions le même droit à la nourriture, à l'indépendance, à l'autonomie, à la vie. C'est que nous prenions ces droits et tentions de les prendre. C'est que nous ayons comme eux le droit de souffler, [...] comme eux le droit de parler, comme eux le droit de rire et que nous ayons le droit de décider¹⁰⁰.

D'abord, je vais étudier le problème du féminisme dans la culture vietnamienne/chinoise où le concept de «devoir» joue un rôle essentiel. Mon texte inclut une scène de reconnaissance des ancêtres, à qui on doit la vie (p. 39). Julia Kristeva pense que c'est

précisément sur ce principe de vénération des ancêtres que va se fonder le confucianisme, trouvant là des assises solides pour la constitution d'une morale rationaliste à forte autorité paternelle et à réglementation hiérarchique complexe¹⁰¹.

L'adoration des ancêtres renforce la hiérarchie sociale: la position supérieure des vieux par

¹⁰⁰ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir: l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes éditions, coll. «Recherches», 1992, p. 66.

¹⁰¹ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, Éditions des femmes, 1974, p. 78.

rapport aux femmes et aux jeunes. En ce qui concerne l'interaction familiale, Kristeva croit qu'il y a moins de «distance» entre père et fille qu'entre père et fils mais cela signifie «du même coup, le mépris dans lequel est tenue la fille dans l'ordre des mâles susceptibles d'être des pères (morts). Confucius classait les femmes au même rang que les "esclaves", [...] "hommes inférieurs"»¹⁰². Plongée dans le confucianisme misogyne, la famille chinoise traditionnelle ne valorise pas les femmes. Par exemple, mon personnage du père croit que personne dans la famille ne mérite son attention ni n'est digne d'explication. Comme sa pierre de jade, le père se montre dur, impénétrable et distant dans ses relations familiales, où il pense que réside l'essence de son autorité sur «ses» femmes.

Cependant, d'une culture patriarcale à une autre, on ne respecte pas plus les femmes; on les contraint à rester à la maison ou à se promener dans des lieux spécifiques.

Colette Guillaumin ironise quand elle imite la voix patriarcale:

Si tu sors, mes congénères te traqueront jusqu'à ce que tu renonces, te menaceront, te rendront de mille manières la vie impossible, épuisante. Tu as la permission (c'est un ordre) d'aller à l'épicerie, à l'école, au marché, à la mairie, et dans la rue principale où il y a les magasins. Et tu peux y aller entre sept heures du matin et sept heures du soir. C'est tout [...] je te l'interdis pour *ta* sécurité et *ma* tranquillité¹⁰³.

Cette voix dominante, qui manipule et confine la femme dans l'espace, s'inquiète surtout de ses propres intérêts. Kristeva élabore l'idée de restreindre la femme physiquement et intellectuellement:

[c]lôturées dans les maisons, *nei ren*, c'est-à-dire des «humains pour l'intérieur», elles sont, selon le confucianisme, destinées aux seuls travaux

¹⁰² *Ibid.*, p. 82.

¹⁰³ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 41.

de la maison et de la reproduction, et par conséquent ne doivent pas apprendre à lire et à écrire. Les arts: poésie, danse, chant, ne devaient être appris que par les «filles de joie», les courtisanes [...] ¹⁰⁴.

De la même façon, *Écoute la porte se ferme* met en scène un père qui décourage ses enfants d'étudier et un copain qui se charge des rôles dominants. Des quatre habiletés cognitives, Séville écrit et parle, laissant à l'autre les actes «passifs», lire et écouter.

Pierre Bourdieu note que les rôles passifs ou banals, que les hommes obligent les femmes à jouer, perpétuent le préjugé négatif contre elles:

les mêmes dispositions qui inclinent les hommes à abandonner aux femmes les tâches inférieures et les démarches ingrates et mesquines (telles que, dans nos univers, demander les prix, vérifier les factures, solliciter un rabais), bref, à se débarrasser de toutes les conduites peu compatibles avec l'idée qu'ils se font de leur dignité, les portent aussi à leur reprocher leur «étroitesse d'esprit» ou leur «mesquinerie terre à terre» [...] ¹⁰⁵.

Mon texte révèle un père qui dénigre le travail domestique et ceux qui le font (p. 21).

Dans le cas d'un appel d'un vendeur à la porte, il s'attend à ce que ses filles ou sa femme y répondent (p. 20).

À la maison ou en public, la femme est souvent reléguée à un état d'infériorité par rapport à l'homme: «l'homme se soit [*sic*] symbolisé comme seul représentant du genre humain, occultant ainsi la femme, conditionnée au silence et à la sujétion» ¹⁰⁶. Effectivement, mes deux protagonistes masculins critiquent et interrompent les femmes, assumant un rôle didactique ou polémique dans les échanges. La mère se réduit presque

¹⁰⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. «Liber», 1998, p. 39.

¹⁰⁶ Lucie-Anne Skittecate, *Les Silences de Jocaste: essai sur l'inconscient féminin*, Paris, Éditions Imago, 1995, p. 45.

au silence symbolique devant le père; et sans pouvoir linguistique, elle n'est jamais ni objet ni sujet principal du récit.

Face à un monde hostile, l'hystérie naît chez les dominés: «Cause et manifestation de l'échec affectif, l'hystérie marque tous ceux, hommes ou femmes, qui ne sont pas reconnus dans leur identité et leur possibilité de se réaliser»¹⁰⁷. Bourdieu remarque, avec perspicacité, d'autres réactions qui se produisent sous «la magie du pouvoir symbolique»; les dominés acceptent

tacitement les limites imposées, prennent souvent la forme d'*émotions corporelles* -- honte, humiliation, timidité, anxiété, culpabilité -- ou de *passions* et de *sentiments* -- amour, admiration, respect--; émotions d'autant plus douloureuses parfois qu'elles se trahissent dans des manifestations visibles, comme le rougissement, l'embarras verbal, la maladresse, le tremblement, la colère ou la rage impuissante [...]¹⁰⁸.

Des émotions ambivalentes des dominés reflètent un conflit intérieur, la névrose. Alors, en appelant Thanh «folle», «névrotique» ou «dingue», puisqu'elle ne se comporte pas selon la norme, les deux personnages masculins exacerbent son repli sur elle-même, dans un monologue intérieur. La syntaxe déconstruite traduit la manière dont mon héroïne sent doublement l'étrangeté du système signifiant qui la définit en tant que «différente», secondaire. En effet, les femmes «comme les nègres, comme les jaunes, et également comme les contestataires et les alcooliques sont [...] "différents". Et, nous dit-on, ils sont différents "en nature"»¹⁰⁹. Guillaumin suggère que les dominants se croient la norme et

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 44-45.

¹⁰⁹ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 67.

ainsi, les autres (classes, races, sexe, déviants), qui diffèrent physiquement ou «génétiquement» d'eux, sont inférieurs. En somme, ancrée dans des habitudes et des conditionnements, la discrimination est souvent inconsciemment pratiquée par les dominants:

L'effet de la domination symbolique (qu'elle soit d'ethnie, de genre, de culture, de langue, etc.) s'exerce non dans la logique pure des consciences connaissantes, mais à travers les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui sont constitutifs des habitus et qui fondent, en deçà des décisions de la conscience et des contrôles de la volonté, une relation de la connaissance profondément obscure à elle-même¹¹⁰.

Mon texte aborde aussi le racisme et la difficulté d'intégration des immigrants. Quelques scènes mettent en doute le mythe du multiculturalisme, de l'acceptation des différences ethniques au Canada: on entend la raillerie des enfants qui se moquent de la peau jaune de Thanh (p. 33); ils imitent les sons nasillards du chinois et font les yeux d'amande (p. 36). Appartenant à la «première génération» d'immigrants, Thanh est définie dans la communauté canadienne comme étant différente. Par contre, Séville représente la société dominante, qui ne connaît ni l'instabilité politique d'autres pays ni le déplacement qui entraîne les bouleversements sociaux et linguistiques. En fait, Séville ne cherche pas à comprendre l'histoire, la culture de l'autre, agissant comme s'il n'avait rien à en apprendre. Le nom «Camille», donné à Thanh et inspiré de «Séville», implique qu'elle est venue après et à cause de lui. «Camille» symbolise donc le désir de Séville de posséder l'autre, de nier son passé et son identité culturelle. Samir Naïr explique que le racisme consiste à juger l'autre

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 43.

non par rapport à lui-même mais par rapport à nos propres fantasmes. Comment sortir de cette contradiction? Par la relativisation non d'autrui mais de soi-même, et par l'acceptation, dans l'ordre de la réalité, de l'ouverture vers autrui -- qui signifie, aujourd'hui, métissage, interculturalité, universalité en actes¹¹¹.

La discrimination envers une ethnie, une classe ou un sexe provient des stéréotypes qui sont «un ensemble de croyances partagées à propos des caractéristiques personnelles, généralement des traits de personnalité, mais aussi des comportements, propres à un groupe de personnes»¹¹². Par exemple, il existe aujourd'hui le stéréotype que tous les parents chinois poussent leurs enfants à étudier¹¹³, surtout les mathématiques ou les sciences. Ironiquement, Thanh étudie les mathématiques parce qu'elle en a la passion et se sent mal à l'aise avec les langues naturelles; ainsi son choix n'a rien à voir avec la volonté de son père et même s'y oppose. Un autre stéréotype, à savoir que les femmes asiatiques sont passives, obéissantes, polies est contredit dans mon texte. On trouve une résistance contre les valeurs anciennes culturelles et celles de la société dominante chez les deux soeurs. D'abord, elles désignent leur père comme «il», «lui» ou quelquefois «le

¹¹¹ Sami Naïr et alii., *Le Déplacement du monde: immigration et thématiques identitaires*, Paris, Éditions Kimé, coll. «Perspectives politiques», 1996, p. 63.

¹¹² Vincent Yzerbyt, George Schadron, «Stéréotypes et jugement social», dans *Stéréotypes, discrimination et relations intergroupes*, édité par Richard Y. Bourhis, Jacques-Philippe Leyens, Liège, Pierre Mardaga, coll. «Psychologie et sciences humaines», 1994, p. 129.

¹¹³ Par exemple: «The importance of education is drilled into the Chinese practically from kindergarten, Ms. Wilking explained, and parents will do anything to ensure their children get one». Ann Gibbon, «Smart numbers: immigration part III, Vancouver's chinese community», dans *The Globe and mail*, le 7 juin, 1999, p. B4.

père», des modes impolis sous-entendant la contestation, et qui enlèvent au père son rôle paternel. Mais en fin de compte, elles réagissent différemment à l'oppression masculine. Avec impertinence, Jade trouve son indépendance dans le monde imaginaire, dans le jeu, un ailleurs qui lui appartient, auquel son père n'a pas accès. Son journal sert à renverser le pouvoir du père car c'est elle qui raconte son histoire. Tandis que Jade partage son histoire, le journal en est la preuve, Thanh, honteuse, essaie de cacher son problème au monde, de s'enfermer dans son univers isolé. Pourtant, à force d'être confrontée à des problèmes linguistiques, aux valeurs culturelles de sa famille, à la supériorité de son copain, Thanh s'émancipe, un amour de soi naît, qui ne supporte plus les critiques démoralisantes. Contrairement au «oui», symbole d'acquiescement, d'harmonie, d'affirmation de Molly dans *Ulysse*, le «non» dans le monologue de Thanh signifie une révolte à la fois enfantine et adulte. Thanh cherche l'indépendance physique, intellectuelle et morale dans la fuite vers une autre ville, dans les mathématiques (langue universelle sans frontières) et dans l'infidélité.

CONCLUSION

J'aimerais maintenant récapituler certains enjeux de ma création. La rédaction de cette thèse m'a permis de partager mes expériences mais aussi de réfléchir sur la langue et de créer un texte de fiction. J'ai compris qu'en m'exprimant dans une langue qui n'est pas ma langue maternelle, j'étais comme une femme «face à un système signifiant qui n'est pas viscéralement le sien»¹¹⁴. Pour présenter l'expérience de Thanh, en tant que femme, minoritaire, linguistiquement et culturellement, il me fallait un «autre» système. Alors, on trouve au centre de l'histoire, entre deux discours plus ou moins conventionnels (ceux de Jade et de Séville), un éclatement de la langue et du discours traditionnel. Dans cette section («La fille»), j'ai tâché de décrire les pensées, les perturbations d'une personne qui est le produit d'un déplacement géographique. Ce processus a provoqué une tension artistique entre le langage et les émotions. Pour faire vivre au lecteur un sentiment particulier, il est parfois nécessaire d'enfreindre la règle grammaticale. Les automatismes de lecture ne fonctionnant pas, celui-ci s'arrête, déchiffre l'énigme et en ressent par la suite l'effet. Face à un mélange non marqué de langues, de fragments sans sujet, de phrases sans fin, le lecteur découvre la frustration de Thanh de manière intense et directe. De plus, j'ai utilisé certains procédés rhétoriques tels que l'onomatopée, la répétition, l'ellipse, l'image «non verbale», qui ne sont pas toujours en accord avec la grammaire, afin d'évoquer le désordre des émotions de l'héroïne. Toutefois, je n'ai pas voulu aller trop loin pour ne pas perdre mon lecteur.

¹¹⁴ Lucie-Anne Skittecate, *op. cit.*, 47.

En jouant avec la langue, j'ai voulu également créer une oeuvre de beauté. Dans le monologue intérieur, j'ai travaillé sur la sonorité des éléments linguistiques. On y trouve des jeux de mots, des allitérations, des rimes. Ce souci esthétique s'étend aussi à la structure de mon récit. J'ai cherché à organiser le texte dans un ensemble bien équilibré, en trois parties. Comme dans un triptyque, chaque tableau donne un éclairage différent, enrichissant le contenu des deux autres. Le «panneau» central, le plus grand, le plus important, étant occupé par «La fille».

Mais, autant qu'un travail sur la langue, la création littéraire demande une réflexion sur la construction du récit. J'aimerais maintenant résumer et éclairer quelques choix narratifs traités dans la partie réflexive. Au commencement d'*Écoute la porte se ferme*, je mets en scène une fillette qui narre l'histoire. J'ai voulu qu'elle parle sans dévoiler son identité de cadette de la famille. Ce jeu narratif implique, effectivement, que l'enfant joue avec son narrataire, comme une petite fille coquine. Certes cette démarche peut induire le lecteur en erreur mais il se rend compte petit à petit, à travers certains indices (la voix appartient à Jade; celle-ci fait le ménage, aime jouer dans les flaques d'eau, se prépare pour l'année scolaire, dit «papa» à la fin de la section), qu'il s'agit d'une jeune narratrice, participant à l'intrigue.

Toujours au début de l'histoire, le portrait du père s'avérait problématique lui aussi. Ayant prêté des attributs typiquement asiatiques, patriarcaux à cet homme, attributs qui sont évidents dans ses commentaires et les observations de Jade, je risquais de le caricaturer. Afin de ne pas enfermer le père dans un stéréotype, j'ai donc donné la parole principale à Jade. De cette façon, le lecteur connaît le père indirectement par la voix de la narratrice. Cet écart empêche un jugement catégorique sur le personnage focalisé car ses

sentiments intimes restent inaccessibles au lecteur. En outre, bien que le père fasse preuve d'attitudes stéréotypées d'intolérance telles que la xénophobie, la misogynie, l'arrogance coloniale, il a un côté unique, mystérieux: il ne parle pas de ses expériences au Vietnam, il fait des promenades solitaires, il entretient une correspondance en chinois avec quelqu'un.

À propos de «La fille», j'ai choisi une forme moderne du monologue intérieur pour montrer plusieurs éléments à la fois: le sentiment latent de culpabilité chez Thanh, l'épanchement de son être à différents niveaux de conscience et sa tentative de maîtriser diverses langues. Puisque la technique expérimentale du «stream of consciousness» renonce, la plupart du temps, aux signes traditionnels de typographie, à la progression logique, je risquais de perdre mon lecteur et de suggérer, sans le vouloir, que Thanh est littéralement folle. Pour que le lecteur puisse s'orienter et comprendre la cohérence interne du monologue, je me suis assurée d'une unité de lieu, d'une forme en alternance entre la conscience et l'inconscience et de dialogues enracinés dans le réel (le présent de la narration). De plus, j'ai quelquefois employé le procédé d'«association psychologique libre», mais en général ce sont des thèmes obsédants, cycliques qui structurent le mouvement des pensées de Thanh. Naturellement, un esprit torturé ne suit pas le même chemin qu'un esprit en rêverie, comme ceux des personnages d'*Ulysse*. Au lieu de flotter d'un souvenir à un autre, cet esprit tourmenté revient aux moments douloureux, traumatisants, analysant et repassant sans cesse des discours, des émotions d'autrefois.

Les questions techniques touchent souvent le développement du caractère des personnages. Cela s'applique surtout à Séville. Quoiqu'il mente et qu'il partage quelques caractéristiques du père, Séville n'est pas manichéen, dépourvu de complexité psychologique. Son potentiel évolutif se manifeste sur le plan narratif: étant narrateur, il

est tourné vers «elle» (Thanh), le sujet de l'énoncé; puis, il se retourne vers lui-même et le «je» s'impose comme sujet. La distance, qui suscite le mensonge, est réduite par le passage de la narration hétérodiégétique à la narration autodiégétique. Séville s'expose à la critique en abandonnant la voix omnisciente pour celle qui est explicitement la sienne. Par ailleurs, le changement des formes de communication montre son processus d'apprentissage. On passe des méthodes de télécommunication telles qu'un message de courrier électronique, un appel téléphonique, à la rencontre réelle entre narrateur et narrataire. À la fin, contre mon dessein initial, Séville se révèle déconcerté; il s'interroge, achevant son discours sur une note d'espoir.

Ces préoccupations techniques et narratologiques contribuent encore à mettre en évidence la thématique du texte. Richard Pearce remarque que l'écriture de Joyce, Faulkner et Woolf contient une contestation de la manière traditionnelle de raconter les histoires ainsi qu'une critique de la culture dominante. Pour lui, et peut-être cette position est-elle dogmatique, la quête linéaire de la narration, orientée vers un but, est une façon de coloniser et de dominer l'autre, construit comme inférieur et étranger¹¹⁵. Il ajoute que face aux discontinuités, aux silences, aux absences et aux trous dans les oeuvres modernes, le lecteur incorpore le concept de «w(h)ole» dans ses expériences. Les trous reflètent la médiation du langage, le décalage entre ce qui est censé de se passer et la réalité, les limitations de la subjectivité et de la connaissance de l'autre. En affirmant l'importance des trous, les écrivains contemporains mettent en valeur l'idée de différence¹¹⁶. De la même

¹¹⁵ Richard Pearce, *The Politics of narration: James Joyce, William Faulkner, and Virginia Woolf*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, p. 7.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 171.

façon, Italo Calvino tient en estime la littérature qui donne une voix à ce qui est sans voix, un nom à ce qui est sans nom, surtout à ce que le langage du politique exclut, tels que les aspects, les situations, les langages du monde intérieur ou extérieur, les tendances refoulées des individus ou supprimées de la société¹¹⁷. À travers différentes formes de narration et de techniques, j'ai essayé de reconstruire la perspective des immigrants, de donner une voix aux marginalisés, soit de sexe, d'ethnie ou d'âge, et d'illustrer les conflits possibles entre les dominés et les dominants. Dans un monde de plus en plus cosmopolite, où les anciennes certitudes font défaut, *Écoute la porte se ferme* suggère que pour s'entendre et vivre ensemble en paix, il faut cultiver la sensibilité, la patience et la perception de l'universalité des choses.

L'écriture de fiction demande ces qualités mais elle exige aussi la folie, la discipline, l'ouverture et la solitude. Ainsi, au cours de mon entreprise, un respect profond est né en moi pour le métier d'écrivain. Je crois comprendre un peu l'expérience dont parle Merleau-Ponty:

Écrire n'est plus seulement (si jamais ce fut) énoncer ce qu'on a conçu. C'est travailler avec un appareil qui donne tantôt plus et tantôt moins que ce qu'on y a mis, et ceci n'est que la conséquence d'une série de paradoxes qui font du métier d'écrivain une tâche épuisante et interminable¹¹⁸.

Voilà ce qui fait partie de l'aventure de la création littéraire.

¹¹⁷ Italo Calvino, *The Uses of literature: Essays*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 98, cité par Gillian Bottomley, dans *From another place: migration and the politics of culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 64.

¹¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours, Collège de France: 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 23.

Si, en unissant les mots et l'imagination, l'artiste arrive à faire partager une partie de son être, il ou elle peut faire avancer – au moins de quelques pas – la compréhension dans le monde.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nouvelle édition entièrement revue et complétée, Paris, Nathan, coll. «Linguistique», 1994, 288 p.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1953, 125 p.
- BLEIKASTEN, André et alii, *William Faulkner's The Sound and the fury: a critical casebook*, New York, Garland Publishing, Inc., coll. «Garland's Faulkner casebooks», vol. 1, 1982, 169 p.
- BOTTOMLEY, Gillian, *From another place: migration and the politics of culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 183 p.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. «Liber», 1998, 142 p.
- CAMUS, Albert, *Carnets: janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, coll. «Soleil», 1964, 360 p.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit par Alain Bony, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981, 316 p.
- DUJARDIN, Édouard, *Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, 126 p.
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, 140 p.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque: style et structure*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», vol. 330, 1994, 269 p.
- FAULKNER, William, *The Sound and the fury: an authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*, 2e édition, édité par David Minter, New York, W.W. Norton & company, coll. «A Norton critical edition», 1994, 446 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, choix et présentation par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1963, 297 p.
- FRIEDMAN, Melvin, *Stream of consciousness: a study in literary method*, New Haven, Yale University Press, 1955, 279 p.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1973, 119 p.
- GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman: initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative; langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Bruxelles, Éditions A. De Boeck, coll. «Formation continuée», 1983, 128 p.
- GOURDEAU, Gabrielle, *Analyse du discours narratif*, Boucherville, G. Morin, 1993, 129 p.
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir: l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes éditions, coll. «Recherches», 1992, 240 p.
- HEKKANEN, Ernest, *Turning life into fiction: an aesthetic manifesto*, Vancouver, New Orphic Publishers, 1996, 216 p.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley, University of California Press, 1962, 129 p.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1985, 405 p.
- JAMES, Henry, *La Création littéraire: préfaces de l'édition de New York*, traduit par Marie-Françoise Cachin, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, coll. «Bibliothèque médiations», 1980, 372 p.
- JOYCE, James, *Ulysses*, préface par Morris L. Ernst, New York, The Modern Library, coll. «The Modern library of the world's best books», 1961, 783 p.
- KALUZA, Irena, *The Functioning of sentence structure in the stream-of-consciousness technique of William Faulkner's The Sound and the fury: a study in linguistic stylistics*, Kraków, Nakflatadem Uniwersytetu, Jagiellonskiego, 1967, 108 p.
- KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*, Paris, Éditions des femmes, 1974, 228 p.
- KUMAR, Shiv, *Bergson and the stream of consciousness novel*, New York, New York University Press, 1963, 174 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, PHILIPPE, Gilles, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, coll. «Lettres supérieures», 1997, 147 p.

- MARTINET, André (sous la direction de), *Le Langage*, Paris, Gallimard, coll. «Encyclopédie de la Pléiade», vol. 25, 1973, 1525 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumés de cours, Collège de France: 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, 182 p.
- NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Nantes, Éditions Le Passeur, 1992, 280 p.
- NAÏR, Sami et alii, *Le Déplacement du monde: immigration et thématiques identitaires*, Paris, Éditions Kimé, coll. «Perspectives politiques», 1996, 171 p.
- PEARCE, Richard, *The Politics of narration: James Joyce, William Faulkner, and Virginia Woolf*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, p. 189.
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, St Clément la Rivière, Éditions Fata Morgana, 1986, 71 p.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, 165 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. «Idées», 1963, 183 p.
- SKITTECATE, Lucie-Anne, *Les Silences de Jocaste: essai sur l'inconscient féminin*, Paris, Éditions Imago, 1995, 220 p.
- STEINBERG, R. Erwin, *The Stream of consciousness and beyond in Ulysses*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973, 349 p.

ARTICLES

- BESSONNAT, Daniel, «Paroles de personnages: problèmes, activités d'apprentissage», *Pratiques* 65, mars 1990, pp. 7-35.
- BOOTH, Wayne, «Distance et point de vue: essai de classification», traduit par Martine Désormonts dans *Poétique du récit*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. «Points», vol. 78, 1977, pp. 85-113.
- FLEISCHMAN, SUZANNE, «Temps verbal et point de vue narratif», *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, été-automne 1992, pp. 117-135.
- GIBBON, Ann, «Smart numbers: immigration part III, Vancouver's chinese community», dans *The Globe and mail*, le 7 juin, 1999, p. B1, B4.

- REVERZY, Jean, «Expériences de littérature», dans *A la recherche d'un miroir: textes, articles, nouvelles*, Paris, Julliard, coll. «Les Lettres nouvelles», vol. 21, 1961, pp. 93-98.
- ROUSSET, Jean, «La question du narrataire», dans *Problèmes actuels de la lecture*, sous la direction de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Paris, Éditions Clancier-Guénau, coll. «Bibliothèque des signes», 1982, pp. 23-34.
- TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, n° 8, 1966, pp. 125-151.
- YZERBYT, Vincent, SCHADRON, George, «Stéréotypes et jugement social», dans *Stéréotypes, discrimination et relations intergroupes*, édité par Richard Y. Bourhis, Jacques-Philippe Leyens, Liège, Pierre Mardaga, coll. «Psychologie et sciences humaines», 1994, pp. 127-160.

TABLE DES MATIÈRES

I.	Introduction	4
II.	Texte de création: <i>Écoute la porte se ferme</i>	9
	Partie I: Le père	10
	Partie II: La fille	28
	Partie III: Le copain	49
III.	Parcours réflexif	66
	Structure d'ensemble	67
	Analyse narratologique du «Père»	74
	Analyse narratologique et stylistique de «La fille»	82
	Analyse narratologique du «Copain»	105
	Ouverture sociale	113
IV.	Conclusion	120
	Bibliographie	126
	Table des matières	130