

Université de Montréal

**Étude des tensions au sein de la cellule familiale dans l'œuvre de
Ying Chen**

par Isabelle Payette

**Département des littératures de langue française,
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de maîtrise en littératures de langue française

mai, 2014

© Isabelle Payette, 2014

Président-rapporteur : Martine-Emmanuelle Lapointe

Membre du jury : Andrea Oberhuber

Directeur de recherche : Gilles Dupuis

RÉSUMÉ

Alors que les premiers romans de l'auteure sino-canadienne Ying Chen pouvaient aisément être rattachés à l'écriture migrante, ses dernières publications s'inscrivent moins clairement dans ce corpus. Pourtant, la critique les aborde encore généralement à partir de cette perspective. La présente étude a pour but d'analyser les romans de Chen qui mettent en scène la « même » narratrice anonyme à partir d'une approche plus appropriée, c'est-à-dire le thème de la cellule familiale.

Les écrits féministes sur le rôle de la femme dans la société patriarcale ainsi que ceux sur le récit de filiation façonnent le regard porté sur les tensions au sein de la famille au fil de cette analyse. Le corpus à l'étude se compose du roman *Immobile*, qui met en scène une femme rejetant la filiation au profit d'ancêtres imaginaires, *Le Mangeur* qui se concentre sur une paternité étouffante et *Un enfant à ma porte* qui relate l'échec de la maternité.

Mots clés : Littérature québécoise, littérature migrante, roman, Ying Chen, féminisme, récits de filiation.

ABSTRACT

If the first novels of Chinese born Canadian author Ying Chen could easily be linked to migrant literature, her latest books do not fit so neatly into this corpus. However, critics generally still approach her work from that same perspective. This study aims to analyse Chen's novels that depict the "same" anonymous narrator from a more appropriate viewpoint: the perspective of the family unit.

The feminist works regarding women role within patriarchy and the critical studies on the narratives of filiation shape our own analysis of the tensions within the family in Chen's novels. The corpus of study consists of *Immobile*, which rejects parentage in favour of imaginary ancestors, *Le Mangeur*, focusing on an overbearing fatherhood and *Un enfant à ma porte*, that recounts a failed experience of maternity.

Key words: Quebec literature, migrant literature, novel, Ying Chen, feminism, narratives of filiation.

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 : L'ORPHELINE D' <i>IMMOBILE</i>	17
A. Auto-détermination	17
B. La mémoire familiale	26
C. Soumission à la famille patriarcale	34
CHAPITRE 2 : <i>LE MANGEUR</i> OU LA PATERNITÉ DÉVORANTE	47
A. Fantasme de l'amour fusionnel	47
B. L'intrus ou le tiers exclu	57
C. Retour vers l'ascendance	65
CHAPITRE 3 : LA MATERNITÉ EN ÉCHEC D' <i>UN ENFANT À MA PORTE</i>	75
A. Le modèle patriarcal et la mère	75
B. Dégradation de la mère et de l'enfant	84
C. Le père et la filiation en question	95
CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	115

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Imm. : Chen, Ying. *Immobile*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2004, 156 p.

Man. : Chen, Ying. *Le mangeur*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, 138 p.

Enf. : Chen, Ying. *Un enfant à ma porte*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2008, 155 p.

Riv. : Chen, Ying. *La rive est loin*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2013, 140 p.

INTRODUCTION

Née du pluralisme de la littérature québécoise dans les années 1980, l'écriture migrante a été perçue comme une nouvelle esthétique littéraire caractérisée par des thématiques telles que l'exil et le deuil de l'origine. Cette étiquette a également été utilisée pour identifier la production littéraire des auteurs immigrants pris dans leur ensemble. Elle a toutefois été remise en question dès les années 1990 par la critique et par les auteurs qui y ont été associés. Parmi ces écrivains, on retrouve une auteure d'origine chinoise qui s'est installée au Québec en 1989 : Ying Chen.

Le premier roman de Chen paraît trois ans seulement après son arrivée à Montréal. Intitulé *La Mémoire de l'eau*, il découle de son mémoire de création rédigé dans le cadre de ses études à l'Université McGill. Une femme ayant quitté son pays d'origine dans les années 1970 y raconte le destin particulier de sa grand-mère, Lie-Fei, née en Chine en 1907. Par le retour qu'il effectue sur les racines délaissées, ce roman explore des thèmes qui permettent de le lier à l'écriture migrante. Toutefois, dès cette première publication, l'auteure démontre sa propension à traiter de la situation de l'immigré à travers l'état de l'entre-deux, dans la mesure où le récit se concentre sur la marginalisation de la grand-mère dont l'opération traditionnelle visant à arrêter la croissance des pieds a été interrompue. Ces derniers étant devenus trop grands selon les critères de beauté ancestraux et trop petits d'après les critères modernes, elle flotte entre deux époques comme l'immigrant qui a quitté sa terre natale pour une terre d'accueil dans laquelle, selon Chen, il ne réussit jamais à s'ancrer totalement.

Publié un an plus tard, le deuxième roman de l'auteure, *Lettres chinoises*, considéré aussi comme une œuvre de jeunesse, se compose de la correspondance entre deux amants chinois : l'un émigré au Québec, l'autre demeuré en Chine. Cette œuvre est considérée comme étant le roman migrant par « excellence » de Chen, car il s'intéresse directement au choc des cultures vécu par l'immigrant. Il explore des thèmes chers à l'écriture migrante tels que le rapport de l'exilé au pays quitté et le défi que constitue l'intégration à la terre d'accueil. Alors que, comme en témoignent ses essais, l'auteure souhaiterait être définie autrement que par le critère de l'identité nationale, elle voit la réception réservée à *Lettres chinoises* comme un rappel à l'ordre. Elle serait shanghaienne, chinoise, québécoise ou canadienne, et non universelle. Jugeant la qualité de l'écriture de cet ouvrage inférieure à celle des œuvres qui l'ont suivi, *Lettres chinoises* est le roman envers lequel Chen se montre la plus sévère.

L'ouvrage suivant, *L'Ingratitude*, paru en 1995, est communément perçu comme l'œuvre de la maturité de Chen. Très bien reçu par la critique, il raconte l'histoire de Yan-Zi, une jeune femme chinoise qui s'est suicidée pour échapper à l'emprise maternelle. Le récit est narré par Yan-Zi elle-même, qui flotte dans un entre-deux entre la vie et la mort. Dans cette œuvre, Chen délaisse les thématiques qui avaient permis à la critique de lui apposer l'étiquette d'auteure migrante pour se concentrer sur une quête identitaire : celle de Yan-Zi, qui tente de se séparer de sa mère pour pouvoir se construire une identité propre. En dépit de cette nouveauté formelle, la critique a retenu la situation d'entre-deux que « vit » la narratrice et l'ancrage du récit dans la société traditionnelle chinoise pour justifier le maintien de l'œuvre au sein de la catégorie de l'écriture migrante. Dans un article intitulé « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen »,

Christian Dubois et Christian Hommel se réfèrent à la nouvelle thématique de l'auteure, l'identité, pour affirmer que ce changement survenu dans l'œuvre de Chen illustre les limites de l'étiquette « migrante ». S'ils évoquent une nouvelle catégorie, soit les « écritures de l'identitaire », moins centrée sur le thème de l'immigration et sur l'origine de l'auteur¹, il n'en demeure pas moins que cette façon d'aborder certaines œuvres des auteurs immigrants, bien qu'elle semble plus juste, conserve un attachement à l'écriture migrante.

Dans ses écrits autoréflexifs, réunis dans l'essai *Quatre mille marches* paru en 2004, Chen s'oppose à cette étiquette d'écrivaine migrante qu'on lui a assignée et lui préfère celle d'écrivaine universelle. La nouvelle esthétique qu'elle privilégie dans *Immobile*, publié en 1998, semble constituer une tentative de parer aux lectures accordant trop d'importance à son origine. Alors que *L'Ingratitude* se distancie des questions liées à l'immigration qui prenaient une place importante dans *La mémoire de l'eau* et *Lettres chinoises*, *Immobile* s'éloigne encore davantage de l'écriture migrante en rejetant toute forme d'ancrage. Dans ce récit, les repères spatio-temporels sont effacés et les noms de personnages restent inconnus ou tronqués. Le roman met en scène une narratrice anonyme qui garde le souvenir de ses vies antérieures. Hantée par une existence pendant laquelle elle aurait été l'épouse d'un prince, son récit oscille entre son lointain passé féodal et sa vie présente auprès de son mari A. En plus de l'effacement des repères, *Immobile* se distingue des œuvres qui l'ont précédé par le ton neutre du récit, avoisinant celui du Nouveau Roman.

¹ Christian Dubois et Christian Hommel, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, n° 59, 1999, p. 47.

Le roman suivant, *Le champ dans la mer*, paraît en 2002. Il met en scène ce que l'on devine être la même narratrice anonyme que dans *Immobile*, car l'action du récit poursuit celle qui clôt le roman précédent. Ce dernier se situe aussi entre deux temporalités, celle éloignée d'un village rural et celle du présent en ville. Dans ce récit, la narratrice se dote de parents : une mère, de qui elle veut se détacher, et un père dont la mort compromet son avenir. En 2003 paraît *Querelle d'un squelette avec son double*. On y retrouve une narratrice anonyme et la même esthétique que dans les romans précédents. L'impression qui en découle est celle de la création d'une suite au sein de l'œuvre de la maturité de l'auteure. Ce roman met en scène la narratrice et une femme prétendant être son double ou sa sœur. Dialogue entre l'héroïne et celle qu'elle tente d'ignorer, le récit délaisse les ancêtres qui prévalaient dans les deux romans précédents pour se concentrer sur la nature ambivalente de la narratrice.

Par la suite, la narratrice s'imagine d'autres parents fictionnels ou imaginaires. Dans *Le Mangeur*, publié en 2006, elle vit seule avec son père après le départ de sa mère. Emprisonnée par le passé et la relation ambivalente, voire inquiétante, qu'elle entretient avec son père, elle attend l'arrivée d'un ami qui représente l'espoir de quitter la maison paternelle. L'atmosphère tendue de ce récit tranche avec la neutralité relative des romans qui l'ont précédé. Les rôles se renversent dans le roman suivant : cette fois, c'est la narratrice qui adopte la position parentale. Dès l'incipit d'*Un enfant à ma porte*, publié en 2008, la narratrice trouve un jeune garçon endormi devant chez elle et décide de l'adopter. Tout le roman est centré sur la relation mère-enfant problématique qui s'ensuit, et dans une moindre mesure sur la relation père-enfant.

Après l'échec de la maternité vécue dans *Un enfant à ma porte*, la narratrice doit faire face, dans *Espèces*, paru en 2010, à l'intérêt que porte son mari A. à une autre femme. Se sentant alors dépouillée de son rôle d'épouse en plus de celui de mère, elle se transforme en chat. Il s'agit d'une nouveauté par rapport au cycle des réincarnations inauguré par *Immuable* puisque la narratrice prend ici une forme animale, ce qui représente une régression plutôt qu'une évolution du point de vue de la théorie de la transmigration des âmes. Enfin, sorti en 2013, le dernier roman de Ying Chen, *La rive est loin*, semble s'imposer comme l'opus final de ce qui formerait une série au sein de son œuvre. L'auteure s'y concentre sur la vie de couple de la narratrice et de sa famille, tout en paraissant effectuer un survol de tous ses romans parus depuis *Immuable*.

À partir d'*Immuable*, les romans de Ying Chen n'ont pas connu le succès critique dont a joui *L'Ingratitude*, qui serait son roman le plus achevé à ce jour. Dans l'optique de ce mémoire, toutefois, le statut d'œuvre de la maturité sera réservé à la suite romanesque inaugurée par *Immuable*. Avec ce roman, en effet, Chen semble poser la pierre angulaire de l'œuvre dans laquelle elle se reconnaît comme auteure. À travers sept romans, elle déploie une réflexion complexe sur des thèmes tels que la mémoire, la science, l'histoire et l'altérité. Elle élabore surtout une façon de concevoir l'individu qui passe par la redéfinition de la famille et le rejet de l'appartenance nationale. Le style singulier mobilisé pour l'écriture de ces romans en particulier et la richesse des questionnements qui y sont déployés en font l'apogée de l'œuvre de Ying Chen. Il est regrettable que la critique, lorsqu'il est question des écrits de cette auteure, n'ait pas su se dégager davantage de la perspective de l'écriture migrante, car ces sept romans gagnent à être lus autrement. La présente étude s'engage à combler cette lacune critique.

La lecture des sept romans de Chen parus jusqu'à ce jour, qui semblent former une série attribuable à la présence de cette « même » narratrice anonyme dans chacun d'eux et à leur unité stylistique et thématique, révèle une importance majeure accordée à la famille. Du refus de la filiation à l'invention d'ancêtres, du rôle d'épouse et de mère à celui de fille, la cellule familiale est mise en scène sous toutes ses coutures et questionnée au fil des œuvres. C'est donc à partir de l'angle de la cellule familiale, le plus significatif sans doute afin d'aborder l'œuvre, que j'analyserai la suite romanesque qui s'amorce avec *Immobile*. J'entends par cellule familiale : les ancêtres de la lignée généalogique au sein de laquelle la narratrice s'inscrit ou ne s'inscrit pas à la naissance, ou celle qu'elle se choisit ; ses parents et par extension, ses beaux-parents ; la famille nucléaire composée d'elle et de son mari A., et de leur descendance, en l'occurrence l'enfant adopté par le couple. Les liens fraternels ou sororaux ne seront pas abordés, car ils ne sont que peu représentés dans les œuvres de Chen. En effet, il n'y a qu'une sœur potentielle dans tous ses romans : le double ambigu de *Dialogue d'un squelette avec son double*. Or, le cœur de l'œuvre n'est pas tant la relation sororale que la présence d'un *Doppelgänger* qui force la narratrice à confronter une autre soi-même.

Les liens de parenté et les relations entre parents sont marqués dans les romans de Chen par un état de crise. D'œuvre en œuvre, les parents, le couple et la descendance sont caractérisés par l'échec. Les fils de la transmission et de l'héritage sont rompus, niés ou mortifères. La narratrice est orpheline. Le couple se sépare ou perdure en exigeant de la femme qu'elle se conforme à un modèle patriarcal qu'elle critique. La maternité porte atteinte à la mère et à son enfant. En bref, au fil des romans, la cellule familiale — ses membres, leurs relations, l'héritage qu'elle comprend et le déterminisme identitaire

qu'elle implique — est remise en question par l'auteure grâce à sa narratrice singulière. Afin d'analyser la crise de la cellule familiale dans l'œuvre de Chen, je mobiliserai une méthodologie conciliant l'approche féministe appliquée à la littérature avec les travaux portant sur les récits de filiation, la question de la transmission et de l'héritage.

Ying Chen interroge elle-même la famille à partir d'un point de vue féministe sensible dans ses romans. Elle examine, entre autres, la féminité qui est exigée de la narratrice, le rôle qu'on lui réserve en tant que femme au sein du mariage et de la société ainsi que les contraintes de la patriarchie, notamment dans sa fonction de mère. L'étude de la cellule familiale dans ces œuvres demande donc de faire appel à l'approche féministe. Des écrits féministes, je retiendrai, entre autres, ceux qui gravitent autour des réflexions sur la négation du sujet maternel, sur la féminité idéale promue par l'homme et sur la complicité de la femme dans son oppression. Je retiendrai également certains concepts, tels que la « maternité-expérience » et la « maternité-institution », qui me permettront de mieux concevoir les enjeux mis en scène par Chen dans ses œuvres.

Je baserai aussi mon étude sur les écrits théoriques et critiques portant sur les récits de filiation. Selon les concepteurs de cette notion, principalement Dominique Viart et Laurent Demanze, les auteurs contemporains seraient condamnés à composer avec les après coups de la postmodernité. À l'ère de la fin des grands récits, ils vivent ainsi dans les ruines d'un passé qu'on a rejeté à leur place. Face à cette situation, certains d'entre eux s'évertueraient à recréer le lien qui aurait dû les unir aux générations passées. Quelques auteurs, en effet, tentent de rétablir un dialogue avec les fantômes au sein de leurs œuvres et prennent en main leur filiation. Ce genre d'entreprise se fait surtout au sein d'autobiographies et autres récits de soi. Chen se réapproprie autrement le genre du

récit de filiation dans les romans de sa série inaugurée par *Immobile*, car le passé avec lequel son héroïne désire renouer est inventé par elle. Les écrits portant sur le récit de filiation permettent tout de même de comprendre les enjeux à l'œuvre dans ce projet singulier. La hantise du sujet par une figure ancestrale, la superposition du passé et du présent ainsi que les figures du ressassement sont quelques-uns des éléments du récit de filiation sur lesquels je fonderai mon étude.

Si le récit de filiation existe, c'est qu'il y a eu bris dans la transmission de l'héritage. Les auteurs de récit de filiation auraient été les victimes, par exemple, de morts précoces ou de secrets de famille causés par des tabous. Or, il y aurait, à l'époque contemporaine, une crise de la transmission et de l'héritage qui dépasserait les expériences singulières. Les études qui se penchent sur les manquements à l'héritage et à la transmission devant avoir lieu entre générations me serviront de base pour analyser la cellule familiale qui, dans l'œuvre de Chen, semble la proie d'un changement majeur. Cette approche me permettra d'étudier, entre autres, le changement survenu dans la conception de la famille mise en scène dans les romans, les rapports de l'*ego* à la parenté et les normes associées à la généalogie, qu'elles fassent défaut ou qu'elles soient remises en question.

Puisqu'il est impossible de traiter de façon exhaustive des sept romans de Ying Chen, dans le cadre de cette étude je me limiterai aux trois œuvres qui sont les plus significatives par rapport à la thématique de la famille en leur consacrant chacune un chapitre. Dans le premier chapitre, j'étudierai *Immobile*, le roman dans lequel apparaît pour la première fois la narratrice anonyme de Chen et qui place la question des ancêtres au premier plan. Dans le chapitre suivant, j'aborderai *Le Mangeur*, qui met en scène la

figure paternelle. Le troisième chapitre sera consacré à *Un enfant à ma porte*, puisqu'il gravite autour de la question de la maternité assumée cette fois par la narratrice.

Immobilité est le roman inaugural des sept ouvrages qui semblent former une série au sein de l'œuvre de Chen. Il présente une narratrice anonyme qui construit son identité de façon singulière, c'est-à-dire en rejetant l'appartenance nationale et la filiation qui sont généralement mises de l'avant dans une telle entreprise. Elle valorise l'autodétermination et promeut une généalogie qu'elle s'invente. Ce désir de liberté est paradoxal face au rôle d'épouse qu'elle revêt au sein de ses mariages, modelés par la société patriarcale dans laquelle elle évolue. Si ce rôle d'épouse est critiqué dans le récit, il forge tout de même l'identité de la narratrice, ne serait-ce que dans la mesure où elle se plie à la conception de la féminité véhiculée par son mari.

Après la fonction d'épouse analysée dans *Immobilité*, l'étude du roman suivant, *Le Mangeur*, permettra d'explorer la fonction de fille face à un père tout-puissant. En effet, ce roman met en scène une paternité étouffante dont la narratrice tente de se libérer au sein d'une vie antérieure. Néanmoins, au temps présent, elle retourne volontairement vers ses racines afin de vivre une fusion amoureuse que son mariage avec A. ne lui permet pas de réaliser. À la fois rejetée et recherchée, la relation filiale constitue un pôle problématique de l'identité interrogé par la narratrice tout au long de ce roman.

Alors que la narratrice refusait toute filiation dans *Immobilité* et entretenait un lien ambigu avec elle dans *Le Mangeur*, elle adopte elle-même la fonction de mère dans *Un enfant à ma porte*. Dans cette œuvre, Chen explore la différence entre la représentation de la maternité véhiculée par l'idéologie patriarcale et son expérience vécue par la femme. Le roman montre la dégradation de la mère en mettant paradoxalement la narratrice dans

le rôle du parent dévorant, dont les protagonistes de Chen avaient cherché auparavant à se libérer.

Ainsi, les trois romans à l'étude permettent de cerner les trois fonctions principales remplies par la narratrice au sein de la cellule familiale : épouse, fille et mère. Or l'analyse de ces fonctions aboutit à la faillite de la famille propre au récit de filiation. La narratrice orpheline est victime d'une rupture survenue dans le fil de la transmission et de l'héritage, causée par l'absence d'arbre généalogique, le refus du mari d'inscrire sa femme dans sa propre lignée, l'échec de leur mariage, la tare familiale qui déteint sur sa vie de fille et le gâchis que représente son entreprise maternelle. La filiation problématique est bien le fil conducteur de cette analyse qui portera sur *Immobile*, *Le Mangeur* et *Un enfant à ma porte*.

CHAPITRE 1

L'orpheline d'*Immobil*e

« Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose. »

– Hector de Saint Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*

Dans *Immobil*e², Ying Chen met en scène une narratrice anonyme qui, malgré les supplications de son mari A..., ne parvient pas à s'ancrer dans le présent. Constamment happée par le souvenir d'une vie antérieure dans laquelle elle aurait été une chanteuse d'opéra, puis la troisième épouse d'un prince, son récit, tout comme elle, erre entre sa vie actuelle et un passé qui refuse de s'effacer.

Auto-détermination

Une des particularités de la narratrice d'*Immobil*e est son refus de se définir selon la conception traditionnelle de l'individu basée sur les racines nationales et familiales au profit de l'auto-détermination. Cette attitude transparaît dans son rapport à la famille, car elle nie l'importance de ses parents pour revendiquer son statut d'orpheline. Si elle admet une certaine généalogie, cette dernière répond au principe de la parenté consentie. C'est pourquoi, lorsqu'elle désire des ancêtres pour combler le vide de ses origines, elle se les invente plutôt que de se lier à ses parents potentiels.

² Ying Chen, *Immobil*e, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2004, 156 p. Les citations tirées de cet ouvrage seront désignées dans le texte par l'abréviation « *Imm.* ».

En faveur du projet de se concevoir en toute liberté, la narratrice nie ses géniteurs et les remplace par le fantasme de l'auto-engendrement. Dès la première phrase du roman, elle se pose comme celle qui a existé avant ses parents et dont la conscience a précédé la naissance : « Bien que je n'aie pas connu ma dernière mère, je me souviens toujours de la pénombre humide, de la chaleur écrasante de ce tunnel si étroit, coincé parmi tant d'organes digestifs, où la lumière est encore un rêve. » (*Imm.*, p. 7) La naissance, si elle marque le début d'un nouvel épisode de sa longue existence, ne lui donne pas réellement vie. Son identité dépasse les limites habituelles de l'existence : « J'existe avant ma naissance et après ma mort. » (*Imm.*, p. 51) Les parents, qui ont habituellement une importance cruciale dans la constitution de l'identité de leur enfant, sont ici dépouillés de tout impact par cette essence qui les précède. De plus, les réincarnations successives de la narratrice font en sorte qu'elle a eu une multitude de génitrices à travers les âges. L'identité de chacune d'elles n'a pas d'influence sur elle. Et comme l'accouchement n'a pas non plus ici d'importance, le récit de la narratrice retire à la mère son rôle traditionnel.

Pour ce qui est du père, il est également privé de son rôle traditionnel dans l'enfantement. Si la mère donne physiquement naissance à l'enfant, le père l'institue en lui donnant son nom. Or, la narratrice rejette le nom du père : elle demeure anonyme dans tous les romans de Ying Chen. En fait, elle refuse tout autre nom dans ses récits puisque son mari, par exemple, est désigné par la simple lettre A... Elle affirme que ces étiquettes n'ont pas de sens pour elle, et donc, qu'elles ne collent pas à sa mémoire. La narratrice a grandi dans un orphelinat, ou parmi une troupe d'opéra lors d'une vie antérieure. À deux reprises, elle a eu la possibilité d'avoir des parents. La première fois, une femme est

venue à l'orphelinat en prétendant être sa mère, mais elle a refusé de la suivre en affirmant ne pas la reconnaître. Puis, les gens de l'orphelinat ont dit avoir trouvé ses parents, mais elle a refusé de les voir en prétextant qu'elle s'était tuée pour une mère lors d'une vie précédente et en avait eu assez de l'expérience de la filiation. Confrontée à des parents potentiels, elle refuse de renouer le fil rompu de la filiation. Au nom de la liberté, elle choisit de demeurer un des « enfants non institués » dont parle Jean Guyotat : « [...] électrons libres dépourvus de tout ancrage généalogique, ils sont aussi, en raison même du fantasme d'autogénèse qu'ils incarnent “des enfants merveilleux”, de potentiels révolutionnaires aptes à “met[tre] en place une structure nouvelle”³. » Sans nom, ni « signes distinctifs d'une lignée⁴ », nul parent ne peut la revendiquer, et de ce fait, réclamer une place dans son existence.

L'Ingratitude l'illustre déjà, les parents, chez Ying Chen, signifient la possession jalouse de l'enfant. C'est cette emprise que fuit la narratrice en défendant son statut d'orpheline. Elle insiste sur cet état lorsqu'elle raconte, par exemple, avoir été trouvée par une troupe d'opéra au pied d'un arbre nu. Au constat d'avoir été trouvée sur le bord d'une route, qui laisse supposer l'absence de parents, elle ajoute cet élément éloquent de l'arbre nu : symbole de la page blanche de sa généalogie. Au lieu de se sentir abandonnée — « Avant de rencontrer A..., je vivais avec les enfants abandonnés. Moi je ne suis pas abandonnée, puisque je n'appartiens à personne. » (*Imm.*, p. 51) —, elle revendique la liberté de se définir selon une structure nouvelle à partir de la page blanche de sa généalogie.

³ Cité par Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat (littérature française), Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 39.

⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, « “Le mort n'est jamais mort” : Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (86), 2004, p. 136.

Selon la conception de l'individualisme familial, l'individu est devenu le pivot de la famille : « Par conséquent, le lien familial se rapproche de l'idéal "moderne" du lien social : égalitaire, librement consenti, contractuel⁵. » Chacun aurait donc droit à plus d'individualité au sein de la cellule familiale. Dans *Immuable*, la narratrice revendique radicalement ce nouvel aspect « consenti » des liens familiaux, en se donnant le pouvoir de nier ses parents pour se poser comme seule responsable de sa naissance : « Ma naissance est due à ma propre volonté. Je dois naître. » (*Imm.*, p. 7) Dans le même élan, elle s'arroge le pouvoir de façonner sa généalogie, par l'effacement des parents réels, mais aussi par l'invention d'une ascendance fictionnelle. Si elle rejette l'appartenance aveugle à une famille, la narratrice d'*Immuable* exhibe néanmoins des raisonnements influencés par le déterminisme familial. De même que la lignée des ancêtres a un impact sur ses descendants, elle accorde à sa vie antérieure, qu'elle pose comme ancestrale, une influence sur son existence actuelle : « Le hasard n'existe pas. Je ne suis qu'un pantin dont une vie ancienne tire les fils. » (*Imm.*, p. 117) ; « Une petite décision de rien du tout, prise dans une vie antérieure, pouvait donc m'amener sur une voie inattendue et entraîner des conséquences tout à fait surprenantes. » (*Imm.*, p. 140-141) Par contre, il faut noter que si elle semble ainsi suivre la logique traditionnelle, l'ascendance — et non les parents — influence sa vie actuelle et le façonnement de son identité. Or, son ascendance, elle la choisira elle-même. Si elle a un impact conformément au déterminisme familial, la narratrice éprise d'autodétermination demeure dans les limites des relations familiales consenties.

Pour celle qui niait l'importance de ses parents, la volonté de s'élire des ancêtres afin de combler la page blanche de son arbre généalogique ne va pas de soi. Cependant, si

⁵ Jean-Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, 1997, p. 7.

elle rejette ses parents, la narratrice semble tout de même en éprouver la perte. En une seule page du roman, elle dit ignorer l'identité de sa mère deux fois : « je n'ai pas connu ma dernière mère », suivi de « mère inconnue » (*Imm.*, p. 7). Puis elle répète le fait qu'elle a été abandonnée par sa mère : « Ce n'est pas tout à fait sa faute, elle n'a pas voulu d'enfant. Elle n'a pas souhaité ma venue [...] » et « [...] c'est pourquoi elle s'est détournée de moi dès le premier jour. » (*Idem*) La narratrice montre les signes de la mélancolie propre aux récits de filiation. Même si elle refuse de connaître ses parents, ils auraient laissé un vide dans son existence et l'invention d'ancêtres serait une réaction de « refus d'une perte jugée injuste⁶ ». Elle aussi se perçoit comme quelqu'un « à qui son passé fait défaut⁷ » et elle désire renouer le fil de la généalogie. Ne parle-t-elle pas en effet de se « délivrer de cette solitude d'orpheline » et de « remplir son néant » (*Imm.*, p. 54) grâce à ses multiples existences ? Pour combler le vide de ses origines, elle se dote du souvenir des vies de son ascendance, car elle a assimilé en partie le déterminisme familial de ses contemporains : « J'ai décidé de me conformer à leur échelle. De me mettre dans leur rang. De ne plus flotter. [...] Je me souvenais... » (*Idem*) S'inventer des ancêtres signifie pour elle se donner une raison de vivre : « Pour que ma vie actuelle eût un sens, à moi aussi il fallait une histoire, sinon plusieurs, même si cela n'était qu'une invention, un mensonge. » (*Idem*)

Or, si elle veut s'inventer des ancêtres, elle doit passer par dessus l'obstacle de ses parents inconnus : « À cause de l'absence de mes parents, je suis incapable de renouer la chaîne du sang, et par conséquent de retrouver cette source vitale tant désirée et capable de me guérir. » (*Imm.*, p. 96) L'héroïne va donc renouer le fil de la filiation malgré son

⁶ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 145.

⁷ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Héritier du bordel dans toute sa splendeur : économie de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études française*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 79.

rejet précédent de la parenté. En répétant la perte de la mère, elle la retrouve : « Car, souligne Agamben, cet objet dont le mélancolique déplore la perte, objet qui “ne pouvait être perdu – puisque jamais possédé”, “devient appropriable en tant qu’objet perdu”⁸. » La mélancolie nie l’absence de ce qui a été perdu et maintient dans la mémoire « ce qui n’est plus⁹. » De cette façon, la narratrice renoue contact avec sa mère tout en la gardant loin d’elle. Bien qu’elle veuille s’inventer une généalogie, elle persiste dans son projet d’autodétermination et refuse toujours l’emprise des parents sur son identité. Les ancêtres qu’elle se choisit n’existeront donc qu’enclavés dans sa mémoire et ne pourront pas intervenir dans sa vie.

Dans un premier temps, la narratrice adopte la solution que proposent les responsables de l’orphelinat afin de s’élire des ancêtres, ce qui permettrait aux enfants de se conformer aux autres, de donner un sens à leur existence et de se sentir moins seuls. Selon cette vision, les héros nationaux tirés des livres d’histoire appartiennent à l’histoire collective et tout membre de la nation peut du fait même se les approprier. Si tout individu peut dire qu’une personne du même peuple née avant lui est son ancêtre, le lien qui se crée entre eux n’en est pas pour autant un de parenté, mais plutôt d’admiration. Un auteur qui en admire un autre l’ayant précédé peut s’inscrire dans sa lignée en s’inspirant de lui, sur la base d’une histoire nationale commune, tout comme un individu peut se réclamer de la lignée d’un héros national. Il se forme alors entre eux un lien de filiation qui n’a rien à voir avec la famille. Or, la narratrice précise : « Pendant les longues nuits à l’orphelinat, pour apaiser le chagrin du jour et la peur du lendemain, je plongeais dans les livres qui racontaient la gloire et la défaite de mes prétendus ancêtres. » (*Enf.*, p. 52)

⁸ Cité par Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 414.

⁹ *Ibid.*, p. 146.

L'adjectif « prétendus », utilisé pour qualifier ces ancêtres, laisse entendre que l'appropriation a échoué. Ils ne sont que des noms et dates qui s'entassent dans sa tête, des « ruines méconnaissables ».

Le récit est dépourvu de toutes traces, ou presque, de repères spatio-temporels. À l'enracinement de son mari dans sa ville natale et son époque, elle oppose son propre état d'être flottant entre les âges et ne se revendique d'aucune nation. Il semble donc peu probable au lecteur d'*Immuable* que son héroïne puisse se satisfaire d'une ascendance appropriée en se basant sur un sentiment de fierté nationale. Les ancêtres susceptibles de combler réellement le vide de ses origines devront répondre à des critères autres : « Les mots étaient des débris insignifiants, dépourvus de substance. Je commençais à travailler ma mémoire. Je m'appuyais sur les souvenirs. J'étouffais dans la monotonie de l'eau. Je rêvais de survoler les ondes du temps. » (*Imm.*, p. 53) Pour acquérir suffisamment de substance à ses yeux, ses ancêtres devront faire partie de sa mémoire et lui faire survoler les époques. C'est ainsi qu'advient sa deuxième tentative de combler le vide de ses origines.

En opposant la mémoire et le désir de traverser le temps à la solution généalogique que lui proposaient les responsables de l'orphelinat, la narratrice semble confesser que le souvenir de ses vies antérieures n'est qu'une invention lui permettant de se désigner une ascendance qui lui convient mieux. Elle affirme, au début du roman : « Je désire m'inventer des ancêtres à moi, mais je sais la chose impossible. J'ai vécu avant mes parents. À la limite je peux prétendre que je suis ma propre ancêtre. » (*Imm.*, p. 9) Cette déclaration illustre de quelle façon la vie antérieure d'*Immuable* est liée à l'ascendance généalogique de l'héroïne anonyme. Sans héros nationaux, auxquels elle ne

se sentirait d'ailleurs pas liée, ni parents auxquels elle accorderait une place dans son existence, elle aura néanmoins des ancêtres. Puisqu'elle manipule sa mémoire elle-même, elle choisit sa parenté et demeure ainsi conforme à son désir d'auto-détermination. Or, la narratrice dit ne pas pouvoir s'inventer d'ancêtres, car elle a vécu avant ses parents, faisant ainsi référence à ses réincarnations. Si elle ne peut pas s'inventer d'ancêtres, le souvenir de ses vies passées ne serait pas pour autant faux. Que son existence auprès d'un prince féodal ait eu lieu ou non importe peu au fond. L'important est ce qu'elle désigne à ses yeux comme constituant sa généalogie.

Selon Jean-Hugues Déchaux, face à une filiation problématique (dans le cas présent un arbre généalogique nu), l'individu prendrait sa généalogie en main et la recomposerait en usant soit du déplacement, soit de la segmentation : « La première [solution] cherche à satisfaire le désir de mémoire en investissant un objet substitut qui peut être ou non strictement familial ; la seconde pose *ego* en point d'origine d'une filiation nouvelle¹⁰. » La manipulation de la généalogie par l'individu ne serait donc pas un projet exceptionnel. Alors que s'approprier des héros tirés de l'histoire nationale pour se doter d'ancêtres illustres correspond au déplacement, dans la mesure où les héros constituent des objets substitués non familiaux, la valorisation de l'*ego* par la narratrice semble l'assigner à cette deuxième solution que constitue la segmentation.

Toutefois, son projet ne correspond pas exactement à ce modèle. D'abord, elle rejette l'idée d'être le point d'origine d'une nouvelle filiation dès la première page du roman en refusant la maternité. Ensuite, elle ne coupe pas tout lien avec la généalogie qui la précède puisqu'elle s'élit des ancêtres et renoue avec sa mère sur le mode de la perte. Au lieu de se poser comme le départ d'une lignée ou de s'isoler dans un arbre

¹⁰ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 142.

généalogique où il n'y aurait qu'elle, elle enrichit son ascendance de ses vies antérieures. Ainsi, les ancêtres qui comblent le vide de ses origines font en sorte qu'elle ne se sente pas seule et que sa vie ait un sens. De ce fait, si les ancêtres peuvent avoir un effet sur le présent de la narratrice à cause de l'influence du déterminisme familial sur son mode de pensée, elle ne s'éloigne pas pour autant de son idéal d'auto-détermination.

Comme nous pouvons le constater, la narratrice s'invente des ancêtres afin de contrer un malaise ressenti face au vide de sa généalogie, tout en demeurant dans les limites de l'auto-détermination. Elle décide qui figure dans l'arbre généalogique qu'elle s'invente et choisit elle-même sa famille dans des vies antérieures, réelles ou fictives. Elle admet avoir manipulé sa mémoire afin de se conformer à ses contemporains riches d'une généalogie bien identifiée. Or, la mémoire, par rapport à la famille, prend une autre importance dans le récit.

La mémoire familiale

L'incorporation d'un individu dans une lignée généalogique fait de lui un héritier au-delà de l'implication matérielle du terme. De ses ancêtres, l'héritier reçoit un nom, c'est-à-dire une marque d'inscription dans la famille et une place dans l'arbre généalogique comme successeur de ses parents¹¹. Il reçoit également une histoire liée à cette famille. Construite à partir de noms, dates et fait retenus par la parenté, cette mémoire familiale se transmet au fil des générations. Dans *Immobile*, nous voyons la narratrice anonyme du roman rejeter ses parents et se bâtir une ascendance conforme à son idéal d'auto-détermination. Face à la mémoire familiale, elle refuse de recevoir une histoire écrite d'emblée et

¹¹ Anne Gotman, *Hériter*, Paris, PUF, coll. « Économie et liberté », 1988, p. 205.

élabore sa propre mémoire de la famille en faisant appel à l'invention, la subjectivité et la mélancolie. De ce fait, elle s'oppose à la vision de son mari qui valorise les preuves, mais fait montre d'un rapport pauvre à la famille. Dans le cadre de cette analyse, j'évoquerai l'histoire familiale lorsqu'il sera question de la panoplie de dates et de noms formant les faits d'une même famille et de mémoire afin de traiter du lien personnel de l'héritier avec cette histoire.

La narratrice est une orpheline ou, selon Pierre Legendre, une « chair non instituée » ignorant sa « mise généalogique¹² ». Elle n'a été inscrite dans aucune lignée à sa naissance et n'a, par le fait même, reçu aucune mémoire familiale. Lorsqu'elle refuse de voir ses parents potentiels à l'orphelinat, elle rejette aussi la possibilité d'en hériter. Or, si la narratrice pâtit de son manque de filiation et désire combler ce vide, pourquoi ne voudrait-elle pas recevoir une mémoire familiale ? C'est qu'une mémoire familiale reçue de parents véritables l'ancrerait dans une lignée à laquelle elle ne serait associée que par le hasard de sa naissance. Par ailleurs, la forme de cette mémoire constituée de dates et de noms ne lui conviendrait pas plus.

Tout au long de son récit, la narratrice tait son nom et son origine nationale. Elle affirme traverser les époques au fil de réincarnations et ne pas parvenir à s'ancrer dans le présent. Elle évince tout parent pouvant occuper une place concrète dans son existence et les remplace dans sa généalogie par sa propre personne réincarnée dans d'autres vies. Par ces divers moyens, elle balaie tout ancrage menaçant de contrevenir à sa liberté de s'autodéterminer. Recevoir un héritage des parents, dont la mémoire familiale,

¹² Pierre Legendre, *L'ineestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 2004, p. 10.

signifierait être inscrite dans une lignée, un temps et un lieu précis, ce qui est inacceptable pour elle.

À ceux qui accordent quelque importance à la famille dont ils sont issus, elle rétorque par l'argument du hasard. Par exemple, à son amant S... qui croit que son destin a été déterminé par sa naissance roturière, elle dit « que c'était seulement par accident qu'il était né d'un pêcheur et ne [l]'avait pas épousée. » (*Imm.*, p. 27) Elle refuse de croire que la destinée d'un individu puisse avoir été déterminée à sa naissance par son appartenance à une famille, car naître de parents ou d'autres seraient le fruit du hasard. Pour celle qui se dit la même à chaque vie malgré des naissances distinctes, les parents n'ont aucun impact sur l'identité de l'enfant. Toute généalogie serait composée d'individus se succédant sans lien de causalité. De ce fait, tout sentiment de fierté à l'égard de l'appartenance à une lignée serait absurde. De plus, la mémoire héritée d'une famille importe peu.

Au final, pour la narratrice, l'histoire (incluant celle de la famille) n'est qu'un mensonge collectif. Au sujet de l'histoire, elle se dit incapable de « détacher les événements de la pénombre confuse, puis [s]e les représenter figés dans l'air pur d'un drame intégral ou la durée du temps ne compte pas [...]. » (*Imm.*, p. 36) La manipulation des faits pour former un récit intégral et fixe serait un « grand mensonge que fabrique la machine de l'histoire. L'illusion collective. » (*Imm.*, p. 124) Dans le récit, l'esprit de la narratrice s'évade constamment vers le passé et elle a parfois du mal à distinguer sa vie antérieure de son existence présente. Ce rapport au passé contraste avec le temps figé de l'histoire. À une histoire familiale qui se veut objective, la narratrice substitue sa mémoire subjective. Sa prise de position par rapport à la liberté, le hasard et l'histoire fait

en sorte que, si elle devenait une chair instituée, elle jugerait inconvenable la mémoire familiale dont elle hériterait. Or, comme pour les ancêtres qui ne deviennent acceptables que si elle les choisit elle-même, elle ne peut acquiescer qu'à une mémoire familiale qu'elle s'invente personnellement.

Dans *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Jean-Hugues Déchaux évoque deux instances mnémoniques liées à la filiation : la mémoire constituée, « codifiée et léguée par la famille » et l'intime « qu'*ego* se reconnaît subjectivement¹³. » Le décalage entre ces deux instances témoignerait d'une subjectivation de la mémoire : « Le conflit, la mésentente ou la cassure de la mémoire poussent à disjoindre les deux registres de la remémoration¹⁴. » Or, cette séparation a eu lieu chez la narratrice qui n'a reçu nulle mémoire constituée. Seule, avec sa mémoire intime, subjective, elle s'invente une histoire généalogique en mobilisant l'invention, la subjectivité et la mélancolie.

Martine-Emmanuelle Lapointe avance que la protagoniste de Chen a développé une « théorie de la mémoire accueillant l'invention¹⁵. » Or la narratrice croit que toute histoire recèle une part d'invention, c'est même ce qui lui donnerait sa cohérence. Cette part de fiction ne fausserait pas l'histoire. Si son mari et ses collègues séparent réalité et invention, l'héroïne se moque de leur naïveté. Dans sa vie antérieure, quand S... s'enfuit du palais, elle invente un mensonge qui fait de lui un homme à abattre. Toutefois, la fourberie devient évidente quand l'homme dit en fuite revient de lui-même au palais. Par contre, déjà engagé dans la voie de l'accusation et de l'exécution, les membres du palais décident d'ignorer le changement de paradigme et continuent à croire aux fausses

¹³Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴*Ibid.*, p. 223.

¹⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, « 'Le mort n'est jamais mort' : Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », art. cit., p. 138.

allégations de la narratrice. Devant un tel aveuglement volontaire, elle commente : « Il ne fallait pas hésiter à mi-chemin, les choses seraient trop incohérentes alors. J'avais inventé une histoire dont il ne pouvait exister d'autre version. » (*Imm.*, p. 114) Même confrontés à la pauvreté des preuves soutenant la version officielle des faits, les habitants du palais ne la questionnent pas. À travers cet épisode, elle illustre que l'histoire n'est qu'un mensonge collectif et que ceux qui prétendent le contraire se mentent à eux-mêmes. De son côté, la narratrice croit en une histoire dont elle accepte la part de fiction. Pour elle, la vérité est relative : « Tout ce qui est réalité est pensée, dis-je aux médecins, et tout ce qui est pensée est réalité. » (*Imm.*, p. 118). Son mari et ses collègues, ainsi que les membres du palais, croient que la mémoire familiale ne se fonde que sur des faits, des dates et des noms. Elle serait donc véridique. Or, ce ne serait là qu'un autre refus de reconnaître la part de fiction propre à l'histoire. Quand à elle, la narratrice se base sur l'invention pour s'élaborer une mémoire qui est vraie à ses yeux.

La part de subjectivité de la mémoire familiale de la narratrice est évidente, car la généalogie dont elle provient est composée uniquement de versions d'elle-même dans des vies passées : « En fin de compte, n'est-il pas vrai que la mémoire peut être tout ou rien, au gré des circonstances ? N'est-elle pas palais pour moi, trace pour A..., fumée pour les médecins ? Affaire de perception. » (*Imm.*, p. 119) Elle a donc une idée toute relative de la mémoire, qui différerait d'un individu à l'autre et qui serait aussi crédible dans tous les cas. Cette façon de voir est confirmée par Déchaux : « On sait que la mémoire n'est jamais la retranscription fidèle du passé. Elle constitue un récit, plus ou moins stable, plus ou moins vivant, qui contient souvent sa propre interprétation.¹⁶ » La mémoire constituée est donc nécessairement subjective. Or, au lieu de se contenter de colmater les brèches

¹⁶ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 162.

d'une histoire léguée par de véritables ancêtres à l'aide de sa mémoire, la narratrice modifie tout son arbre généalogique. Sa mémoire familiale est donc plus subjective que la norme.

La mémoire familiale de la narratrice se construit aussi par le biais de la mélancolie. Les auteurs de récit de filiation sont à la fois dépossédés de leur inscription dans une lignée généalogique et possédés par les vies antérieures de l'ascendance¹⁷. Pareillement, dans le récit de la narratrice, la filiation est délaissée et les relations familiales plus anciennes sont mises de l'avant. Son récit de filiation est celui par lequel elle s'invente un passé familial afin de combler les lacunes d'une généalogie par rapport à laquelle elle ne se sent plus liée. Mais si elle s'est inventée des ancêtres, elle ne guérit pas si facilement de son mal généalogique, puisque ces derniers sont perdus. Au fil du roman, par ses retours constants sur sa vie antérieure et ses discours sur la perte de la mère et de S..., nous assistons aux tentatives de l'héroïne de réparer le fil cassé de la généalogie à l'aide du ressassement.

Plus qu'une idée fixe, le ressassement est un processus de recherche réélaborant et raffinant les liens avec les origines pour l'être en quête de réparation¹⁸. Le ressassement est le signe d'un deuil non résolu (ici les origines dépeuplées) auquel l'individu revient perpétuellement, comme une hantise ; il est donc fondamentalement mélancolique. Pour sa part, Laurent Demanze observe que « la temporalité de la mélancolie est ressassante, puisqu'elle mêle les temps, s'adonne à la répétition et incruste le passé dans l'expérience présente¹⁹. » Ainsi, l'incapacité de la narratrice à s'inscrire dans le présent serait causée

¹⁷ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 12.

¹⁸ Voir Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement », dans Éric Benoit, dir., *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 60-62.

¹⁹ Laurent Demanze, art. cit., p. 15.

par les fantômes de ses vies antérieures s'incrétant dans sa vie. Blessée dans sa généalogie, la narratrice s'est inventée des ancêtres, mais chaque ancêtre se résume à elle-même dans ses vies antérieures. Toutefois, ces aïeux sont des fantômes d'elle confinés dans les existences qu'elle a quittées par la réincarnation ; ils demeurent donc perdus. Le roman nous la montre revenir constamment vers ses origines en tentant de rétablir le lien qui l'unit à eux. D'ailleurs, le serviteur S..., qu'elle veut retrouver dans sa vie présente, témoigne bien de son obsession à renouer avec son passé posé comme ancestral. Il s'agit d'un autre élément de son passé vers lequel elle ne cesse de revenir, qu'elle ne cesse de ressasser, et qui réapparaît dans sa vie actuelle. Elle croit pouvoir retrouver cet amant et confond parfois A... avec S... La mélancolie de la mémoire familiale de la narratrice est ainsi rendue manifeste au sein du roman par la hantise de l'héroïne et le temps ressassé de son récit.

Tout au long d'*Immobile*, la narratrice et son mari sont aux prises avec plusieurs conflits : elle ne parvient pas à s'ancrer dans le présent, le récit de ses vies antérieures monopolise son esprit, elle est trop différente des autres femmes. Il s'agit d'autant de particularités de la narratrice qui sont perçues comme des tares par son époux qui y voit « un retard culturel sinon mental » (*Imm.*, p. 11). Au sujet de la mémoire héritée de la famille, A... considère comme suspect le manque de preuves appuyant le récit de sa femme et son épouse trouve que la mémoire de son mari manque de substance.

L'héroïne peine à faire accepter à son mari le récit de ses vies antérieures. Afin de le convaincre de sa véracité, qui pour elle n'est pas remise en question par l'invention et la subjectivité, elle cherche des preuves sur lesquelles l'appuyer : « Il me faut des preuves pour que l'histoire de S... tienne debout, que ma renaissance, au moins, soit justifiée, que

dans le monde de tous les temps, enfin, règne une logique dont les lumières illumineront toutes les vies. » (*Imm.*, p. 132) Si, en tant qu'archéologue, A... ne peut ignorer que le discours qu'il élabore autour des ossements et des roches qu'il collectionne se base sur des hypothèses, il en éprouve un vertige, car « [...] il aime la précision : chaque chose à sa place, les êtres sont ceci ou cela. » (*Imm.*, p. 9) Il valorise les faits et tente d'ignorer la fiction et la subjectivité que comprend l'histoire de sa femme. Lorsqu'il est question de l'identité, il se conçoit, suivant la norme, en se basant sur son appartenance à une nation et à une famille. Il accorde même, tel un aristocrate, une grande importance à sa lignée : « Lui-même est d'une espèce très exacte, très pure. » (*Imm.*, p. 9). La pureté de son sang lui importe. Dans l'incipit du roman, cette idée est plusieurs fois répétée. La narratrice mentionne également son intention de la rendre plus digne de sa lignée : « Son fils sera nourri de mon sang. A... s'efforce donc de le purifier, ou du moins de l'améliorer. » (*Enf.*, p. 12) Son inscription dans une généalogie « pure » est une source de fierté et lui fournit des faits sur lesquels s'appuyer pour vaincre son vertige face à l'histoire. Il a besoin d'ancrages pour éviter de se sentir étourdi et considère les noms et dates liées à sa famille comme des faits justes sur lesquels baser une mémoire familiale qui serait solide. Son épouse rapporte : « Il possède un livret généalogique de sa famille, papier jauni et fragile, aux caractères vagues et méconnaissables, qu'il prend tendrement à deux mains de peur de le réduire en poussière. » (*Imm.*, p. 9) Ce livret est pour lui un « solide objet de référence, [un] point de repère indispensable, sur lequel semble reposer tout son orgueil et sa raison d'être. » (*Imm.*, p. 10) Il lui procure un ancrage certain sur lequel baser sa raison d'être. De son côté, sa femme dit que ses racines constituent un bouclier qui la repousse : « Il s'enfonce dans sa terre [...] à tel point qu'il me semble à moitié souterrain,

à moitié mort, que son sol devient un rempart contre moi. » (*Idem*) Elle, qui fuit tout ancrage et préfère l'auto-détermination à la prédétermination par la famille, se sent rejetée par un modèle de mémoire familiale basée sur des faits, la pureté et l'enracinement.

Or, elle n'a pas tort de se croire menacée par la vision de la mémoire familiale de son mari, car cette conception sous-entend l'idée que la femme est une menace à la pureté de la lignée. En elle, A... voit un manque et, tel que le démontre son désir de purifier son sang en prévision de l'héritier à venir, une souillure. Dans son compte rendu du roman de Chen, Michel Biron affirme que le point de vue « cérébral » du passé que privilégie A... nuit à sa compréhension de celui « organique » incarné par sa femme²⁰. A..., de son point de vue cérébral, n'admet pas qu'une mémoire convenable de la famille puisse accueillir l'invention et la subjectivité. Il ne s'agirait peut-être pas tant d'incompréhension de sa part que d'un refus d'accorder de la valeur à ce type de récit. Toutefois, en limitant sa propre mémoire familiale à une suite de noms et de dates du livret généalogique, il évacue en fait le souvenir de son récit, et du même coup, l'appauvrit.

De la mémoire familiale qu'il a reçue de ses ancêtres, A... ne conserve que les noms et les dates de son livret sur lesquels il fonde une identité figée qui le désigne comme provenant d'une lignée « pure ». Ainsi, il manipule l'histoire de sa famille pour n'en garder que ce qu'il considère essentiel. De l'héritage reçu de ses parents, il retient l'ancrage que les « preuves » du livret généalogique lui octroient : « Lui s'enracine, solidement fixé dans sa ville natale, planté dans un présent permanent. » (*Imm.*, p. 129) Il retient de quelle ville il provient et l'emplacement de son nom au sein de l'arbre généalogique. Sa fierté d'appartenir à une lignée peut étonner lorsqu'on voit A...

²⁰ Michel Biron, « Autour de quelques morts », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2 (71), 1999, p. 411.

délaisser le récit accompagnant les données de son livret. La narratrice explique que son mari se défend bien d'avoir une histoire personnelle, mais aime réitérer la preuve de sa pureté : « Quant à son livret de famille, il en a besoin, au cas où quelque fou viendrait le chercher et tenterait de lui attribuer une histoire. La preuve d'une ascendance immaculée garantit sa tranquillité [...]. » (*Idem*) A..., qui fait montre de la même hypocrisie que ses contemporains face aux faiblesses potentielles de son histoire, connaissant par son métier les apories de l'histoire, « n'a plus le courage de trop s'attarder sur un passé qui le concerne. » (*Imm.*, p. 58) Cette manière de fermer les yeux face à des lacunes potentielles et la manipulation de l'histoire qu'on lui a léguée montre que s'il dédaigne l'invention et la subjectivité du récit de sa femme, il élabore sa mémoire familiale sans grande rigueur scientifique. De plus, puisqu'il passe par-dessus les carences de la mémoire constituée, il ne conserve que le squelette de sa généalogie. En la dépouillant de son récit, il fait montre de peu d'investissement réel dans son rapport à la famille. Si A... se définit par son appartenance familiale, il ne conserve que la soi-disant pureté qu'elle lui procure et l'ancrage dans un temps et lieu précis.

Pour sa part, la narratrice refuse de se laisser définir par la famille, de recevoir une histoire écrite pour elle, afin de s'autodéterminer et de s'inventer seule un passé familial. Or, des deux protagonistes du récit, c'est cette dernière qui révèle un rapport plus riche à la famille, car au lieu de dépouiller ce qu'elle aurait reçu de ses ancêtres, elle investit le vide de ses origines par son imagination, sa subjectivité et sa mélancolie afin de combler les lacunes de sa mémoire familiale.

Soumission à la famille patriarcale

Au-delà du rejet de la filiation par un individu voulant s'autodéterminer et l'invention d'ancêtres dans un récit familial subjectif, *Immobile* met en scène des familles nucléaires : une première formée de la narratrice, son mari princier et ses précédentes épouses et une autre, d'elle et de son mari A.... Malgré les époques qui les séparent, aucune de ses unions n'est moderne. Afin de l'être, le mariage devrait être « non plus une relation donnée entre des positions [...] existant indépendamment des individus et codifiée par une institution, mais une relation négociée entre deux personnes autonomes, deux individualités qui se veulent des égaux²¹. » Or, les mariages de la narratrice sont codifiés par le système patriarcal. D'abord, la féminité acceptable dans le couple est dictée par le mari qui, à son tour, doit répondre à un modèle de masculinité adéquate. Ensuite, au sein du mariage, l'homme prend le dessus sur son épouse, qui doit alors composer avec cette forme de domination.

Le corps féminin serait « un territoire colonisé par la culture patriarcale²² ». Dans la société dans laquelle la narratrice évolue, la façon d'être acceptable pour la femme est définie par l'homme. Si elle est mécontente de son genre, elle commet une faute grave aux yeux de son mari, gardien de la féminité, et doit se plier à sa vision pour lui plaire. Par ailleurs, l'homme doit lui-même se conformer à un modèle imposé par le patriarcat.

Au début du roman, les propos de la narratrice laissent transpirer l'insatisfaction qu'elle ressent par rapport à son sexe, ou plutôt, son genre. Si *Immobile* ne met pas en scène une protagoniste révoltée, la narratrice, dans l'incipit, se plaint tout de même d'une

²¹ Jean-Hugues Déchaut, *op. cit.*, p. 8.

²² Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 111.

féminité dont elle ne parvient pas à se défaire d'une vie à l'autre. Elle note : « Je ne suis pas sortie du cycle. Je demeure entièrement féminine [...]. » (*Imm.*, p. 7), puis avoue son « envie de devenir moins femme, de [s]'élever un peu sur cette échelle infiniment longue qui mène au paradis des hommes. » (*Imm.*, p. 11) La préséance des hommes sur les femmes est donc à la source de son insatisfaction. Le récit rend compte des tensions que cet aveu cause au sein du couple qu'elle forme avec A... À partir de ce moment, le mari ne permet plus d'écart de conduite chez sa femme qui doit demeurer féminine en tout temps : « il me faut désormais fournir les preuves de ma parfaite pudeur et de mon incontestable féminité », confie-t-elle (*Idem*). Elle poursuit : « Il me faut surtout manger modérément, parler avec retenue, porter des jupes courtes, faire attention à ma coiffure, en un mot, vivre avec élégance. » (*Idem*) La féminité, selon A..., signifie être effacée, pleine de retenue et élégante, puis montrer ses beaux attributs tout en restant pudique. Or l'épouse, qui se disait pourtant insatisfaite de son sexe qui la plaçait en dessous de l'homme, se soumet à son autorité. Les expressions « il me faut » et « je n'ai plus le droit » le prouvent. Elle laisse son mari définir la manière dont elle peut être femme. Cette attitude, étonnante de la part de la narratrice si réticente à l'idée de se laisser définir par un parent qu'elle n'aurait pas choisi, montre comment, face à son mari, elle plie.

Au sein du mariage type de la famille patriarcale, telle que mis en scène dans le roman, le mari dicte la façon acceptable pour la femme de vivre sa féminité. L'héroïne le dit distinctement : A... va lui « apprendre à être sa femme ». Françoise Collin observe : « La Femme dans nos sociétés est un fantasme, le fantasme de l'homme, avec tout ce que cela comporte de fierté répétitive²³. » La féminité serait balisée par les hommes « à

²³ Françoise Collin. « No man's land : réflexion sur " l'esclavage volontaire " des femmes », dans Maria-Antonietta Macciocchi, dir., *Les femmes et leurs maîtres*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1978, p. 153.

l'image de leurs besoins et de leurs intérêts » et leur permettrait de « consommer l'identique dans chaque femme²⁴ ». Les différents maris de la narratrice n'aiment pas ses traits particuliers, mais cherchent plutôt en elle cette féminité que, selon eux, toute femme devrait incarner. Pour son époux, à l'époque féodale, la femme qui séduit n'est qu'un beau corps ; pour celui de l'époque contemporaine, elle est une élève, matière première à modeler. Elle rapporte à ce sujet : « Le prince ne parlait pas aux femmes. Il se contentait de les regarder et de les toucher. » (*Imm.*, p. 46) Pour ce dernier, la femme est une belle chose dont il peut jouir. Quand la narratrice commet l'erreur d'émettre une opinion, elle perd grâce à ses yeux. En lui faisant un commentaire sur l'odeur de ses pieds, elle commet du même coup la faute de ne pas flatter sa « fierté virile » (*Imm.*, p. 73). Pour lui plaire, ses épouses dépendent de leur « corps vulnérable » (*Imm.*, p. 46). Dès que ce corps n'intéresse plus le prince ou que la femme montre qu'elle ne se réduit pas à cette dimension de son être, elle n'est plus intéressante à ses yeux. Il se cherche alors une nouvelle épouse, belle et féminine, qui sera pleine d'admiration pour lui.

Pour ce qui est de A..., la narratrice note son attitude de maître, de propriétaire, en rapportant ses propos : « La vie est concrète et bonne, il suffit de la prendre en mains, de savoir la gouverner. » (*Imm.*, p. 13) Cette attitude de maître propriétaire englobe, bien sûr, son épouse. Le jour de leur rencontre, il lui dit qu'il va lui apprendre à vivre. Elle se soumet alors à son autorité, se fait son matériau : « En arrivant chez A..., j'étais prête à subir une rééducation que je savais inévitable. » (*Imm.*, p. 55) Il peut la façonner à son goût²⁵, car face à son attitude, elle conclut : « [...] lui au moins possède l'art de vivre, la clé du salut, qu'il est le bonheur même que je ne dois pas laisser filer entre mes doigts, et

²⁴ *Ibid.*, p. 151.

²⁵ On remarque ici un rapprochement avec la statue façonnée par le sculpteur du mythe de Pygmalion.

que pour mon bien je ferais mieux de plier. » (*Imm.*, p. 56) Donc, elle « l'imite mieux qu'un perroquet, déterminée à marcher vers lui, à le suivre de près, à [s]e conformer à son allure, et si possible à [s]e fondre en lui. » (*Imm.*, p. 57) Ce passage souligne qu'elle est prête à oublier sa propre identité pour plaire à son mari. Parfaite élève, elle met de côté son jugement pour lui laisser le contrôle de sa vie. Aux pages dix-huit et vingt-deux du roman, la narratrice dit qu'elle n'est qu'une « enfant » aux yeux de son époux. Pas entièrement développée et ayant besoin de lui pour vivre, elle doit recevoir une éducation aux mains de celui qui l'aime : « Il m'aime. Il s'épuise à m'appivoiser, à me transformer [...]. » (*Imm.*, p. 13) Lors de leur rencontre, l'image que lui renvoyait la narratrice et qui séduisait A... est décrite ainsi :

Le jour où il m'a conduite pour la première fois chez lui, je n'étais pas encore moi à ses yeux. Il ne voyait qu'une apparence, une silhouette douce et légère comme une fumée, née pour se faire aduler et guider, prête à acquiescer aux vues de son amoureux, si ignorante et si pure encore, au-dessus de toute bassesse, exempte de toute substance obscure – une femme idéale. (*Imm.*, p. 83)

La narratrice dit ne pas être cette femme. Pourtant, c'est le potentiel de cette féminité que son mari voit en elle et il s'efforce de la changer jusqu'à ce qu'elle y corresponde. Elle posait un regard analogue sur son amant à l'époque féodale : « [...] S... était une espèce de sous-humain, une sorte de matière brute prometteuse, un demi-enfant dans l'attente d'un maître capable de le gouverner, de le perfectionner, de le rendre heureux. » (*Imm.*, p. 87-88) Par contre, contrairement à A..., elle ne peut contrôler son amant. Elle ne peut pas assumer le rôle de maître à cause de son genre, car les relations, dans *Immuable*, sont dominées par l'homme. À la fin du roman, A... quitte son épouse lorsqu'il réalise qu'il ne parviendra pas à la changer. Les unions successives de la narratrice montrent que la femme, au sein de la société dépeinte dans le roman de Chen, n'a pas le pouvoir de

modeler l'homme, même si elle-même se plie aux standards qui la réduisent soit à un corps, soit au statut d'élève. Néanmoins, la fin d'*Immobile* montre que l'héroïne n'est pas totalement soumise, car son mari n'a pas réussi à modifier certains aspects de sa nature. Il y a, chez ce personnage, une résistance qui se base sur la volonté de défendre son identité singulière. Ce trait de caractère est aussi perceptible dans le refus de la maternité que nous analyserons plus loin.

Parallèlement à cette conception de la féminité que l'homme recherche chez la femme, ce qui est attendu de l'homme au sein du mariage patriarcal est une masculinité autoritaire : l'équilibre du système en dépend. Quand A..., sous l'effet de la méditation du souffle, adopte un comportement ordinairement qualifié de féminin, son mariage est compromis. Dans le système patriarcal : « La femme doit demeurer féminine et l'homme, viril [...]. », car si la femme « s'arroge des privilèges masculins, l'homme se dévirilisera, et vice versa²⁶. » Tout écart face à ce système, où le rôle de chacun est strictement encadré, est perçu comme une menace. Selon cette logique, la famille nucléaire du roman est mise en danger par A... lorsqu'il se met à accomplir des tâches ménagères et « manifeste une sensibilité que d'ordinaire il qualifie de féminine, un intérêt lassant pour des choses insignifiantes. » (*Imm.*, p. 97) Ses amis et collègues qualifient cette attitude de « déchéance ». De leur point de vue, elle serait le signe d'une perte de masculinité, et donc, d'une dégradation. La narratrice, qui avait pris le dessus dans leur union, regrette de s'être « empar[é] de son rôle ». L'usage du verbe « emparer » montre qu'elle croit avoir usurpé le rôle dominant qui revient à son propriétaire légitime. Devant les autres : « Il faut sauver la face, il n'y a quand même pas à tirer gloire de plier devant une

²⁶ Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Université Laval, coll. « Les cahiers de recherche du GREMF », 1989, p. 12.

femme. » (*Imm.*, p. 98). Pour l'homme, le seul comportement acceptable est de faire montre d'une forme autoritaire de la masculinité, selon le système patriarcal auquel répond le mariage dans le roman. Or, A... perd cette autorité et sa masculinité à mesure que la narratrice devient plus autonome.

Même si la femme préférerait ne pas être limitée par son genre, elle se conforme au modèle de féminité que lui dicte un mari autoritaire. L'équilibre du système patriarcal en dépend. Dans *Immuable*, les personnages féminin et masculin ont assimilé les rôles sexuels du patriarcat et sont séduits par les efforts de l'autre pour s'y conformer. Par exemple, la narratrice dit de son époux : « [...] il tente de dissimuler sa nature douce derrière des paroles autoritaires et des gestes rudes, ce qui le rend d'autant plus charmant. » (*Imm.*, p. 150) Or, se plier au modèle construit pour elle par son partenaire signifie pour la narratrice tirer un trait sur son individualité.

Au fil du roman, la narratrice rend compte des iniquités dont elle est victime au sein de ses différentes unions. Mais si elle se présente comme une victime, elle est aussi complice, presque toujours, de l'injustice inhérente au mariage. Selon Collin, la domination des femmes est « historiquement déterminée par la constitution de la famille patriarcale²⁷ ». La famille nucléaire mise en scène par Chen dans ses romans correspond à ce modèle. Cette structure transparaît, entre autres, à travers le rôle dans lequel la femme est confinée et dont la valeur n'est pas reconnue. La colère d'A... envers les constants retours au passé de sa femme provient de son aversion à l'idée de la partager, de la voir s'échapper de lui par le souvenir. Il voudrait la limiter à sa fonction d'épouse, faire d'elle « sa femme et [l']enfermer dans ce rôle exclusif. » (*Imm.*, p. 11) Que le récit ne présente pas cette volonté comme étant une exigence inacceptable montre qu'il s'agit

²⁷ Françoise Collin, *op. cit.*, p. 150.

d'un désir attendu de l'époux. Au sein du mariage, A... veut réduire sa femme à ses fonctions d'épouse et de mère. Elle est un ventre : A... « purifie » le sang de son épouse pour s'assurer qu'elle produise un héritier acceptable pour sa digne lignée. Il incite aussi sa femme à bien se coiffer et à porter des jupes courtes. Épouse et mère, elle est aussi un bel objet ; pourtant, cette limitation ne la rend pas plus estimable aux yeux de l'homme. L'exclusion des femmes dans la lignée d'A... le prouve. La généalogie ne comprend que les hommes afin d'éviter que « la difficulté à préciser l'origine de certaines arrière-grands-mères » empêche la tribu d'« éprouver nulle gêne lorsqu'il s'agira d'évoquer l'histoire de la famille et la pureté de son sang. » (*Imm.*, p. 9) Les femmes représenteraient donc un danger de souillure de la lignée pure.

Non seulement l'homme délimite la fonction de la femme dans la famille, mais ce faisant, il en fait son inférieure. En donnant aux hommes le pouvoir de limiter leur épouse et leurs filles, puisque les mères bien soumises leur transmettront les mêmes idées, le système patriarcal les rend inférieures à l'homme. Dans le roman, la narratrice se soumet d'abord à l'autorité du prince. Élevée par une troupe d'opéra, elle est vendue à son époux à vingt-huit ans. Par cette transaction, elle devient objet : « Depuis que j'avais quitté la scène, que le palais m'avait récupérée, j'avais cessé de vivre. Quand on n'est pas le joueur, on devient le jouet. » (*Imm.*, p. 122) La narratrice parle du prince le jour de leur mariage par métonymie : « Ce fauteuil installé au bord de l'abîme, au-dessus de moi, m'attendait tranquillement, me dominait. » (*Imm.*, p. 25) Elle fait à son tour de lui un objet. Par contre, cet objet peut la dominer, alors qu'elle-même n'est qu'un jouet manipulable. Le fait que son présent mari puisse la modifier à son goût montre que le passage du temps n'a pas modifié le système. Néanmoins, deux remarques sur sa

première union soulignent son caractère suranné. D'abord, l'aveu qu' « [...] à l'intérieur de la maison du prince, mon espèce valait moins que les domestiques [...] » (*Imm.*, p. 8), souligne le peu de valeur accordé à la femme. Ensuite, en parlant des autres femmes du prince, la protagoniste dit que leur « carrière d'épouse avait bel et bien pris fin » (*Imm.*, p. 29) à son arrivée et qu'elles n'ont plus de « raison d'être » (*Imm.*, p. 30).

La narratrice est encore réduite à son rôle d'épouse par A... Il y a donc continuation de la domination de l'homme dans sa seconde union, bien que cette domination soit moins rigide ou plus « codifiée » que dans la première. La narratrice confie, entre autres, qu'elle ne peut ranger ses albums photo, ses souvenirs, dans le même tiroir que le livret généalogique d'A..., donc unir son passé au sien afin de former une histoire familiale commune. Elle en fait une preuve supplémentaire de la domination persistante de l'homme dans le mariage : « Je proteste en vain contre ce privilège, cette injustice d'autant plus blessante qu'elle est commise à l'intérieur du foyer, et qui me fait penser à celle que je ressentais chez le prince, il y a longtemps. » (*Imm.*, p. 9) Toutefois, les femmes sont désormais acceptées dans les sphères intellectuelles. Elles peuvent avoir une carrière hors du foyer (par exemple, les collègues d'A...). À ce changement survenu entre les deux mariages s'ajoute un autre qui n'a pas eu autant d'impact sur la domination. Les nouvelles possibilités de carrière pour la femme montrent qu'on reconnaît son intellect, qu'on lui accorde une voix et une certaine liberté et qu'il y a donc amélioration de sa condition. L'autre changement vient avec l'amour. Alors que la première union de la narratrice se fonde sur un contrat entre ses tuteurs et son mari, elle accepte la seconde par amour pour A... Si, dans le second cas, elle a joui de plus de liberté de choix, la narratrice a tout de même été soumise, dès le premier jour, à la

domination de son mari, d'ailleurs justifiée par son amour pour elle. Donc, bien que le fondement de l'union ait changé, la narratrice a été soumise à son mari dans les deux cas et limitée à sa fonction d'épouse, de mère et d'objet.

Si la narratrice se trouve ainsi dominée par le système patriarcal modelant la dynamique de sa famille, elle se fait aussi complice de cet état. Au temps de sa vie féodale, elle s'était faite objet d'échange et voyait son mariage comme un fatalisme auquel elle ne pouvait échapper. Une telle complicité prouve qu'elle a intégré le discours qui justifie la domination des femmes. Ce serait « dans l'inconscient des femmes qu'est ancré le noyau dur de la misogynie qui fonde et perpétue la domination masculine²⁸ ». La narratrice semble effectivement avoir assimilé la logique soutenant la misogynie. Par exemple, son mari revêt plus d'importance à ses yeux qu'elle-même. Elle préconise l'effacement de soi au profit d'A... : « J'ai honte de moi et ne demande qu'à m'effacer. Je ne peux survivre qu'avec lui et par lui. » Elle oppose la grandeur de son mari à sa propre valeur qu'elle juge inférieure : « Il me faut faire des efforts surhumains pour enfin être à sa hauteur, pour avoir le bonheur d'être son ombre. » (*Imm.*, p. 57) Cette façon de voir est ce qui la pousse à se placer sous son joug dès leur rencontre : « Je le suivais de près, à petits pas d'enfant. Je comptais sur lui maintenant. » (*Imm.*, p. 37) La société dans laquelle elle évolue véhicule l'idée que l'homme détient le savoir, la bonne façon de vivre et qu'en fait, il vaut plus que la femme²⁹. L'héroïne, qui se fait enfant face à un maître au contact d'A..., a assimilé ce mode de pensée et croit le traitement qu'on lui réserve justifié par son sexe. Son sentiment de culpabilité et les reproches de son mari

²⁸ Claire Lejeune, « Briser le silence de la mère », dans Lori Saint-Martin, dir., *Mots et espaces du féminisme*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Les cahiers de l'IREF », n° 6, 2000, p. 61.

²⁹ Décelant ce genre de discours dans le roman, on devine la distance ironique de Chen par rapport à une narratrice qui tente de se plier au modèle de la femme idéale du patriarcat.

montrent qu'elle et A... mesurent sa valeur à l'échelle du modèle de la femme idéale du patriarcat. Face à lui, elle se sent inadéquate. Par amour pour un mari à qui elle veut plaire, elle essaie de changer. Pour séduire, elle se conforme « à ce que l'autre attend d'elle³⁰ », par exemple, en déployant ses talents ménagers.

Dans *Immuable*, l'héroïne anonyme courbe l'échine pour plaire à son mari, puis fait appel aux tâches ménagères et aux jupes courtes. Simone de Beauvoir explique que la femme aurait tendance à succomber à « la tentation de fuir sa liberté et de se constituer en chose³¹ », ce qui la soumettrait aux volontés extérieures et la frustrerait de sa valeur. Tout au long du roman, en refusant l'appartenance nationale ou familiale, la narratrice anonyme de Chen rejette la façon conventionnelle de s'appréhender pour valoriser la définition de soi qui n'appartient qu'au sujet individuel. Pourtant, face à ses maris, elle délaisse en partie sa liberté et se fait objet puisqu'elle a assimilé le discours dominant qui fait d'elle l'être inférieur.

La seule révolte de la narratrice contre la fonction imposée par la patriarchie est son refus de la maternité, ce qui n'est pas peu. Par cette décision, elle rejette le rôle inhérent de la femme au sein du patriarcat. À ses yeux, comme aux yeux de la société dans laquelle elle évolue, toute femme est une future mère. En effet, dès l'incipit, elle dit qu'elle est une « origine », mère potentielle, et affirme que A... cherche à purifier son sang en prévision de la naissance de leur enfant, alors qu'elle n'est pas encore enceinte. Pour sa part, elle espère être « stérile, séchée, ne pouvant procurer ni joie ni peine, fabriquer ni héros ni lâche. » (*Enf.*, p. 7) Plusieurs raisons à ce refus sont mentionnées dans le roman. Bien qu'elle se désespère d'être encore femme à sa (re)naissance, la

³⁰ Françoise Collin, *op. cit.*, p. 154.

³¹ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 34.

narratrice a peur que sa condition s'aggrave si elle devient mère. Si elle se soumet à l'homme, sa plainte en début du récit montre son insatisfaction face à son appartenance à « l'espèce » féminine. Elle semble croire qu'être mère la diminuerait encore davantage.

La maternité, chez Chen, avale la mère. Dans *Immuable*, le rejet de la mère par la narratrice semble répondre à la même maternité oppressante figurée dans *L'Ingratitude*. C'est à la fois la position de la fille et de la mère qui est rejetée par une héroïne, qui ne désire pas vivre le « confinement dans son rôle de mère qui fait qu'elle n'existe que dans son rapport à Yan-Zi³² ». Si la narratrice anonyme d'*Immuable* plie son identité à l'image de la féminité que désire son mari, elle refuse par contre d'être effacée par une quelconque descendance : « Derrière mon enfant, derrière le regard du père, seul resterait mon squelette [...]. » (*Imm.*, p. 42) Pour elle, la maternité signifie l'oubli total de son identité. En parlant de son mari, elle dit qu'une progéniture « prendrait dans son cœur la place qu'habituellement il me réserve [...]. » (*Idem*) Elle ajoute : « Les enfants ne me serviraient à rien. » (*Idem*) Elle perçoit donc les enfants d'un point de vue strictement utilitaire. Cette attitude contredit l'instinct maternel soi-disant inné de la femme. Ayant peur d'être avalée, remplacée dans le cœur de son mari et ne voyant pas leur utilité, la narratrice refuse d'avoir des enfants, et du même coup, ne se conforme pas à la fonction principale que son sexe lui assigne au sein du système patriarcal.

L'élaboration du rôle que doit jouer la femme au sein de la famille n'est, nous l'avons vu, qu'une parcelle du contrôle accordé à l'homme dans la patriarchie. S'il peut réduire sa conjointe à sa fonction d'épouse, de mère et d'objet, l'homme dicte aussi comment elle doit vivre sa féminité en définissant les atouts dont elle doit se prévaloir

³² Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 317.

pour être désirable. La femme se soumet pour sa part à la masculinité autoritaire, car elle a intériorisé le discours qui soutient la domination de l'homme, selon ce modèle.

CHAPITRE 2

Le Mangeur ou la paternité dévorante

« Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. »

– Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*

Après s'être séparée de son mari, la narratrice anonyme d'*Immobile* a erré sur une plage, qui lui rappelait une enfance passée dans un village de cultivateurs tout au long du roman suivant : *Le champ dans la mer*. Au sein du *Mangeur*³³, notre héroïne se fait la fille d'un père peintre avec lequel elle aurait vécu seule. Convaincue d'avoir retrouvé son œuvre au cours de la visite d'une galerie, elle retourne, des années après son départ, dans cette maison où ils auraient partagé une intimité singulière marquée par un fort désir de fusion et l'appétit hors norme de son père.

Fantasme de l'amour fusionnel

La mère dévorante de *L'Ingratitude* et l'époux d'*Immobile* l'ont illustré éloquemment, l'idéal amoureux des personnages de Chen s'accomplit dans la fusion. Dans le même esprit, *Le Mangeur* met en scène une femme désirant ne faire qu'un avec son mari, tel que leurs vœux de mariage le lui promettaient. Confrontée à l'impossibilité de ce projet, la narratrice volage se tourne vers une vie antérieure où l'attend un père pour qui elle représente tout.

³³ Ying Chen, *Le Mangeur*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, 138 p. Les citations tirées de cet ouvrage seront désignées dans le texte par l'abréviation « *Man.* ».

Au fil d'*Immobile*, les époux souffraient d'une distance qui les séparait. À la suite du retour à la maison de la narratrice après une brève séparation (dans *Le champ dans la mer*), le problème persiste. Le récit se construit autour de la déception de la narratrice de ne pouvoir s'unir entièrement à son mari et des solutions auxquelles elle fait appel afin de remédier à cette situation.

Dans le récit, la désunion du couple se manifeste d'abord physiquement : « [...] la plupart du temps il se tient à distance. Quelquefois, je me cache dans la baignoire pour ne pas le déranger. » (*Man.*, p. 107) Il est toutefois plus apparent au niveau de l'appartenance familiale. Le mari et la femme forment une cellule familiale, mais elle n'est pas basée sur une histoire qui leur serait commune. Cet état des choses est insuffisant aux yeux de la femme qui voit dans l'amalgame de leur passé respectif une façon de mieux s'unir. Elle veut « [...] noter [s]es histoires dans son cahier familial, confondre de ce fait [s]es traces avec les siennes, devenir véritablement “une autre moitié de lui” » (*Man.* p. 25), mais elle se bute au refus de son époux. Malgré ses intentions, la généalogie diviserait toujours les conjoints qui sont « à jamais séparés par [leurs] parents, à jamais perdus le long d'une chaîne de sang. » (*Man.*, p. 22) Les visites de son beau-père le lui révèlent : « La présence de mon beau-père montre éloquemment la fausseté de l'union entre A. et moi – A. a eu tort de croire ou de me faire croire, au moment du mariage [...] que sa famille était aussi la mienne. » (*Idem*)³⁴ Dans un passage clef du roman, la narratrice décrit ses visites qui deviennent, sous sa plume, des intrusions dans l'univers du couple. Avant même de franchir le seuil de la demeure, son arrivée crée une distance malvenue entre les époux : le beau-père frappe à la porte des « petits coups discrets et secs » qu'elle compare à une « succession accélérée d'éclairs qui créent un espace blanc » entre elle et son mari

³⁴ Le mari de la narratrice anonyme est désigné par l'appellation « A. » et non « A... » à partir de ce roman.

(*Man.*, p. 21). À l'intérieur de la maison, les rapports entre la narratrice et le père de son conjoint sont basés sur une « douceur mondaine », politesse conventionnelle, alors que ceux entre son mari et lui sont régis par un code plus fort et légitime : le « droit paternel » (*Idem*). Ce code, elle le devine lorsque le père réclame l'épaule du fils comme appui lorsqu'ils vont se promener. Il implique le fait que cette proximité physique qu'elle désire partager avec A. renvient naturellement au père. Le père de A. lui montre que sa relation avec son époux, « basée sur le désir », n'est qu'« impulsive et temporaire » (*Man.*, p. 22). Elle n'égalera jamais le lien de filiation qu'il entretient avec son père. Dans la mesure où l'existence d'un lien fort entre A. et ceux de sa lignée est vue comme une menace par la narratrice, il semble que l'amour fusionnel auquel elle aspire comprend un critère d'exclusivité. Il n'y aurait qu'une place aux côtés d'A. et elle ne serait pas pour elle : « Dans ces moments, je me trouve entraînée dans une compétition inéquitable, un combat silencieux où mon corps jeune, ma peau encore douce et luisante se voient ignorés et méprisés. » (*Man.*, p. 21-22) Dans sa compétition pour l'amour exclusif de son époux, qui rappelle celle des épouses du prince dans *Immuable*, l'héroïne de Chen n'aurait que sa belle peau et sa jeunesse à son avantage. Or, comme les femmes du prince le démontraient, ces armes ne durent guère. Dans l'union du mariage, elle et son mari ne feraient que consommer mutuellement leur jeunesse avant de « courir chacun de [leur] côté rejoindre [leurs] parents, et [leurs] enfants s'il y en a, dans une échelle de temps qui [leur] est propre, et dans un espace intérieur qui ne coïncide pas avec celui du couple. » (*Man.*, p. 22) Ils ne formeraient qu'un « ménage circonstanciel » à la « décomposition » inévitable (*Idem*), rien qui ne puisse égaler les liens de sang.

La présence du beau-père dans l'univers du couple révèle que l'idéal de fusion est impossible au sein d'une institution ne réunissant que superficiellement deux personnes issues de lignée différente. Malgré l'impossibilité apparente de l'entreprise, la narratrice examine les moyens susceptibles de l'unir à A. de façon à former un « nous » exclusif. D'abord, elle considère l'idée d'enfanter afin d'attacher son mari à elle. Cette solution est toutefois vite écartée, car elle ne ferait que « former une nouvelle chaîne de sang qui ne peut pas vraiment renforcer le nœud du couple. » (*Idem*) Pour atteindre son but, elle devrait avoir le sang d'A. en elle, ce que la descendance ne permet pas. Or, son père lui a montré la voie, elle doit l'avalier afin d'abolir toute distance entre eux : « Lorsque [...] j'aurais consommé ce corps en entier, que *son* sang désormais coulerait dans *mes* veines, je pourrais enfin croire que nous sommes ensemble pour de bon, suivant les sermons du mariage qui prétendent, qui imposent une fusion des êtres. » (*Man.*, p. 130) Une fois son époux avalé, le beau-père ne constituerait plus une menace, car elle aurait enfin intégré sa famille. Puisque l'avalement, et donc la fusion totale, n'est possible que dans le cadre d'un passé basé sur la subjectivité et la fiction, c'est vers lui qu'elle se tourne. Au lieu d'être hantée malgré elle par une vie passée comme dans *Immobile*, elle se remémore volontairement une vie antérieure dans *Le Mangeur*. Elle confie qu'elle aurait pu oublier son père, mais qu'elle doit faire appel à lui face au père de son mari qui a révélé une faille de leur couple : « La vérité est que j'aurais pu abandonner plus facilement mon propre père si je pouvais supporter le père des autres. » (*Man.*, p. 21) Si les paysages stériles ont effacé en elle, pendant son voyage en train avec A., « tout sentiment de filiation, le besoin d'appartenance, le souvenir d'un quelconque parent. » (*Man.*, p. 19), ils sont revenus la hanter. Celle qui se contentait du souvenir d'« une vie solitaire dans un palais en danger,

sans famille » (*Idem*), a désormais besoin de quelqu'un de son propre sang pour vivre un amour que son mariage lui refuse. Elle choisit alors un père : « [...] il n'y avait pas un monde plus vaste ni plus étroit que notre famille, pas de relation plus pure et ambiguë, plus entière et plus réservée que celle entre mon père et moi. » (*Man.*, p. 74)

Cependant, ce père qui devait la consoler lui cause davantage de problèmes, car A. réprouve la méthode employée par sa femme dans sa quête de mieux-être. Elle confie que ses voyages imaginaires et intérieurs irritent son époux : « Après l'affaire de S., après mon indigne séjour sur la plage où j'ai cru voir V., après avoir fait rater une soirée chez nous à cause d'une mystérieuse voix vite perdue, A. ne me touche plus. » (*Man.*, p. 36) Pour un homme qui n'a pas d'« autre souci que l'habitation du quotidien³⁵ », voir sa femme lui échapper au profit du passé est une trahison. Ainsi, tout comme l'enfantement et l'avalement, le souvenir du père ne résout par le problème du couple. Il permet tout de même à la narratrice de connaître la fusion recherchée.

Au fil du roman, ce père « imaginaire » prend une grandeur démesurée. Ventre, origine et maison, il occupe une place malsaine dans la vie de sa fille. Propulsés l'un dans l'autre au sein de leur univers à deux, le père et la fille connaissent une proximité qui se rapproche dangereusement de l'inceste. La relation père/fille mise de l'avant dans le roman est plus intense qu'un lien de parenté normal. Selon la narratrice, la relation entre père et enfant appelle à la fusion, car l'enfant est fait de la chair du père. Elle s'appuie sur la Bible afin de soutenir cette thèse : « Le récit de la venue au monde d'Ève me paraît en fin de compte un récit sur l'union absolue qui perdure dans la grande séparation qu'est la naissance. » (*Man.*, p. 30) Dans le récit biblique, Ève est créée par Dieu à partir d'une

³⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, « 'Le mort n'est jamais mort' : Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », art. cit, p. 137.

côte d'Adam. S'ils sont séparés par cette mise au monde, puisque sa chair provient de la sienne, Adam vit en Ève. Ils sont donc deux corps distincts liés par leur essence. La narratrice déclare que, lorsqu'il l'avalera, les organes de son père la reconnaîtront et se place ainsi dans la position d'Ève. Son père serait alors à la fois Dieu et Adam. Il adopte le rôle de « créateur » (*Man.*, p. 11), titre par lequel la fille se réfère à lui à plusieurs reprises dans le roman. À l'instar de Dieu, il a créé la femme, sans l'intervention de la mère dont la présence (ou plutôt l'importance) est niée par le récit. Il est même créateur de métier, car il produit des tableaux. La fille serait logiquement une autre de ses œuvres.

Tout au long du roman, le père et sa création (ou sa créature) semblent unis en un seul corps. La récurrence du « nous » suggère en effet la fusion de cette Ève et ce nouvel Adam. En deux pages, le pronom « nous » est utilisé cinq fois, l'expression « mon père et moi » deux fois et « nous-mêmes » ainsi que « nous deux » une fois (*Man.*, p. 9-10). Ce parallèle établi par la fille entre le récit biblique et celui du père nous présente un homme multiforme. Plus grand que nature, il revêt à ses yeux plusieurs facettes qui ne s'excluent pas mutuellement, et qui contribuent au contraire à augmenter son importance. En plus de son rôle de créateur, le père est représenté comme une origine, un ventre et une maison. Ces métaphores contribuent à faire de lui le lieu d'appartenance de la fille. Pour réaliser cette unité, le récit établit un jeu de renvois entre elles. En suivant le fil de la pensée de la narratrice, on comprend d'abord que le père est une maison : « Cette masse du corps était pour moi une terre solide où en toutes circonstances j'osais tranquillement poser mes pieds, une maison où je me sentais à l'aise [...] » (*Man.*, p. 29) Puis que la maison est un ventre : « C'est là la vraie maison, le centre du monde. Le souvenir d'avoir été dans cette maison et dans ce ventre me reconforte. » (*Man.*, p. 135) Enfin, que ce ventre est

l'origine de la narratrice : « Il n'y a rien de plus réconfortant et de plus facile que de finir ses jours au sein de ses origines, emporté par la source [...]. » (*Man.*, p. 77-78) Le père, telle une poupée russe, est une maison, qui englobe un ventre, qui contient une origine... Ces métaphores entourant la figure du père le présentent, au final, comme une enceinte dans laquelle la fille est enfermée. Si, dans *L'Ingratitude*, « [...] l'espace du récit dessine les contours d'un huis clos maternel³⁶ », ce dernier est ici paternel : « Nous avons l'impression de nous trouver dans un désert ou dans un espace clos, seuls entre nous, sans autres partenaires possibles, sans autre issue que de nous projeter l'un sur l'autre, de disparaître l'un dans l'autre. » (*Man.*, p. 12) Or, l'héroïne du *Mangeur* « accepte volontiers d'être dévorée par son père, tandis que Yan-Zi faisait tout en son pouvoir pour échapper à l'emprise de ses origines³⁷. » C'est elle qui lui accorde une place hors norme dans son récit, ce que les métaphores utilisées pour parler de lui renforcent.

Le lien intense qui lie la fille au père, si elle le perçoit généralement positivement, est néanmoins teinté d'une dimension malsaine. Effectivement, plusieurs indices suggèrent au sein de l'œuvre l'existence d'une énergie ambiguë qui circule entre le père et la fille. Certains passages, tels que les épisodes de pêche, nous montrent le père et la fille prendre part ensemble à des activités empreintes de sensualité. Pendant l'un d'eux, la narratrice évoque la « sensation voluptueuse » que les poissons accrochés aux hameçons leur procurent. Elle poursuit : « Un poisson trop intelligent qui frôlait l'appât sans le toucher pouvait nous frustrer fortement. » (*Man.*, p. 9) Retournant vers leur maison, ils tremblent « déjà du plaisir de tuer et d'avalier [leurs] proies, de sentir leur sang couler le long de [leur] gorge [...]. » (*Man.*, p. 15) Les poissons s'affolant dans leur sac les

³⁶ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 311.

³⁷ Gilles Dupuis et In-Sook Lee, « L'écriture transculturelle de Ying Chen », *Études de la Culture Française et des Arts en France*, n° 36, 2011, p. 240.

excitent. Face à la pulsion animale qui s'éveille en eux lors de ces parties de pêche, ils font des efforts pour se maîtriser : « Nous tenions à garder un minimum de civilité, une dernière convenance. Nous étions en lutte contre nous-mêmes. » (*Idem*) Ils luttent contre leur envie de chair alors que leurs corps unis en un « nous » s'émoussillent : « Un frisson parcourut *notre* corps. » (*Man.*, p. 16 ; je souligne) De plus, la narratrice compare l'« énergie » (*Man.*, p. 13) circulant entre son père et elle à un « semblant de désir » (*Man.*, p. 12). Bien qu'elle précise aussitôt qu'il ne « s'agissait pas de désir, mais d'une nécessité d'être, d'un besoin de fusion dans la solitude, et aussi d'une pulsion de suicide. » (*Man.*, p. 13)...

D'autres remarques parsemant *Le Mangeur* soulignent l'ambiguïté incestueuse liée à la relation père-fille. À un certain moment, la narratrice dit par exemple que son père est son seul partenaire possible (et vice versa). Elle déclare d'ailleurs être aimée par lui « comme une femme pouvait l'être par un homme » (*Man.*, p. 7). Face aux avis de recherche affichés dans la ville, elle note qu'ils « donnent l'impression d'un couple » (*Man.*, p. 48). La passion culinaire qu'ils partagent ajoute à leur relation un caractère secret. La fille note à ce sujet : « Les manœuvres les plus tordues, les techniques les plus poussées pour traiter toutes sortes de bêtes et les différentes parties de leur corps nous intéressaient et nous excitaient. » (*Man.*, p. 39) Cette activité procure à tous deux un plaisir sensuel partagé. À un autre moment, le père, qui lisait un livre de recette à voix haute, doit s'interrompre parce qu'il a trop de salive à la bouche. Cette activité est plus illicite que la pêche dans la mesure où la fille la trouve compromettante : « Cette passion concrète, peu spirituelle et profondément carnivore que j'avais partagée avec mon père depuis l'enfance, tout à coup je la trouvai déplacée. » (*Idem*) Il s'agit d'une passion

carnivore inconvenante, partagée avec le père, qu'elle préfère taire. On pourrait rétorquer que la honte de la narratrice par rapport à cette activité provient de son lien avec la faim démesurée du père, symptôme d'une tare familiale dénaturante. Pourtant, cette faim qui pousse le père à dévorer sa fille pourrait être lue au figuré.

Par ailleurs, la forme en laquelle se métamorphosent les héritiers est un symbole chinois à connotation sexuelle. « Le poisson et l'eau se rencontrent³⁸ » est une expression consacrée qui évoque les rapports sexuels. Un couple de poissons signifie « des joies sexuelles communes ». S'il est aujourd'hui plutôt remplacé par l'anguille, « [d]éjà dans la Chine ancienne le mot "poisson" avait le sens annexe de pénis [...]»³⁹. » Comme Chen se garde habituellement de toutes références culturelles dans ses romans depuis *Immobile*, le recours ici au symbolisme chinois est sujet à caution.

On ne peut toutefois ignorer le côté équivoque du rapport entre père et fille dans *Le Mangeur*. En les observant prendre part à des activités stimulant en eux un désir qu'ils s'efforcent de contrôler, nous pouvons nous demander s'ils n'ont pas déjà cédé à leurs pulsions. Le texte ne contient pas de référence explicite à cet effet. Toutefois, à la fin du roman, la fille semble s'abandonner au père à travers son mari : « Dans mon sommeil, je reconnais vaguement le tissu lisse de la robe de nuit de mon père. Je me laisse faire. Contrairement aux jeux familiers de A., cette fois j'ignore le scénario complet. » (*Man.*, p. 136) Même si nul acte sexuel n'est commis entre eux, l'hypothèse de l'inceste demeure pertinente, car la relation du père et de la fille correspond à la conception de l'inceste platonique selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. Plutôt que de définir l'inceste par un acte sexuel commis entre parents, elles parlent de la « formation d'un couple par

³⁸ Wolfram Eberhard, *Dictionnaire des symboles chinois : symboles secrets dans l'art, la littérature, la vie et la pensée des Chinois*, Paris, Édition Seghers, 1984, p. 283.

³⁹ *Ibid.*, p. 284.

l'exclusion des tiers⁴⁰ ». Le désir du père et de la fille de se projeter l'un dans l'autre et le secret qui entoure leur passion sensuelle pour la cuisine, entre autres, suggèrent l'existence d'une telle relation entre eux. La relation à deux basée sur l'exclusion d'autrui serait fondée soit sur « le fantasme de “ne faire qu'un”⁴¹ », soit sur le secret. Le rapport sexuel concrétiserait l'un ou l'autre, mais ne serait pas nécessaire pour qu'il y ait inceste.

Un exemple d'une telle relation est une mère qui se contenterait « de “désirer” l'enfant sans en désirer le père, ou de croire désirer l'homme jusqu'à ce que l'enfant paraisse et que son propre père soit détrôné dans un psychisme maternel où il n'y a qu'une place pour deux...⁴² » Or, dans *Le Mangeur*, le père est si obnubilé par sa fille qu'il en oublie la mère. Cette dernière, regardant son mari rôder autour du berceau de l'enfant, constate de son côté qu'elle est de trop. La narratrice confie d'ailleurs que ses parents cessent d'avoir des rapports sexuels à cette époque. Les passages parlant de la fille et du père comme d'un couple suggèrent que celle-ci a bel et bien pris la place de sa mère.

Au final, le père prend une place si importante dans l'esprit de sa fille que leur relation devient malsaine, incestueuse même. Ainsi, l'homme qui devait la soulager d'un besoin de fusion dans sa vie actuelle, exacerbé par le beau-père, ne la guérit pas. Il lui permet de vivre l'amour dont elle rêvait sur le mode imaginaire. Pourtant, ce n'est pas au moment où il l'avale que son état s'améliore, mais bien quand son mari vient la rejoindre dans la maison du père pour la « dévorer » (*Man.*, p. 121).

⁴⁰ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles : Une relation à trois*, Paris, Éd. Albin Michel, coll. « Livre de poche », 2006, p. 54-55.

⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

⁴² *Ibid.*, p. 55-56.

L'intrus ou le tiers exclu

Tandis qu'au cours de l'œuvre le père et la fille forment à eux deux un monde excluant toute autre personne, deux individus menacent de briser cet équilibre. D'abord, il y a la mère qui les a quittés, mais qui affecte leur relation même en son absence. Puis, il y a cet ami à qui la fille a donné rendez-vous et qui doit venir la rejoindre d'un moment à l'autre. Le récit présente son arrivée imminente comme un événement qui pourrait compromettre l'emprise du père sur elle.

Dans le roman, la relation de la fille avec sa mère et avec l'ami sont surtout mises en scène par rapport à celle, démesurée, qu'elle entretient avec le père. Dans le cas de la mère, son importance est remise en question par l'omniprésence de la figure paternelle. Au sein de cette relation, elle tient le rôle du tiers exclu au sein de la famille. Enfin, survivance fantomatique pour sa fille, elle représente l'espoir de la normalité.

La place traditionnelle de la mère dans la vie de son enfant est compromise dans l'œuvre, non seulement par la proximité particulière que partagent le père et la fille, mais aussi par la façon avec laquelle le récit dépeint la filiation. Évacuant la mère, il présente les enfants comme étant issus de leur père seul. Après la naissance de la narratrice, sa mère constate qu'elle ne lui ressemble pas : « L'enfant de son époux l'avait traversée de façon ingrate, la déchirure de son corps avait été perdue. » (*Man.*, p. 8-9) Puis, parlant de l'ami, la fille déclare que son départ le chagrinerait peu, car bientôt des femmes « combleront son existence » et le « reproduiront » (*Man.*, p. 115). Enfin, elle désigne son père par le terme « créateur » et se dit son « œuvre ». Si la mère donne naissance à l'enfant, elle ne serait utile que momentanément au sein de la filiation, à savoir pendant

qu'elle porte la progéniture du père. Or, même ce rôle lui est nié dans la mesure où c'est son ventre à lui qui est entouré d'une aura symbolique qui en fait la maison et l'origine de sa fille. Dans le cas qui nous intéresse ici, le désintérêt du mari pour sa femme après l'accouchement ainsi que sa fascination pour l'enfant indiquent que la mère n'est plus nécessaire au sein de la famille.

Dépouillée de son importance dans la cellule familiale, la mère est aussi largement évacuée des pensées de sa fille. Dans son berceau, lorsqu'elle pleurait, elle attendait son père, qui arrivait toujours le premier au son de ses larmes : « Et si par hasard il venait après ma mère, cela ne faisait rien, je continuais à pleurer, à attendre. » (*Man.*, p. 98) Bébé déjà, le regard de la fille traversait la mère pour ne voir que le père. Si la fille regrette parfois le départ de sa mère, celle-ci ne peut se mesurer à la figure du père dans son esprit.

Aux yeux des voisins, l'absence de la mère dans la maison du père est anormale. Les uns la trouvent suspecte et regardent le père « d'un air franchement inquiet et méfiant », alors que d'autres ont pitié du père et de la fille qui vivent « dans un foyer sans maîtresse ni gouvernante, donc seuls et très bêtes. » (*Man.*, p. 73) Lorsqu'elle demeurait avec eux, la mère représentait cependant une intrusion au sein de la relation du père et de la fille. D'emblée, la mère était d'une nature trop normale pour le père et la fille : « Elle n'était pas de la même espèce que mon père et moi, n'avait pas de place chez nous. » (*Man.*, p. 8) Par rapport à cette maison habitée par deux enfants d'une lignée malsaine, la fille ajoute : « Y serait-elle restée, elle aurait représenté un déséquilibre, un intrus trop sain dans une communauté dont la singularité était évidente. » (*Idem*) Or, le retrait de la mère a rétabli l'équilibre : « Depuis ma naissance et après le départ de ma mère, nous

vivions dans une harmonie parfaite. » (*Man.*, p. 62) Pourtant, la narratrice regrette d'elle son « corps si normal » et ses « allures si humaines » (*Man.*, p. 9) et voudrait encore lui appartenir.

Par rapport au père, l'absence de la mère signifie la possession entière de la fille par ce dernier. Contrairement au rejet de l'emprise parentale dans *Immobilité*, l'héroïne du *Mangeur* se laisse approprier par ses parents, en l'occurrence son père. Sans mère pour revendiquer ou marquer une part de son identité « féminine », la fille est avalée par le père. À propos de *L'Ingratitude*, Lori Saint-Martin note : « l'indifférence du père [...] a dressé l'une contre l'autre la mère et la fille et laissé seule celle-ci⁴³. » Dans *Le Mangeur*, le départ de la mère a fait en sorte que le père et la fille se retrouvent seuls avec un désir de se projeter l'un dans l'autre. La mère, si elle était restée, aurait agi comme tiers séparateur face à la relation incestueuse platonique : « Quant à ce qui manque à l'enfant, dramatiquement – mais elle ne le sait pas – c'est ce tiers qui permettrait de dénouer le couple incestueux, de libérer le mouvement des affects, de recréer un espace identitaire propre à chaque personne [...]⁴⁴. » L'absence de la mère a projeté plutôt l'un dans l'autre le père et la fille, dont les identités se sont ainsi confondues.

Bien que la fille soit obnubilée par son père, certains passages du roman indiquent qu'elle conserve le souvenir de sa mère comme d'une figure fantomatique porteuse d'espoir : l'espoir de la normalité. Pour elle, son souvenir est une étoile : un « espoir de [s]'élever au-dessus de la sombre maison » où elle vit, « au-dessus de la rivière boueuse » où elle rêve (*Idem*). Alors que son père peint incessamment leur maison, la rivière « et ce qui remue dedans », la fille dit : « Si je pouvais moi aussi prendre les pinces, cette

⁴³ Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 82.

⁴⁴ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 61.

mère serait mon unique et éternel sujet. » (*Idem*) La maison, la rivière et ce qui s'y trouve signifient la tare familiale : la maison est celle de l'aïeule qui a habité avec un poisson, la rivière est le lieu où ils finiront et ce qui remue en son sein sera changé en poisson. Contrairement à son père qui ne détache pas ses pensées du déterminisme familial, la protagoniste tourne son regard vers ce qui pourrait être : la possibilité utopique de se défaire de la tare héréditaire, et du même coup, de son destin.

Ce changement rêvé, la fille le contemple dans le miroir le jour où elle essaie une jupe que sa mère a laissée derrière elle : « Me tenant longuement devant le miroir, je songeais à la silhouette d'une femme éloignée, telle une feuille étrangère ayant seulement frôlé l'arbre formé par mon père et moi. » (*Man.*, p. 72) Elle a alors l'impression « de devenir le fantôme de [s]a mère », cette « feuille étrangère » ou « femme éloignée » dont la présence vaporeuse n'a pas eu d'impact sur sa nature (*Idem*). La fille poursuit : « Trop légère pour pouvoir m'emporter [...] ma mère était à jamais perdue dans le brouillard de ma petite enfance, son existence même me semblait improbable malgré le tissu encore solide de la jupe. » (*Idem*). De cette mère qu'elle n'a pas connue, elle ne sait que ce que son père lui en a dit et ce que lui révèle une photo. Elle en retient une normalité dont elle n'a pas hérité : « Le sourire mesuré et posé, le regard fuyant, les cheveux relevés, une robe bien coupée. Je compris tout de suite qu'elle avait eu raison de nous quitter. Je ne lui ressemblais pas. » (*Man.*, p. 8) Évoquant sa mère, elle parle d'une « silhouette », d'une « feuille » et d'un « fantôme » et elle la dit « légère » et « éloignée » (*Man.*, p. 72) Son choix de mots ne cesse de souligner que cet être diaphane ne lui a pas transmis sa nature et qu'il est désormais hors de portée. Observant sa fille incarner le fantôme de sa femme, le père remarque leur différence : « Pour lui j'étais une perle, plus dure que ma mère, plus

dure que les ruines, je brillais jusque dans le désordre ténébreux des herbes, jusque dans la mort, je ne pouvais jamais disparaître. » (*Man.*, p. 73) Les « ruines » liées à l'épouse perdue et oubliée contrastent avec la dureté de la fille, signe que cette dernière ne pourra pas quitter le père aussi aisément. Non seulement la fille ne peut être normale comme sa mère, le destin que lui réserve la tare familiale est renforcée par sa « dureté » puisqu'elle ne peut se détacher du monde du père aussi facilement que sa génitrice.

Bien qu'elle occupe peu d'espace textuel dans la narration, la mère a une place importante dans le roman. Alors que son rôle dans l'enfantement est nié par le père, elle affecte la vie de son enfant par son absence même. Tiers exclu, elle permet l'avalement (ou plutôt le ravalement) de la fille par le père. Enfin, dans l'esprit de la fille, sa génitrice devient le symbole de l'espoir d'une nature autre : une étoile au corps admirablement régulier. Malgré cela, elle demeure hors de portée et la fille devra se tourner vers un autre tiers pour tenter de modifier son destin.

La vie antérieure du *Mangeur* se déroule principalement lors d'un après-midi où la fille attend un ancien ami d'école avec qui elle a fixé un rendez-vous. Or, l'arrivée de cet ami menace de briser l'équilibre au sein de la maison paternelle. Ce garçon représente l'autre intrus qui peut déstabiliser la relation entre la narratrice et son géniteur. Le rendez-vous fixé par la fille suggère qu'elle tente de se défaire de l'emprise de son père, ce que sa mère ne lui a pas permis de faire, en s'attachant à un autre homme. Dans un second temps, l'arrivée de l'ami semble inciter le père à se rapprocher encore davantage de sa fille.

Puisque la mère, tiers séparateur potentiel, n'a plus qu'une présence fantomatique au sein de la famille, la fille se tourne vers un ancien camarade de classe dans l'espoir de

changer son destin qui la lie trop intrinsèquement à son père. Il est attendu à 14h30 le jour de l'après-midi fatidique. Pour le père, cet ami est inutile dans la vie de la fille et nuisible pour lui. Dans ses tentatives pour convaincre sa fille de l'oublier, le père se présente comme étant le seul partenaire acceptable pour elle. Il argumente qu'elle ne trouvera pas mieux que son amour et que nul garçon ne saurait lui convenir, n'étant pas de la même « espèce » qu'eux. Afin de la convaincre de l'inanité de sortir de leur monde clos, il explique que, dehors, il n'y a que le vent « qui n'est jamais mieux que l'air qui circule dans un ventre chaud. Le ventre d'où l'on vient. » (*Man.*, p. 69) La fille n'a pourtant pas besoin d'être persuadée que son amour est plus fort que tout autre, elle avoue : « [...] même dans la délicieuse attente d'un ami que ce jour-là j'imaginai d'une perfection divine, malgré l'intensité d'un désir encore vague et inassouvi, je savais que le sentiment de cet ami pour moi serait incomparable à l'affection d'un père. » (*Man.*, p. 28) Son amour pour elle fait en sorte que tout autre semble fade : « Nous reliait un amour absolu qui rendait ternes toutes les autres amours à mes yeux indignes du nom, la relation la plus fiable, la plus durable puisque cet amour était mon origine, j'étais son reflet. » (*Man.*, p. 7-8) Elle désire tout de même aller vers un autre destin. Son attraction envers l'ami ne concerne donc pas tant l'amour que sa possible libération : « J'étais tout pour mon père, mais lui ne l'était pas pour moi. » (*Man.*, p. 41). Cette iniquité fait en sorte qu'elle peut « délaisser le père » (*Man.*, p. 28), l'exclure de sa vie, et surtout, de son avenir. Elle soutient : « Le créateur n'était pas son œuvre, celle-ci venait de lui mais devait le quitter, le dépasser, sauter d'une fenêtre s'il le fallait, aller au-delà d'un ventre [...]. La vraie œuvre échappait toujours au maître. » (*Man.*, p. 69)

Si elle est une création du père, elle réclame une identité distincte de lui, une distance entre eux qui serait devenue inévitable. Non satisfaite de n'être que « fille », au sens « d'enfant et de célibataire, donc doublement subordonnée aux parents », la femme devrait nécessairement quitter ses parents pour changer de statut, par exemple en se mariant⁴⁵. Par l'entremise de l'ami, l'héroïne du roman mise sur la passation traditionnelle du père à l'amant dans l'espoir de quitter l'emprise paternelle : « Mon père et moi avions une heure libre. Après je tendrais ma main à un autre. » (*Man.*, p. 41) Elle espère que, l'heure du rendez-vous avec l'ami venue, son père, tel qu'il se doit, renoncera à la posséder : « J'espérais que mon père se déciderait enfin à s'éloigner de moi. » (*Man.*, p. 56). Toutefois, au lieu de se conformer à ce devoir paternel et de laisser sa fille jouir de sa propre destinée, le père décide de se mesurer à l'ami : « Je le sentais fatigué, comme s'il avait couru en compétition avec mon ami sur un chemin invisible. » (*Man.*, p. 97) Or, à l'issue d'une course imaginaire entre les deux hommes, il remporte la possession de sa fille. Ainsi, rejetant l'amant potentiel, il conserve sa fille dans leur relation fusionnelle incestueuse.

Si le père garde la fille pour lui-même, l'ami a tout de même un impact sur leur relation. L'imminence de son arrivée brise l'harmonie de la maison familiale. Malgré ses protestations, le père est conscient de ce danger. Tandis qu'approche l'heure du rendez-vous, il sursaute quand sa fille se lève de son fauteuil. Il regarde alors l'horloge, ce qui fait dire à la narratrice qu'il n'est « pas du tout détaché de l'événement à venir » (*Man.*, p. 40). Cet après-midi-là, l'intrusion de l'ami apportera un changement, qu'il s'agisse d'un « courant du temps qui pourrait violement [les] séparer » (*Man.*, p. 16) ou d'un autre les précipitant l'un vers l'autre : « Toute autre relation [...] risquait de déséquilibrer un

⁴⁵ *Ibid.*, p. 275.

équilibre ou mon père s'asseyait fermement d'un côté et moi de l'autre, à une distance soigneusement maintenue. » (*Man.*, p. 62) Le rendez-vous a l'effet d'un ultimatum. La comparaison de la fille le suggère : « Une troisième personne installée au milieu de cette table introduirait une gêne, comme une tumeur qui surgit dans un corps. » (*Man.*, p. 63)

Alors qu'il semblait y avoir enfin un espoir pour elle de quitter la maison du père avant l'arrivée de l'ami, l'intrusion de ce dernier semble plutôt la rapprocher du destin déterminé par sa famille. Elle remarque que l'ami agit comme un « intermédiaire entre l'ancêtre » et elle (*Man.*, p. 102). Aux yeux du père, l'arrivée de ce garçon « avait justement ceci d'inquiétant, d'être susceptible de provoquer des accidents, de prolonger un destin dont [il] se lassait. » (*Man.*, p. 69) Au lieu de séparer les deux parents, l'introduction de l'intrus dans leur monde aura eu comme effet d'accélérer leur fusion. Ce jour-là, l'œuvre sera « confondue pour de bon avec le créateur. » (*Man.*, p. 37) La maison physique du père, dans laquelle la fille est trop à risque de lui échapper, n'est plus suffisante pour nouer sa progéniture à lui. Il en conclut qu'il doit suivre les pas de l'ancêtre anéantie par le mal familial : retourner à la rivière, au ventre originel, aux origines. À propos de l'ami, la fille affirme : « Il m'avait placée devant la gueule de mon vrai maître qui m'introduirait bientôt dans mon seul foyer, dans ce trou humide où était descendue mon aïeule, où mon père me suivrait. » (*Man.*, p. 102). Le « seul foyer » est le lieu d'avant la naissance, symbolisé par le ventre au sein du roman. L'avalement devient ainsi la seule conclusion logique au récit.

Retour vers l'ascendance

Immobilité mettait en scène une narratrice refusant tout parent et s'inventant des ancêtres plus anciens afin de combler le vide de ses origines ; dans *Le Mangeur*, la même narratrice fait tout autrement l'expérience de la filiation. Dans ce roman, elle se dote d'un père qui marque son identité et qui lui lègue un héritage. Nous passerons en revue ici les modalités de son retour vers cette ascendance et la tare dont elle a hérité. Plus que de simples réminiscences, les retours vers le passé sont pour l'héroïne le lieu d'une recherche et d'une construction de sens. Par la fiction, elle élabore son histoire à la mesure de ses désirs, qui sont principalement d'ordre généalogique.

Nous l'avons vu, la vie passée de la narratrice, dans *Le Mangeur*, est une réponse à son beau-père qui lui montre l'impossibilité de connaître un amour fusionnel avec A. Pour leur part, les retours vers le passé dans *Immobilité* et *Le champ dans la mer* visaient à fournir à l'orpheline un arbre généalogique. À la lecture de ces romans, on pourrait croire avoir affaire à des variantes du « roman familial des névrosés⁴⁶ », dans le cadre duquel la narratrice tenterait de remplacer ses parents réels par des substituts plus désirables. Cependant, le rejet de la filiation au profit d'ancêtres plus lointains et l'absence d'héritiers, entre autres, rapprochent davantage ces retours vers le passé de la forme des récits de filiation. Pour ce qui est de la vie antérieure du *Mangeur*, en plus de permettre l'expérience de l'amour fusionnel, elle serait également l'occasion, pour la narratrice, de combler son arbre généalogique. Face à un beau-père qui lui montre un vide dans sa vie, elle se dote d'un père à elle et se fait du même coup héritière. Tels les auteurs

⁴⁶ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 157-160.

des récits de filiation, elle essaie, comme dans les romans précédents, de rapiécer sa généalogie problématique grâce à une « rétrospection herméneutique⁴⁷ ». Elle situe le temps du récit présent à la suite des romans antérieurs. Elle dit avoir passé « une nuit sur le perron de l'auberge sous le vent de la mer », ce qui fait référence au présent du *Champ dans la mer*, et avoir été « chassée du jardin de V. », ce qui se réfère à la vie passé du même roman (*Man.*, p. 19). Elle évoque ensuite les événements d'*Immobile*, avec les « empreintes du camion qui devait emporter les ruines d'un palais durant mon sommeil » (*Man.*, p. 20), et un personnage de *Querelle d'un squelette avec son double*, grâce à cette sœur qu'elle aurait pu sauver mais qu'elle a perdue.

Ces divers épisodes sont présentés comme des pistes qui auraient pu la mener vers elle-même, c'est-à-dire la guérir. Mais le cadavre de son père est maintenant allongé en travers de la route où se trouvent ses pistes. Au lieu de combler son vide, ces tentatives de guérison, récits de filiation et dialogues avec son double formeraient un « désordre total » (*Idem*) avec lequel elle ne sait plus composer. La narratrice a alors perdu la voix. Dans *Le Mangeur*, elle se met en scène comme une femme malade. En plus de la perte de sa voix, elle déplore un rétrécissement de sa vision, une confusion entre la simplicité et la stérilité, et le fait qu'elle « vante la modernité » (*Idem*). Son espoir de guérison repose sur la mémoire du passé : « Je viens simplement chercher l'odeur de mon père pour mieux me guérir, pour mieux vivre. » (*Man.*, p. 50) Elle revient ainsi vers l'ascendance, une démarche qui lui est familière dans son désarroi. Bien que ses retours antérieurs ne l'aient pas soulagée, elle espère que celui-ci éclairera son désordre mental.

⁴⁷ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les Essais », 2008, p. 22.

La figure paternelle combine le titre de parent imaginaire et celui du double. Au sujet de son amour pour lui, la fille explique qu'il s'agit d'un « attachement égoïste à son double » (*Man.*, p. 44). Silvie Bernier affirme, par ailleurs, que les œuvres de Chen sont hantées par la dualité et que les personnages s'y entretiennent constamment avec un double. Le monologue de Yan-Zi de *L'Ingratitude*, par exemple, serait une lettre d'amour adressée à la mère qu'elle a laissée. Elle déclare que l'auteure pousse plus loin ce concept dans *Immobile*, où elle crée « un personnage irrémédiablement double, à la fois passé et présent, d'ici et de là-bas, [...] en proie à une guerre sans fin que se livrent en elle ses deux identités.⁴⁸ » Au fil du roman, la narratrice dialoguerait avec son double ancestral. Dans *Le Mangeur*, cette situation se poursuit, mais s'y ajoute un dialogue avec le père afin de trouver réponse à son mal-être. La fille de ce roman s'entretient avec une version d'elle-même dans une vie antérieure et avec son père. Cependant, ce n'est pas auprès d'elle-même que l'héroïne cherche à se guérir dans le passé, mais plutôt par rapport au père.

À première vue, la narratrice du roman semble délaisser son mari par ce retour vers l'ascendance. Dans la maison de son père, elle oublie l'époux de qui elle désirait pourtant se rapprocher : « Mais tout à l'heure, [...] il m'a été impossible de penser à mon mari actuel avec quelque tendresse, mon esprit étant, une fois encore, complètement absorbé par le souvenir d'un être cher dans une autre existence. » (*Man.*, p. 121) Le seul appel à cette méthode suffit à éloigner les conjoints, car A... la désapprouve. Selon lui, il s'agit de « rêveries » insignifiantes, surtout comparées à l'« œuvre sur la marche de l'humanité » (*Man.*, p. 36) qu'il élabore pour sa part dans le cadre de son travail

⁴⁸ Silvie Bernier, « Ying Chen : s'exiler de soi » dans *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2002, p. 104.

d'archéologue. Il pense que sa femme l'abandonne, car le présent et le passé ne peuvent coexister : « Le passé doit disparaître dans le présent. » (*Imm.*, p. 57) Pourtant, un commentaire de son épouse indique que, loin de laisser son mari au cours de ses aventures mémorielles, elle se sert de lui comme d'un ancrage qui lui permet de revenir vers lui : « En me hasardant sur les chemins les plus ténébreux, par exemple celui qui me mènerait jusque devant un père qui aurait l'air d'un monstre, je porte en moi un temple qui est la maison de A. » (*Man.*, p. 37) Si le passé lui sert à remplir son vide intérieur, le monde de A. est le lieu « où l'on est en train de [la] guérir de [s]es étranges égarements, de [s]es ambitions de voir le tout dans le rien et le rien dans le tout, de mourir et naître en même temps et beaucoup de fois. » (*Man.*, p. 49) Sa tolérance pour ses « sottises », « trahisons » et « fuites » (*Man.*, p. 37), et les limites qu'il lui impose, permettraient à l'héroïne de ne pas se perdre sur le chemin de l'ascendance : « La maison de A. est une digue qui arrête les vagues, empêche la démesure et maintient un paysage quelque peu serein et cohérent. » (*Man.*, p. 36) La fin du *Mangeur* confirme ce rôle bénéfique du présent et de A. sur la narratrice, puisque c'est après la nuit passée avec lui qu'elle voit se confondre « le dehors et le dedans, le clair et l'obscur », ce qui lui fait croire à « l'inutilité de l'abri, à la possibilité de traîner à l'extérieur d'un ventre, à l'écart du centre, sous un vaste ciel, avec un calme égal. » (*Man.*, p. 138) Grâce à leur union, elle conçoit la possibilité de vivre hors du ventre du père et renonce à son souvenir. Alors que le passé permet à la narratrice de vivre l'amour fusionnel qui constitue son idéal, le présent sert à endiguer ses aventures mémorielles. Non pas conflictuelles, comme les perçoit A., les deux temporalités travailleraient plutôt ensemble à la guérison de sa femme.

L'analyse des modalités du retour vers l'ascendance entreprise par la narratrice dans *Le Mangeur* indique qu'il se distingue du projet des romans précédents. Le passé, qui répond d'abord à un manque du couple dans le temps présent, sert aussi à combler le vide des origines de la narratrice, comme dans *Immobile* et *Le champ dans la mer*. Si les récits de filiation n'avaient pu jusqu'alors que créer un fouillis dans son esprit, elle se tourne tout de même vers cette solution face à la dégradation de son état mental dans ce nouveau roman. Afin de guérir, elle s'entretient avec un père qui est à la fois son parent et son double, mais ce n'est que grâce à son époux que son état semble s'améliorer. Or, dans la mesure où *Le Mangeur* représente le dernier récit de filiation de la série, on peut se demander si son mari l'a définitivement guérie de sa tendance à s'égarer dans le passé et si elle se contente maintenant de vivre la « modernité », ce qu'elle lie à sa maladie dans le récit.

La vie antérieure élaborée par l'héroïne du roman de Chen lui permet de connaître l'appartenance familiale, l'héritage et la transmission. De son père, elle reçoit une tare qu'il a lui-même reçue d'une aïeule. Celle-ci affecte la nature et l'avenir de ses héritiers, à plus forte raison celui de la fille qui subit les suites de l'appropriation subjective de l'héritage par son père. Face à l'influence de sa famille sur sa destinée, elle oscille entre le désir de se défaire de l'emprise familiale et la soumission à ce destin prédéterminé.

Tandis que les autres romans étaient exempts de descriptions physiques, on note dans *Le Mangeur* que le corps de la narratrice est marqué par l'appartenance à la lignée généalogique. Dans les tomes antérieurs, elle refusait de se doter d'un nom ou de traits physiologiques afin de n'être associée à aucune famille. *Le champ dans la mer* respectait cette résolution même si elle y avait des parents. Cette absence de traits

particuliers à une famille, chez elle, renforçait l'idée que l'identité de ses parents n'influaient pas sur sa nature. Dans *Le Mangeur*, elle appartient à ses parents et les laisse déteindre sur elle. Elle s'ancre dans une famille comme jamais auparavant. Un des effets de son inscription dans une filiation est des traces visibles de son héritage sur son corps, même au présent, car son arrière-grand-mère aurait créé « une confusion de l'existence qui tourmenterait ses enfants des générations durant, qui [l]'attendrait même aujourd'hui, même dans un temps différent, telle une eau jaillissant d'une rivière oubliée. » (*Man.*, p. 129) Les particularités reçues de l'aïeule sont présentes sur la fille dès sa naissance et sont aussitôt associées à une étrangeté héréditaire. En la regardant dans son berceau, son père note que son corps, comme le sien, « manifestait déjà quelques traits bizarres. » (*Man.*, p. 8) Tel que le révèle le dégoût de la mère face aux traits qu'elle remarque chez son mari et chez sa fille, l'héritage de cette famille est teinté de monstruosité. Il s'agirait d'une maladie se propageant le long du fil générationnel. L'évolution de l'état du père montre à la fille la teneur du legs familial : une faim dévorante et une bestialité accrue jusqu'au retour à la source et une transformation finale en poisson. Ce mal, elle en est atteinte : son corps le montre. C'est la conscience de ce mal qui pousse le père à l'avalier. De ce fait, pour lui comme pour sa fille, l'héritage reçu est mortifère.

Face à la détérioration de son père, la fille déplore : « Ce quelque chose d'inné qui était aussi en moi, blotti au plus profond de mon être, allait tôt ou tard agir sur mon sort, je le savais bien, il allait m'emporter, comme cela était en train d'emporter mon père. » (*Man.*, p. 111) Pourtant, ce n'est pas la tare familiale, mais l'interprétation qu'en fait son père qui détermine ultimement son sort. Dans l'analyse d'*Immobile*, nous avons noté que les héritiers se réappropriaient la mémoire reçue de leurs parents. Ici, le père a hérité

d'une « maladie » de son aïeule et il doit décider lui-même de l'impact qu'elle aura sur son existence, mais aussi sur celle de sa fille. Le mal transmis par l'aïeule a le poids d'un déterminisme familial dans la mesure où il atteint les héritiers et les mènent vers une transformation monstrueuse. Néanmoins, la fille, qui n'a que dix-neuf ans le jour de sa disparition, aurait eu plusieurs années devant elle si son père n'avait pas réagi comme il le fit face à ce legs.

Si « [...] tout semblait déterminé d'avance, à l'époque où l'aïeule côtoyait son poisson » (*Man.*, p. 93), rien n'est décidé avant le jour où le père peint le tableau dans lequel il dit retrouver l'aïeule. La toile représente un personnage au ventre rebondi, comme s'il venait d'avaler quelque chose de gros. C'est le signe que l'aïeule, et la tare qu'elle lui a transmise, signifie la mort de sa fille. La transmission d'une tare mortifère ne l'avait pas empêché de mettre au monde une descendance. Par contre, elle compromet l'existence de celle-ci, car le père regrette d'avoir permis la continuité de la lignée damnée et voit dans la transmission du mal une raison d'éliminer la fille : « Mais le créateur revenait, inévitablement, par le regret du début, par la crainte de la suite. Il fallait tuer les enfants afin de mourir pour de bon. » (*Man.*, p. 69) Elle devine que le père veut la tuer pour éliminer son espèce. Or, dans la mesure où la fille est la reproduction du père, celui-ci ne reste-il pas en vie, en elle, même après sa transformation finale signifiant sa mort en tant qu'humain ?

Dans *Le champ dans la mer*, la mort de la fille avait été décidée par celle de son père : « Et si, sans le savoir, j'avais voulu quitter cette vie-là afin de suivre les traces de mon père, ou si, inversement, mon père créateur avait préféré emporter son œuvre avec

lui pour en finir une fois pour toutes ?⁴⁹ » Dans *Le Mangeur*, l'envie du père de tuer sa fille coïncide avec l'exacerbation de son état : serait-ce un désir de l'emporter avec lui jusque dans la mort ? « Le créateur tout-puissant était de retour, le créateur tout-puissant revendiquait son œuvre... pour finir, pour terminer la boucle. » (*Man.*, p. 68) Confronté à sa propre ascendance, le père décide de couper le fil de la transmission et de corriger l'erreur que représente à ses yeux la naissance de sa fille.

Le rendez-vous avec l'ami fixé par l'héroïne montre son désir de refuser son héritage, d'« oublier [s]on père, tourner le dos à cette maison, à ses tableaux » (*Man.*, p. 56). Face à la mort imminente, elle tente de rejeter le père, l'héritage qu'il lui réserve et le destin tracé pour elle. Elle voudrait raisonner son père : « Cette fin n'était pourtant pas inévitable. » (*Man.*, p. 99) Sa démarche ne se base pas sur la défense de son droit à se déterminer librement. La narratrice ne nie pas l'existence ou le rôle du père, comme dans *Immobile*, et ne rêve pas de la mort de ses parents, comme Yan-Zi dans *L'Ingratitude*. Si elle désire changer l'avenir que son père lui réserve, elle ne se révolte pas. Néanmoins, l'idée du meurtre traverse son esprit. Avec le projet possible d'une fuite en tête, elle note les couteaux, les verres et la bouilloire encore brûlante se trouvant à portée de mains : « Toutes ces armes pour me défendre, pour faire reculer mon père, pour détruire ce qui était déjà détruit. » (*Idem*). Cependant, à l'idée d'éliminer celui qui est déjà mourant et qui désire la tuer, elle recule face à l'infamie de son projet : « Si j'avais pu me décider à assommer mon père, à l'attaquer sournoisement dans sa position allongée, j'aurais réussi peut-être, puisqu'il ne s'y attendait pas, confiant au moins en cela de mon respect et mon amour envers lui. » (*Man.*, p. 99-100) Cet assassinat n'a pas, à ses yeux, la légitimité de celui que son père planifie pour elle, même s'il s'agit de « légitime défense ». Selon son

⁴⁹ Ying Chen, *Le champ dans la mer*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2002, p. 79.

raisonnement, tuer le père serait un crime sournois trahissant le respect et l'amour qu'ils partagent. Par égard pour cet amour, elle doit mourir si le père décide qu'il est temps pour elle de trépasser. Avant même qu'il ne la tue, la fille le pardonne : « Quoi qu'il fasse, je croyais pouvoir le comprendre. [...] Chaque geste de mon père me paraissait le mien, ou du moins pouvoir être exécuté par moi dans une circonstance donnée. » (*Man.*, p. 55)

En ce qui concerne la maternité chez Chen, Anne Martine Parent remarque le « [...] lien intime entre les origines et la descendance : la filiation est prise dans un processus de transmission où “donner” et “recevoir” (la vie, la mort) ne peuvent se penser de manière distincte⁵⁰. » Dans *Le Mangeur*, où l'importance de la mère est évacuée, c'est au père que revient le rôle de transmettre la vie et/ou la mort de sa progéniture. Le père du roman s'octroie le pouvoir de vie ou de mort sur son enfant et le récit le lui reconnaît, comme le démontre la légitimité accordée au meurtre de sa fille. Pour ce qui est de la narratrice, c'est justement parce qu'elle donne à son géniteur cette emprise sur sa vie qu'elle se refuse à porter la main sur lui ou à s'enfuir. Si elle le tuait, « [...] comment envisagerais-je ma vie par la suite ? », demande-t-elle (*Man.*, p. 100). Si sa mort signifie sa survie, elle ne voit dans ce destin prolongé qu'ennui et solitude loin de lui : « En tuant mon père, je bloquerais ma propre voie, me priverais du sens de vivre. » (*Idem*) Au final, elle accepte de mourir : « Je veux que mon père sache que j'ai aimé ma mort, celle qu'il m'a donnée lui-même. Je suis d'accord avec lui, avec cette solution. » (*Man.*, p. 132) Non qu'elle veuille elle aussi mettre fin à la lignée et se préserver de la dégradation liée au mal familial, mais parce qu'elle décide de suivre le père. Si elle devait choisir, la narratrice admet qu'elle « n'aurai[t] pas hésité longtemps entre les bras de

⁵⁰ Anne Martine Parent, « Héritage mortifères : Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », [En ligne], *Temps zéro*, n° 5, 2012, p. 11. <<http://tempszero.contemporain.info/document716>>

[s]on ami et le ventre de [s]on père. » (*Man.*, p. 113) Confrontée à la mort, elle persiste quand même à « suivre les pas de [s]on père, comme un enfant devait le faire naturellement. » (*Man.*, p. 100) La narratrice abandonne donc l'idée de s'enfuir avec l'ami vers un destin qu'elle espérait différent, afin de rester auprès de son père. Dans cette maison au sein de laquelle ils vivent seuls, il n'y aura plus aucune distance entre eux. De l'amour fusionnel, ils passent ultimement à une fusion réelle où leurs identités sont confondues.

Si la narratrice invente une vie antérieure afin, d'une part, d'y vivre l'amour que son mariage ne lui permettait pas et, d'autre part, de combler sa généalogie, l'amour fusionnel et la parenté la mènent tout droit vers la mort. Par contre, dans la mesure où le roman se termine par une nuit d'amour entre la narratrice et son époux et par l'abandon du souvenir du père par la fille, cette mort ne semble pas être un échec mais plutôt la clôture d'un épisode de son existence, bien qu'elle témoigne de l'impossibilité pour la narratrice de s'inventer une ascendance non mortifère.

CHAPITRE 3

L'échec de la maternité dans *Un enfant à ma porte*

« Une petite morte s'est couchée en travers de la porte.

Nous l'avons trouvée au matin, abattue sur notre seuil
Comme un arbre de fougère plein de gel. »

– Anne Hébert, *Le tombeau des rois*

La narratrice anonyme de Chen, dans les romans précédant *Un enfant à ma porte*⁵¹, rejetait une maternité qu'elle considérait comme menaçante et inutile. Cette héritière d'un arbre généalogique vide, qui erre d'une existence à l'autre sans jamais vraiment s'établir, ne croit pas de toute façon son corps apte à la reproduction. Or, un matin, elle trouve un enfant assoupi devant sa demeure et décide de l'adopter. *Un enfant à ma porte* est le récit de la faillite de la famille née de cette décision impulsive. De l'état végétatif dans lequel l'échec de sa maternité l'a plongée, elle revient sur le passage de l'enfant dans sa vie.

Le modèle patriarcal et la mère

Le thème de la maternité est récurrent chez Chen. Dans *Mémoire de l'eau*, elle l'aborde comme un élément de l'institution patriarcale « définie et contrôlée par les hommes et tendant à opprimer la femme en lui imposant des critères de perfection inatteignables⁵² ».

Un enfant à ma porte poursuit sur cette lancée en mettant de côté l'importance des

⁵¹ Ying Chen, *Un enfant à ma porte*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2008, 155 p. Les citations tirées de cet ouvrage seront désignées dans le texte par l'abréviation « *Enf.* ».

⁵² Julie Rodgers, « "Comment peut-on être *moi* quand on est *Mère* ?" Une étude de la maternité dans *Un enfant à ma porte* (2009) de Ying Chen », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 45-46, 2012, p. 404.

traditions. Dans *L'Ingratitude*, Chen dépeignait une « société “phallogocentrique” qui rend mère et fille ennemies l'une de l'autre⁵³. » Dans les deux cas, la mère n'est qu'un objet dans le récit de la fille qui prend la parole contre elle.

Un enfant à ma porte cède, pour la première fois, la parole à la mère. Consciente de ce que la société attend d'elle, l'héroïne du roman sait que son mariage a pour but la production d'une descendance et que sa place en son sein est justifiée par l'enfantement. Peu de temps après leurs noces, son mari a ouvert un compte bancaire voué à l'éducation de leur futur héritier. Elle confie que l'existence de ce compte sans destinataire avait longtemps été « une preuve tangible de l'échec de [leur] union » (*Enf.*, p. 21). À propos de ce qui est attendu d'elle en tant que femme, elle parle du « rôle implicite de mère qu'impliquait [s]a présence sous le toit de A. » puis ajoute, au sujet de l'enfant : « Son arrivée faisait vaciller ma naïve croyance en mon droit de cité dans cette maison, elle rendait évident le caractère inconvenant de mon séjour ici en tant que femme stérile, et la nécessité humiliante pour moi de dépendre de [lui]. » (*Idem*) Après le départ du fils, elle n'a plus de raison d'être dans la maison de son époux⁵⁴. Elle confie : « Désormais privée de la besogne de mère, je trouve ma vie moins justifiée dans cette maison, dans cette rue, dans cette ville, dans ce monde. » (*Enf.*, p. 11) À propos de la mère ver à soie, à laquelle elle s'identifie, elle explique que la femme est née avec le désir et la faculté d'enfanter, que l'enfantement est sa condition, et que « son corps reflétait la volonté de la nature. » (*Enf.*, p. 46) La nature l'aurait fait femme afin qu'elle soit mère et ce rôle résumerait sa condition d'existence. Elle croit que le rôle de mère justifie la présence de la femme au foyer, car c'est l'idée qu'elle entend dans sa maison, sa rue, sa ville. La société

⁵³ *Ibid.*, p. 405.

⁵⁴ Ce fait explique en partie la métamorphose que subit la narratrice dans le roman suivant son échec de la maternité : *Espèces* (2010).

patriarcale lui répète que sa valeur dépend de son usage de la capacité à l'enfantement dite inhérente à son sexe. Or, nous savons la narratrice stérile.

Par ailleurs, soutenant l'idée que la femme est née pour enfanter, l'amour et l'instinct maternels sont posés par la pensée patriarcale comme les bases de l'identité féminine. Dans les années soixante-dix, les féministes remirent en question cette conception en révélant que l'amour et l'instinct codifiant la façon de penser la relation de la mère à l'enfant ne découlaient pas de la nature de la femme, mais étaient construits pour elle⁵⁵. Dans son roman, Chen met en scène l'exception à la règle : sa narratrice anonyme, née sans instinct maternel voire sans capacité d'enfantement. Cet instinct comporte l'idée que toute femme naît avec le désir d'être mère. À propos d'une collègue d'A. qui avoue ne pas vouloir d'enfant, il est précisé : « A. ne l'appréciait que par politesse, ne la trouvant “guère équilibrée”. » (*Enf.*, p. 34) Alors qu'il questionne lui-même la nécessité d'avoir des enfants, la réticence de sa collègue le fait sourciller. Prononcé par une femme, ce genre de propos est jugé anormal. En adoptant l'enfant, la narratrice montre sa volonté de se conformer au désir de son mari et aux attentes de la société. Le mythe de l'instinct maternel fait d'ailleurs en sorte qu'elle croit qu'il lui « serait facile d'être mère, que cela irait de soi. » (*Enf.*, p. 16) On lui a enseigné que la maternité est naturelle pour une femme. Forte de cette conviction, elle perçoit les problèmes auxquels elle fait face en prenant soin de l'enfant comme découlant d'une anomalie de son corps féminin.

Après la première fugue de son fils, la narratrice cache l'incident à A. afin qu'il ne puisse pas lui « reprocher silencieusement [s]on incompétence et [s]on irresponsabilité, [s]on manque d'instinct maternel », une lacune qui proviendrait d'un manque de féminité

⁵⁵ Yvonne Knibiehler, « La maternité sous silence », *Panoramiques*, n° 40 (2), p. 9.

« médicalement prouvé par l'irrégularité de [s]es règles, par le dysfonctionnement de [s]es organes reproducteurs. » (*Enf.*, p. 93) Le roman souligne ainsi le raisonnement découlant de la pensée patriarcale liant nature féminine et instinct maternel, qui fait de toutes réserves exprimées par la mère à l'endroit de son rôle traditionnel une monstruosité⁵⁶.

En plus de cet instinct maternel qui serait commun à toutes les femmes, mais qui manquerait cruellement à la narratrice, le roman interroge l'amour maternel. Malgré l'amertume et la colère ressentie par la mère envers son enfant dans *Un enfant à ma porte*, quelques passages révèlent sa tendresse pour le fils. Au début du roman, elle retourne nostalgiquement dans sa chambre après son départ. Face à ses animaux en peluche, elle confie : « À leur contact une immense douceur m'envahit [...]. Je les prends chacun dans une main, les appuie chacun contre une joue, les rapproche ensuite du nez pour que l'odeur de l'enfant descende jusqu'à mes poumons. » (*Enf.*, p. 13) Dans son récit, elle parle de tendresse ou de douceur, mais pas d'amour. Ce terme fortement codifié au sein de la société patriarcale ne correspondrait pas à son « sentiment maternel » (*Enf.*, p. 98) et ce n'est que par conformisme qu'elle revêt l'« habit qui depuis trop longtemps [la] gênait et [l']étouffait, cette quasi-obligation, ce demi-mensonge, ce gigantesque fardeau qu'on appelle l'amour. » (*Enf.*, p. 77) La lourdeur du fardeau associé à l'amour maternel provient du caractère inconditionnel qui y est rattaché. Pour la mère, aimer son enfant ne tolère ni doutes ni mouvements de colère. L'héroïne éradique de son vocabulaire le mot « amour » et voudrait qu'il soit effacé du dictionnaire. Il ne permet pas de vivre sans honte des émotions nuancées et parfois contradictoires. Donc, l'amour maternel, qui devrait venir naturellement, lui fait aussi défaut. Le roman montre ainsi les

⁵⁶ Voir Adrienne Rich, *Of Woman Born*, New York, Norton paper edition, 1995, p. 23.

failles du modèle patriarcal qui définit chaque femme comme une mère née, faisant d'elle un être défaillant dès qu'elle déroge à cette règle.

Le regard des autres régit la vie des protagonistes au sein d'*Un enfant à ma porte*. Par exemple, lors d'une soirée organisée pour fêter l'arrivée de l'enfant, la narratrice et A. jouent le rôle des parents comblés. Alors qu'elle se démène avec la lourde tâche de prendre soin de son fils, elle ne laisse rien paraître : « J'ai posé un baiser très dévoué sur le front de mon fils. Tous nous applaudissaient. Nous étions sur scène. » (*Enf.*, p. 41) Face aux autres qui voient en elle une mère née, elle se met en représentation. Pour eux, mais aussi pour elle qui mesure sa valeur à l'échelle de sa correspondance à ce modèle, elle joue de son mieux le rôle de la « bonne mère ». C'est ainsi qu'elle tente de devenir une « vraie mère et une vraie femme » (*Enf.*, p. 92). Elle observe, entre autres, que les tâches ménagères « nullement gratifiantes » sont « monstrueusement consacrées et mystifiées » (*Enf.*, p. 58) par l'imaginaire social. Les petites avanies d'un travail quotidien éreintant sont autant de tâches que la mère doit accomplir avec gratitude. Les autres mères le lui apprennent : « [...] sans souffrance, il n'y a pas de mère, pas d'enfant, pas de vie, rien. » (*Enf.*, p. 14) Si on demande de la mère des sacrifices, elle ne peut jamais s'en plaindre, car son discours est contrôlé. Les règles suivantes sont énoncées : devant les autres, elle doit parler beaucoup de son enfant et en détails, elle ne doit rien dire de négatif et doit donner l'impression que toute difficulté est facilement surmontable. La façon dont elle parle de son enfant est un test, évalué par les pairs, par lequel on demande à la femme de « montrer [s]es compétences » (*Enf.*, p. 33), de démontrer qu'elle mérite les titres de bonne mère et de femme véritable. Dans cette optique, partager les ennuis vécus en s'occupant de l'enfant est tabou et ternit l'image de la mère. Quand elle

essaie de se confier, elle choque : « Alors j'ai perçu un silence d'étonnement et de reproche autour de moi, de la part des hommes comme des femmes. » (*Enf.*, p. 58). Se substituant à ses critiques, elle s'offusque : « Comment de pareilles absurdités pourraient-elles se prononcer ? Cela ne se fait pas ! » (*Enf.*, p. 59). Comment la femme peut-elle oser se plaindre de celui à qui elle doit sa raison d'être dans le couple selon la vision patriarcale ? « Comme si la maternité n'était pas son plus grand devoir, la source de son plus grand bonheur, l'occasion la plus signifiante où devaient se manifester ou s'éprouver sa bonne nature et son humanité. » (*Enf.*, p. 59) Le récit nous montre ainsi une héroïne qui tente de se conformer au rôle de mère que lui réserve la société dans laquelle elle évolue tant bien que mal. Au lieu de rejeter le modèle patriarcal qui l'opprime, elle se fait violence pour tenter d'y correspondre.

L'effort de la narratrice pour être à la hauteur de l'idéal maternel exige d'elle la répression d'une partie de soi. En fait, le roman soulève le problème du « moi » mère dans la société patriarcale en général. La première menace qui pèse sur la femme dans ce cadre est le lourd fardeau que constitue le soin des enfants. Cette tâche est marquée non par une solidarité avec le mari, mais bien par l'isolement de la mère. Le fait que mère et enfant sont seuls dans leur misère est maintes fois répété dans le récit. Par exemple : « L'enfant et moi, nous ne pouvions compter sur personne pour nous en sortir, nous étions enfermés dans notre solitude commune, nous ne pouvions que nous serrer les bras bien fort et puiser dans nos propres forces, avant de sombrer. » (*Enf.*, p. 151) À l'intérieur du foyer familial, A. n'est d'aucune aide. La mère l'accuse de toujours prendre le parti du fils « sans être là, sans tacher ses mains ni salir ses chaussures », en l'observant se démener « loin des petites choses quotidiennes que l'enfant et moi partageons, loin de ce

maréage de maternité où l'enfant et moi nous débattions. » (*Enf.*, p. 64) À la fin du roman, méditant sur sa maternité ratée, elle pointe du doigt ceux qui l'avaient laissé seule avec l'enfant : « A. aurait dû nous tendre la main plus souvent. Les voisins auraient pu nous donner du soutien plutôt que de nous lancer des regards de soupçon. [...] Tout le monde aurait dû venir à notre secours. » (*Enf.*, p. 149) Elle souligne l'injustice dont elle fut victime en tant que mère : « N'étais-je pas en train de travailler seule pour élever un tel trésor collectif [...] ? » (*Enf.*, p. 150)

Dans un second temps, le « moi » féminin est mis en péril dans la maternité, car l'enfant menace l'existence de la femme comme sujet : « Il n'y a aucun doute que l'enfant soit un individu à part entière. Mais quand une femme devient mère, son individualité à elle est à moitié compromise. » (*Enf.*, p. 59) Au moment de l'enfantement, ou de l'adoption, « le moi individuel et le moi mère » (*Enf.*, p. 151) se confondent et ne peuvent plus être divisés. Parlant de son fils, la narratrice relate : « Il était si souvent dans mes bras ou sur mon dos qu'on aurait dit que nous formions un seul corps. On me félicitait dans la rue. » (*Enf.*, p. 53) La fusion de la mère et de l'enfant est perçue positivement par les autres. Julie Rodgers remarque que la culture de la protagoniste « valorise l'abnégation de soi dans la maternité⁵⁷ ». Or, la fusion a lieu au détriment de la femme qui y perd son identité, car une fois devenue mère, elle est réduite à cette fonction. La femme n'existe plus alors qu'à travers sa relation à son enfant. Ce phénomène serait une conséquence directe du modèle patriarcal : « [...] on ne peut être “moi” quand on est obligé d'être “Mère”, avec un “M” majuscule, celui-ci renvoyant à l'archétype de la bonne mère, la *mater dolorosa*, la mère telle que définie pas l'idéologie patriarcale

⁵⁷ Julie Rodgers, art. cit., p. 406.

[...].⁵⁸ » Au cours du roman, on assiste à une « colonisation de l'espace et aussi du corps de la mère par l'enfant.⁵⁹ » Or, la peur de se voir effacer par l'enfant était une des raisons avancées par la narratrice pour rejeter la maternité dans *Immobile*. Cette crainte se concrétise dans *Un enfant à ma porte*. Elle croit qu'elle est devenue mortelle en adoptant son fils, car il serait là pour la remplacer. Quand elle le gave à la fin du récit, elle admet : « Je voulais que mon enfant mange autre chose que ma chair, grignote autre chose que mes os, boive autre chose que mon sang. » (*Enf.*, p. 133) On note au sein de l'œuvre trois conséquences à l'effacement du « moi » femme dans l'identité mère. D'abord, il y a aliénéation de la mère et amertume vis-à-vis de l'enfant qui lui vole son identité. C'est ainsi que la possibilité du départ définitif du fils devient un espoir de libération aux yeux de la mère. Ensuite, alors que mère et enfant se confondent, elle ne peut plus l'aimer qu'avec son « amour-propre » (*Enf.*, p. 90). Or, ce type d'amour n'implique pas beaucoup d'affection : « Je commençais à chérir cet enfant non pas avec l'amour que je lui aurais donné, mais avec mon amour-propre, et aussi à le détester parfois autant que je me détestais moi-même. » (*Enf.*, p. 135) Il signifierait plutôt une absence d'amour véritable, et donc d'affection partagée. Fusionnée à l'enfant, notre héroïne demande : « Dans ces conditions, comment pourrait-il exister un amour quelconque ? » (*Enf.*, p. 101) Enfin, la vision de l'enfant comme prolongation de soi pousse la mère à vouloir se réaliser à travers son fils. C'est le lieu commun du parent frustré qui tente de s'accomplir par procuration : « Je projetais sur lui mes insatisfactions, je voulais que mon enfant incarne mon propre orgueil blessé, mon ambition déçue. » (*Enf.*, p. 114) La narratrice note que ce genre de relation fait du rapport mère-enfant une interaction égocentrique où entre une

⁵⁸ *Ibid.*, p. 414.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 407.

grande part de négligence : « Je cherchais à me réaliser à travers lui. Mon attention n'a jamais vraiment porté sur l'enfant lui-même. » (*Enf.*, p. 115) Privée de son identité propre, la mère chercherait à s'emparer de celle de son enfant. De ce fait, l'identité de la mère et celle de l'enfant sont toutes deux compromises par le modèle patriarcal. *Le Mangeur*, de même que *L'Ingratitude*, révélait par ailleurs les dangers d'une relation parent-enfant où aucun n'est libre d'être soi-même.

Au final, le roman met en scène une femme se débattant avec le rôle de mère que l'on dit inhérent à son sexe. Écrasée par le fardeau de la maternité, elle perçoit ses difficultés comme le signe d'une anomalie de sa nature féminine. Et, puisqu'elle n'aime pas son enfant sans conditions, elle se sent coupable et croit être une mère inadéquate. Le problème proviendrait autant d'elle que du modèle maternel construit par le patriarcat, considéré comme nocif. Nous avons vu, en effet, de quelle façon il efface l'individualité de la femme dans la maternité. *Un enfant à ma porte* semble dès lors non pas raconter l'histoire d'une femme incapable d'être mère, mais de pointer les failles de la société dans laquelle elle se risque à cette entreprise.

Dégradation de la mère et de l'enfant

Dans *Un enfant à ma porte*, plutôt que d'adhérer à un portrait idéalisé, peu fidèle à l'expérience réelle de la maternité, Chen fait le portrait de la dégradation d'une femme aux prises avec la fonction maternelle. Au sein du roman, la narratrice vit les contrecoups du conflit entre sa nature particulière et le rôle de mère, puis subit une grave déchéance

physique et morale. S'effondrant sous ce fardeau, elle cherche à alléger sa charge grâce à une solution qui va conduire à son tour à la dégradation de son fils.

Dès leur premier contact, la narratrice, sans l'avouer, voit en l'enfant un élément perturbateur. Lorsqu'elle le trouve assoupi devant sa demeure, elle se penche pour sentir son souffle et constate : « Je trouvais sa respiration forte et bruyante. » (*Enf.*, p. 13-14) De son propre aveu, elle n'a jamais été une femme « à enfants ». En fait, le récit laisse entendre que l'échec de son entreprise maternelle était attendu. La narratrice admet elle-même qu'en se penchant vers l'enfant, elle savait qu'elle commettait une erreur : « Devenir mère ne fait pas partie de mon destin. » (*Enf.*, p. 15) Au-delà de sa réticence à avoir des enfants, c'est sa nature singulière qui s'oppose tout entière à la maternité. D'abord, il n'y aurait pas assez de vie en elle pour qu'elle puisse en produire. Elle réitère cette raison à maintes reprises pour expliquer sa stérilité. Entre autres : « Mais mon corps n'est sans doute pas assez [...] vivant pour concevoir. » (*Enf.*, p. 16) et « [...] si je ne pouvais concevoir, c'était parce que j'étais déjà morte depuis longtemps. » (*Enf.*, p. 53) Son manque de vitalité ne l'empêcherait pas seulement d'enfanter, mais bloquerait toute descendance. Dans ce roman, et ceux qui l'ont précédé, les métaphores du squelette et du fantôme ne cessent de redire l'état particulier de la narratrice. Elle est un être de l'entre-deux : une morte vivante qui erre hors du temps, portant en elle les spectres de ses vies antérieures. Quand elle examine la possibilité que le garçon adopté, qui affiche des ressemblances physiques avec elle, puisse être son fils, elle demeure confuse : « Cela voudrait dire que le néant que j'étais pourrait engendrer, qu'un fantôme pourrait aussi se reproduire. » (*Enf.*, p. 129)⁶⁰ L'idée qu'elle puisse créer la vie à partir de son corps

⁶⁰ La narratrice évoque aussi la possibilité que l'enfant soit le fils de son double de *Querelle d'un squelette avec son double*.

cadavérique lui paraît inconcevable. Elle attribue d'ailleurs en partie le départ définitif de son fils à son propre « néant ». S'adressant indirectement à l'enfant disparu, elle se reproche : « Pardon de l'avoir fait entrer dans cette maison où il y avait trop de débris de vie, mais pas assez d'humanité. » (*Enf.*, p. 151)

Dans un second temps, l'héroïne de Chen ne pourrait pas enfanter à partir du vide de ses origines. Son état d'orpheline affecte son avenir « dans la mesure où le manque, l'absence et la perte qui marquent la transmission entre l'ascendance et le sujet risquent également d'affecter la descendance – voire d'empêcher qu'il y en ait une⁶¹. » De toute façon, même dans l'éventualité où elle devenait mère malgré le néant généalogique et le manque de vie qui la caractérisent, sa maternité serait mortifère. Si le garçon trouvé était son fils biologique, elle croirait qu'il était atteint de sa maladie. Si ce n'est pas le cas : « Il n'était pas impossible non plus, même si c'est une éventualité peu probable, que l'enfant étranger, à force de partager mon espace et d'aspirer mon souffle, finisse par me ressembler. » (*Enf.*, p. 121) Si les gènes peuvent se transmettre, « tels des virus », par contamination dans l'air et non seulement par le sang, l'enfant non-biologique pourrait être atteint aussi de son mal. Donc, la descendance de la narratrice, si elle réussit malgré les obstacles à en avoir une, serait tout aussi cadavérique qu'elle.

Enfin, la faillite de l'entreprise maternelle du récit aurait été prédéterminée par la position habituelle de la narratrice hors du monde. Tandis que, au grand dam d'A., le mariage ne change pas son statut d'observatrice, la maternité l'a contrainte à devenir active, à quitter l'entre-deux pour s'investir dans le présent. Martine-Emmanuelle Lapointe décrit les narratrices de Chen comme des spectatrices qui « refusent de jouer le jeu de leurs contemporains en remplissant “le trou du temps” [...]. Elles vivent plutôt en

⁶¹ Anne Martine Parent, art. cit., p. 1.

marge des lieux communs, littéralement hors du temps, afin de mieux contempler les courses et les fuites modernes⁶². » Appuyant cette observation, *Un enfant à ma porte* s'ouvre sur l'image de son héroïne assise dans son fauteuil, devenant « squelette », quand son mari n'est pas à la maison et que l'enfant est parti. Elle se perd alors dans la contemplation de la lumière et oublie les « sensations de ce monde » (*Enf.*, p. 9). Elle quitte ainsi sa forme humaine pour atteindre un état de non-être. Sans mari, mais surtout délivrée de sa tâche de mère, elle se retire du monde et redevient une observatrice inactive. Évoquant le séjour du fils dans la maison, elle parle d'une période de bruit et de tempête entre deux silences : « Trois cent quatre-vingt-neuf jours de désordre, de demandes pressantes, de tumulte, à la seule exception des heures de sommeil. Puis, soudainement, le fracas continu s'est éteint. » (*Enf.*, p. 11) L'enfant cause une distorsion de l'état naturel des choses : « Devant mon enfant, j'étais vite devenue une mère, un ver à soie mourant, et non pas un artiste devant une œuvre. » (*Enf.*, p. 100) La protagoniste a l'habitude de se tenir dans la marge, tel un artiste regardant une œuvre. Traînée dans le présent par l'enfant, elle peine à composer avec sa nouvelle place dans le monde, d'autant que ce nouveau rôle actif met un terme au fil de ses réincarnations. En adoptant l'enfant, elle a l'impression d'être « atteinte par une balle mortelle. » (*Enf.*, p. 104)

Dans les romans précédents de Chen, la narratrice évoluait hors du temps et pouvait errer d'existence en existence. Cette capacité était intrinsèquement liée au fait qu'elle n'était ancrée dans aucun présent. Depuis l'arrivée de l'enfant, et l'entrée dans la vie active subséquente, elle oublie ses « existences dans d'autres temps » et il n'est « plus

⁶² Martine-Emmanuelle Lapointe, « 'Le mort n'est jamais mort' : Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », art. cit., p. 126.

du tout question de [s]es vies futures. » (*Enf.*, p. 115) Maintenant engagée dans le monde, elle devient de nouveau mortelle. Sa capacité à traverser les époques et d'échapper à la mort, qui constituait une part de son identité, est effacée par la maternité consentie.

Même si sa nature s'oppose à la fonction de mère et qu'elle se sent confrontée à un idéal qui la dépasse, la nouvelle mère montre qu'elle a assimilé la notion, qui lui a été confiée par une parente de son mari, qu'il n'y a pas de parents sans souffrance. Telle la « bonne mère » patriarcale, elle se montre prête à se sacrifier pour son fils. Cette disposition pose les bases de la déchéance qu'elle subit dans la suite du roman. Avant l'arrivée de l'enfant, elle étonnait les médecins avec son corps qui ne montrait nul signe de vieillissement, malgré son âge. Se préparant pour la soirée organisée pour présenter le garçon aux amis du couple, elle remarque que son corps a changé. Elle a pris du poids, des rides sont apparues sur son visage et ses cheveux sont devenus secs. Elle parle de ces changements comme d'une « détérioration » qui lui donne l'impression qu'elle a porté l'enfant, comme dans une grossesse réelle. Ces changements physiques négatifs sont aussitôt imputés par elle à son nouveau rôle de mère. Or, cette physionomie « corpulente, maladroite et lasse » (*Enf.*, p. 32) lui vaut l'approbation des autres. Selon eux, elle serait « palpitante de vraie vie, d'une vie remplie de tâches domestiques, sans temps et sans rêve » [...]. » (*Enf.*, p. 33) La maternité, et non l'enfantement, aurait transformé le corps de la mère par procuration. Cette dégradation est perçue comme la preuve, au sein de la société patriarcale dans laquelle elle évolue, que la narratrice est digne de son titre de mère. Son sacrifice, en fait, est encore plus grand que celui dont lui parlait la tante de son mari, car ses rides, le lecteur le sait, sont aussi signes de sa nouvelle mortalité.

L'héroïne du roman désigne plusieurs fois la maternité par des termes liés au travail : « poste » (*Enf.*, p. 58), « besogne » (*Enf.*, p. 11) et « fonction » (*Enf.*, p. 59). Elle présente sa tâche de mère comme un travail forcé aliénant. À quelques reprises, elle avoue sa soif de libération d'une fonction qui lui demande trop d'effort et semble voir la maternité comme une responsabilité dont elle ne peut plus se défaire. D'un ton lourd d'une ironie qui frôle le cynisme, elle s'exclame : « [...] une mère est toujours libre d'abandonner son enfant, en quittant la maison – puisque les pères en donnent souvent l'exemple – ou en se jetant par la fenêtre. Ce n'est pas la liberté qui manque. » (*Enf.*, p. 59). Loin du contentement dans l'effort quotidien dont lui parlent les autres mères, elle vit sa maternité comme une torture. Elle parle de sa « servitude » et d'une « épreuve » à laquelle elle échoue. Quand l'enfant revient de chez sa gardienne, la narratrice est à l'agonie : « [...] mes nerfs se contractaient au point de se rompre, mes poumons semblaient se gonfler, j'avais l'impression de me trouver dans une quasi-noyade où une seule goutte d'eau m'aurait achevée. » (*Enf.*, p. 64) Au lieu d'un sentiment de plénitude provoqué par la présence de l'enfant, la mère ne ressent que « frustration », « impatience », « rage » et « honte » (*Enf.*, p. 65). La maternité mythifiée est donc réellement vécue, au sein de l'œuvre, dans la souffrance morale et physique par la mère, ce qui engendre à son tour la culpabilité. Elle affirme qu'elle se rend compte chaque soir, avant même que le père le lui dise, de « la cruelle réalité de [s]on incapacité » (*Idem*). La « bonne mère » aime son enfant de façon inconditionnelle et n'a pas droit à l'abattement, car son rôle au sein de la société repose sur lui. De ce fait, la souffrance causée par le fils est vécue dans la honte de ne pas correspondre au modèle construit par le patriarcat.

L'expérience de mère de la narratrice fait naître en elle un sentiment d'aliénation qui s'accroît de plus en plus. À un certain point, méditant sur sa situation, elle conclut qu'elle a été mise à mort au moment où elle est devenue mère. Cette idée lui est surtout inspirée d'une visite au musée des sciences naturelles pendant laquelle elle s'identifie à la mère ver à soie. Ces animaux sont élevés d'abord pour la production de soie, puis à des fins de reproduction. Or, dès l'instant où les femelles donnent naissance, elles commencent à mourir. Ce constat marque l'héroïne qui ne cesse de le réitérer : « Après avoir déposé ses œufs, sa fin était presque immédiate. » (*Enf.*, p. 44) ; elle « commençait à mourir dès le moment où elle accédait au rang des mères. » (*Enf.*, p. 46) ; « La venue de l'enfant signalait le départ de la mère. » (*Idem*) ; elle a « un immense prix à payer pour devenir mère. » (*Enf.*, p. 45) Une gradation ascendante au sein du récit montre qu'elle s'identifie de plus en plus à la mère ver à soie. Elle commence par observer l'insecte, puis se fond avec lui : « Je fixais le ver mère au point que je me trouvais à l'intérieur de la boîte, que je me mettais à sa place et la sentais en moi. » (*Enf.*, p. 47) Le rapprochement de la narratrice et du ver culmine par la fusion en un « nous » commun : « Je voyais nos corps déchirés et détériorés se confondre peu à peu sous une même lumière, nos corps désormais inutiles [...]. » (*Idem*) De ce parallèle, elle comprend que sa « mort venait de commencer. » (*Enf.*, p. 43) Sa visite au musée se situe au moment d'une grande fatigue vécue au quotidien et après son vieillissement physique soudain. Le pas n'est pas difficile à franchir pour la mère épuisée face au constat de la dégradation de son état et celui de sa mise à mort. Inspirée par le destin du ver, elle qualifie le désir d'avoir des enfants de « gène suicidaire » (*Enf.*, p. 47). Cependant, ce désir (les propos des romans antérieurs le prouvent) ne lui est pas venu naturellement. À l'inverse du ver à soie se sacrifiant par

instinct, elle y a été contrainte par le conditionnement social. Elle a d'ailleurs adopté son fils pour devenir normale, remplir le rôle que lui réserve la société et réussir son mariage selon les critères admis.

À l'intérieur d'une relation où mère et enfant dépendent l'un de l'autre, l'une pour que sa place dans le monde soit justifiée et l'autre pour sa survie quotidienne, la norme serait que la croissance de l'enfant se fasse au détriment de l'épanouissement de la mère. Dans cette œuvre où l'enfant est victime d'une cassure dans le fil de la transmission, ce phénomène est exacerbé et il devient un être vampirique. De ses parents biologiques, il n'a nul souvenir. S'ils lui ont inculqué des valeurs ou transmis des connaissances quelconques, il ne les a pas retenues ; et manifestement, il n'a plus en sa possession l'héritage matériel qu'ils auraient pu lui avoir laissé. Cet être sans repère sera tout d'abord aphone, bruyant et incontrôlable, puis incapable d'aller à l'école. Il se révèle inapte à s'adapter dans la société. De leur côté, ses parents adoptifs ne lui sont d'aucune aide. Son père exècre l'idée de lui léguer un héritage et sa mère ne peut lui en transmettre, car elle n'en a jamais reçu. Contrairement aux personnages postmodernes voulant faire table rase du legs de leurs ancêtres, projet correspondant à l'idée du « père à tuer⁶³ » de Michel Biron, l'enfant d'*Un enfant à ma porte* n'est pas le responsable, mais la victime de la discontinuité dans la transmission. Cette faille le rend dépendant de sa mère. Le docteur consulté avertit la narratrice que le garçon sera plus demandant que les autres. Déjà fusionné à elle en raison du système patriarcal, l'enfant puise son énergie à même la mère. Quand elle l'embrasse dans son lit le soir, elle se dit « effrayée par [ce] corps qui avait consommé toute l'énergie du [s]ien ». (*Enf.*, p. 66) La métaphore filée du ver à soie illustrerait, selon Lapointe, « la négativité, voire le caractère vampirique, de la

⁶³ Michel Biron, « Le fils de personne », *Voix et images*, vol. 27, n° 3 (81), 2002, p. 566.

filiation⁶⁴. » Le roman semble dire que la maternité signifie non pas l'accomplissement de la raison d'être de la femme, mais bien sa détérioration jusqu'au seuil de la mort. L'enfant vampirique la mènerait ainsi vers la tombe. Telle la mère ver à soie, elle mourrait une fois sa mission maternelle accomplie.

On remarque que le rapport de la mère à l'enfant devient de plus en plus malsain au fil du roman. D'abord, elle craint de ne pas être à la hauteur de son statut de femme et de mère, puis elle perçoit le fils comme étant la cause de son agonie. Or, c'est l'angoisse de perdre l'enfant qui motivera ses pires actions. Dans le récit, la peur de la narratrice de perdre son fils est par trois fois signalée : une première fois, quand elle retrouve l'enfant endormi dans le jardin après une nuit de tempête ; une autre, lorsqu'il s'enfuit de chez sa gardienne pour suivre une mouche ; et une dernière fois, quand elle le perd de vue au marché. Après ces frayeurs momentanées, la mère paranoïaque cherche à abolir toute distance pouvant subsister entre elle et son enfant. Son inquiétude démesurée, la foi en son incapacité de l'élever et cette ressemblance entre eux, qui lui fait craindre les ragots, la poussent à enfermer le garçon. Rodgers explique cette incarcération par les tabous de la société patriarcale qui règlent la façon dont la maternité est vécue : « Puisque la narratrice n'a pas l'occasion de discuter ouvertement de ses émotions confuses à l'égard de son enfant, son sentiment d'ambivalence maternelle explose et aboutit à l'emprisonnement de l'enfant chez elle⁶⁵. » Il semble en effet que ce soit les obstacles vécus par la narratrice dans son expérience de la maternité, et les sentiments en découlant, qui causent son « explosion », car ses difficultés remettent en question sa valeur de mère et de femme. Enfermer l'enfant constitue sa tentative de reprendre le

⁶⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Disparaître ? », *Voix et images*, vol. 34, n° 3 (103), 2009, p. 125.

⁶⁵ Julie Rodgers, art. cit., p. 412.

contrôle de sa vie. Adoptant le rôle de geôlière, elle explique qu'elle a décidé de « traiter plus sévèrement encore » son fils afin de se « montrer incorruptible à ses yeux et devant les autres ». (*Enf.*, p. 124) L'image de la mère comme gardienne de prison, dans le roman, n'est pas sous-entendue mais très appuyée. La narratrice fait installer une grille de fer dans la fenêtre de la chambre du fils pour prévenir toute fugue. Au début de récit, elle parle de l'enfant comme d'un « évadé » qu'elle voudrait « capturer » de nouveau (*Enf.*, p. 12). Puis, quand le fils est confiné à sa chambre, elle parle de cette pièce comme d'une « cellule » (*Enf.*, p. 132) et le laisse « hurler dans sa prison. » (*Enf.*, p. 131)

Dans *L'Ingratitude*, Yan-Zi tentait de se libérer du huis clos maternel dans lequel elle se sentait enfermée. Dans *Le Mangeur*, l'horizon de la fille se bornait au monde de son père. *Un enfant à ma porte* s'inscrit dans la lignée de ces filiations abusives à travers la figure de la mère geôlière. Cependant, c'est l'héroïne ici qui joue le rôle du bourreau. L'enfermement prend d'ailleurs une forme concrète dans ce roman. L'enfant est fait littéralement prisonnier. En confinant son fils à un espace clos « sans y plonger » (*Enf.*, p. 137) elle-même, la narratrice recouvre le confort de sa position d'observatrice. Mais l'incarcération place le garçon dans une position similaire à celle vécue par la fille dans *Le Mangeur*. Sa mère ressent un désir de fusion semblable à celui de son père et, face à l'idée que le fils adopté soit né d'elle, elle pense : « Si c'était vrai, ce serait affreux. Il porterait en lui tous les déchets que je portais moi-même et que je voulais éliminer. » (*Enf.*, p. 105) L'idée de mettre fin à une lignée malsaine, présente dans *Le Mangeur*, lui traverse aussi l'esprit. Or, le comportement du père dans ce roman a mené à la disparition de sa fille. Dans *Un enfant à ma porte*, l'identité du fils est à son tour compromise par le huis clos parental.

La solution de la narratrice pour mieux vivre une condition qui l'étouffe provoque chez l'enfant qu'elle enferme une dégénération. Après la dégradation de la mère, on assiste donc à celle de son fils. L'appauvrissement de son état est pratiquement programmé par la mère qui voulait « éviter de tuer et de se tuer en mots et en labeur » (*Enf.*, p. 132) en rendant son fils plus simple. D'abord, elle écarte de lui tout stimulus intellectuel. Elle ne lui fournit que peu de jouets, ne lui demande plus aucune forme d'apprentissage et ne s'occupe principalement que de sa consommation de nourriture. Conséquemment, l'intelligence du fils s'amoindrit. Sa mère remarque par exemple que « son cerveau réagissait avec une extrême lenteur » (*Enf.*, p. 131). Ensuite, l'enfant perd graduellement toute marque d'humanité. La narratrice observe : « Il ne connaissait pas la politesse, les manières » ; « Il ne devait pas éprouver la moindre sensibilité pour la beauté des choses [...] » ; « Sa vie ne dépassait pas la dimension alimentaire et visuelle. J'avais l'impression de loger un singe chez moi. » (*Enf.*, p. 138) Les conditions d'incarcération du fils le réduisent à ses besoins primaires : manger, dormir et faire ses besoins. Du règne de l'humanité, il est passé à celui de l'animalité. Ainsi, il se rapproche de l'état primitif, parallèle que sa mère établit elle-même. En effet, elle justifie ses conditions d'hygiène douteuses en s'appuyant sur les « tribus primitives » qui savaient vivre sans confort et dit de lui qu'il s'est « replongé dans le monde des dinosaures » (*Enf.*, p. 139). La mère n'est pas alarmée par la transformation de son fils. Elle n'y voit qu'une amélioration de ses conditions : « Sans vouloir vanter ma méthode, j'éprouvais, depuis que la chambre de l'enfant était transformée en une cellule, un sentiment de sécurité et de garantie pour mon avenir, mais aussi, et paradoxalement surtout, une sensation inattendue de détachement et de libération. » (*Enf.*, p. 132) Par rapport à son animalisation, elle dit que l'élever était

maintenant « aussi simple, aussi facile qu'élever un chat. » (*Enf.*, p. 133) Réduit à ses besoins primaires, tel un homme préhistorique ou un animal, le fils devient l'enfant idéal à ses yeux. La protagoniste, qui se débattait avec l'idéal de la « bonne mère », ne peut donc s'épanouir que lorsque l'enfant à sa charge se dégrade. Tandis que ses besoins se simplifient, et une fois le danger de la fuite écarté, la pression exercée sur elle se relâche et elle connaît une liberté nouvelle. Sa propre dégénérescence semble alors se résorber. La relation filiale entre mère et enfant dictée par la société mise en scène dans le roman semble forcément signifier la déchéance de l'un d'eux : soit l'enfant vampirique se nourrit à même la mère, soit celle-ci étouffe son développement afin de pouvoir respirer.

Dans *Un enfant à ma porte*, la narratrice anonyme se conforme aux attentes de la société en devenant mère. Toutefois, son aversion antérieure à l'idée d'une descendance prédit une maternité difficile. Sa nature se révélera pourtant un obstacle bien plus grand au désir de se conformer au modèle de la maternité hérité du patriarcat. Fantôme d'elle-même, un squelette entre vie et mort, cet être de l'entre-deux a l'habitude de se tenir en marge du monde. L'enfant la force à abandonner sa place d'observatrice pour s'ancrer dans le présent. Cette violence faite à sa nature et le modèle nocif de la famille patriarcale fait en sorte qu'elle se dégrade au fil de sa maternité. L'arrivée de l'enfant dans sa vie aurait même enclenché sa mort. Afin de mieux vivre sa pénible fonction de mère, elle enferme l'enfant dans sa chambre. Devenue bourreau, elle se sent libérée. Par contre, l'incarcération cause la dégradation du fils. Comparé par sa mère à un animal et à un être primitif, il se déshumanise. Le roman présente une société patriarcale au sein de laquelle la maternité exige soit la dégradation de la mère, soit celle de l'enfant. Pendant ce temps,

le père, le seul membre libre dans cette cellule familiale, évolue bien loin de toute relation destructrice.

Le père et la filiation en question

Nous l'avons vu, la narratrice renonce à son identité singulière en devenant mère et se dégrade physiquement et moralement au cours de l'expérience de la maternité. La paternité d'*Un enfant à ma porte* est toute autre. Dans cette œuvre, l'auteure met en scène l'inégalité des rôles féminins et masculins à travers les personnages de la narratrice et de A. Le père est tout de même insatisfait du rôle que lui assigne le patriarcat. Selon le récit de son épouse, il se croit la victime d'un système qui lui impose une trop grande part de responsabilité. En fait, c'est l'idée même de la filiation qu'il remet en question. Il interroge jusqu'à l'utilité, pour la race humaine, de continuer à se reproduire.

La mise en scène d'une maternité aliénante et forcée en parallèle à une paternité à temps partiel illustre dans le roman l'inégalité de la répartition des rôles au sein de la famille patriarcale. Dès la soirée organisée pour fêter l'arrivée du fils, alors que la mère semble soudainement vieillie, le père a « mystérieusement rajeuni, offrant la preuve du bienfait de l'enfantement, de l'expérience parentale » (*Enf.*, p. 39). Face aux rides et à la fatigue de la mère et devant l'embellissement du père, les invités ont la même réaction : ils sont heureux de voir paraître sur eux les bienfaits de la parenté. Alors qu'on exige le sacrifice de la femme, l'homme n'a qu'à donner à l'enfant son nom, voire peut-être un héritage. Cette dissemblance est considérée équitable et serait justifiée par la différence sexuelle : « Nous étions égaux, ayant des fonctions différentes dans le ménage. » (*Enf.*,

p.31) Quant à elle, la narratrice dénonce « le beau rôle du compagnon de jeu » (*Idem*) du père. Amère, elle confie : « Je me levais toutes les nuits, tandis que le hurlement de l'enfant ne semblait pas troubler le sommeil du père. Je haïssais A. pour cela [...]. » (*Enf.*, p. 56) Ce qu'elle envie le plus chez le père, c'est sa liberté : « Il ne voulait que de bons moments, il devait choisir le moment où il verrait son enfant. » (*Enf.*, p. 31) Il peut choisir et limiter à sa guise les moments qu'il partage avec l'enfant. S'il devient las de lui, il peut même abandonner sa famille. De son côté, la mère est enchaînée au fils, car une fois mère, la femme n'est plus définie que par son rapport à l'enfant. En enfermant son garçon, la narratrice montre d'ailleurs que, au sein de leur relation interdépendante, l'un d'eux doit nécessairement être emprisonné. Malgré la limitation imposée à sa liberté, elle ne peut pas se plaindre de l'enfant devant son époux : « Il ne supportait aucun signe de négligence et d'impatience, surtout pas cela, de ma part envers notre enfant. Je jouais bien mon rôle, la plupart du temps, de façon irréprochable. » (*Enf.*, p. 81) Aux yeux du père, tout doit correspondre à un idéal harmonieux : « Nous étions ensemble pour la beauté et le bonheur, nous avons pris un enfant pour la même beauté, le même bonheur [...]. » (*Idem*) Pour lui, qui peut choisir les moments passés avec le fils et laisser la mère se charger du reste, le modèle parfait reste possible. Toutefois, il ferme les yeux sur la situation réelle de sa famille. En bref, il ignore la souffrance de son épouse.

Or l'état réel des choses n'intéresse pas A., qui préfère le bien paraître. Pour avoir l'air d'un bon père aux yeux des autres, il n'a qu'à prononcer quelques paroles creuses, en disant par exemple à quel point il est envieux de cette relation privilégiée avec l'enfant dont la mère peut se prévaloir. Cette dernière l'écoute dire à quel point il aimerait passer plus de temps avec le fils « s'il avait le choix », mais qu'il a malheureusement « d'autres

occupations, d'autres responsabilités » et que, de toute façon : « N'est-ce pas l'intention qui compte ? » (*Enf.*, p. 126). Elle critique cette inégalité des sexes au sein de la famille : « Ce vœu et ce regret déjà faisaient de A. presque un bon père, en tout cas un père normal et ordinaire. Il fallait plus, mille fois plus, pour être une mère ordinaire et normale. » (*Idem*) Se réappropriant les propos de son mari, elle ironise : « Décidément, A. n'avait pas la chance que j'avais, la chance que j'avais de me sacrifier agréablement. » (*Enf.*, p. 127) Rappelant le vide de ses paroles et l'hypocrisie du discours de la société sur la filiation, elle revient à la charge : « Ou bien devrais-je dire la chance que j'avais de grandir par le dévouement, par le plaisir de vivre simplement, car, qui ne le savait pas, qui le contredirait, l'enfant était l'incarnation même de la simplicité. » (*Idem*) L'hypocrisie règne au sein de la société patriarcale présentée dans le roman. Elle relègue la femme à son rôle de mère et célèbre son sacrifice, auquel elle doit consentir sans rechigner, alors que le père jouit de la liberté de ne partager que les plus beaux moments avec son fils avant de vaquer aux occupations de son choix.

Malgré la plus grande liberté dont il jouit dans la famille, la narratrice rapporte que son époux considère la paternité comme trop contraignante. Alors qu'*Un enfant à ma porte* met en scène l'injustice que le patriarcat perpétue contre la femme dans la maternité, c'est le personnage masculin qui, dans le roman, plaide l'abolition des rôles imposés par le système patriarcal. Selon ce qu'elle rapporte, aveugle à sa difficulté face au fardeau de la maternité, A. se plaint de se faire imposer des responsabilités excessives. Son épouse confie : « Une autre de ses pensées inconfortables lors de l'arrivée de l'enfant était la suivante : cela me donnerait un prétexte de plus pour ne pas travailler, pour aggraver davantage l'injustice familiale qu'il a dû subir, lui. » (*Enf.*, p. 24) Dans sa vision

égoïste du système, A. croirait que sa femme se complaît à vivre à ses dépens pendant qu'il peine à la tâche. Cette non-reconnaissance des tâches accomplies pour l'enfant est très représentative d'une pensée patriarcale qui survalorise l'image de la «bonne mère» tout en considérant son rôle comme négligeable. De façon plus paradoxale encore, le plaidoyer du père pour renverser l'ordre patriarcal qui l'opprime, dit-il, s'adresse aux femmes qu'il encourage à se rebeller : « Pourquoi, se demande-t-il sans doute, la libération des femmes n'a-t-elle pas été plus complète, plus profonde, plus universelle, de manière que les hommes puissent se libérer davantage de la pesanteur de la famille à leur tour [...] » (*Enf.*, p. 25). Ces propos que lui attribue son épouse présente les femmes comme étant libérées de la « pesanteur de la famille », privilège que les hommes n'auraient pas. Afin de remédier à cette injustice, il faudrait que les femmes n'aient plus besoin des hommes dans l'enfantement et qu'elles assument tout le fardeau de leur subsistance et de celle des enfants. Il rêve d'une femme autosuffisante qui se chargerait seule des enfants. Cela lui permettrait de ne plus penser qu'à lui. Dans le passage du roman qui décrit l'idéal d'une société libérée des rôles patriarcaux, son épouse rapporte que, par égoïsme, A. irait jusqu'à abandonner femmes et enfants à leur mort : « S'il se trouve dans un bateau qui coule, il n'a plus à céder devant l'impératif de sauver d'abord les femmes et les enfants [...] » (*Enf.*, p. 26).

La narratrice remarque qu'il se sauverait grâce à « cette force que la nature lui octroie pour servir à autre chose qu'à sa propre survie. » (*Idem*) Elle l'accuse ainsi d'utiliser de façon égoïste un trait physique accordé à son sexe, par la nature, à des fins de protection. On remarque incidemment qu'elle ne s'oppose pas à l'idée d'une différence innée des sexes. En effet, dans son récit, elle ne remet en question que le

raisonnement patriarcal imputant à la mère toute la responsabilité de l'enfant, jusqu'à la mort, parce que c'est elle qui possède la capacité d'enfantement.

La protagoniste anonyme de Chen est victime d'une rupture survenue dans le fil générationnel. Elle n'a jamais été inscrite dans une lignée généalogique et sa nature particulière menace tout espoir de descendance. Pour sa part, A. a été dûment inscrit dans une généalogie dès sa naissance et, à priori, rien en lui ne s'oppose au rôle de père. Toutefois, dans sa quête de liberté totale, il remet en question le renouvellement de la race comme projet de société. C'est donc la raison — cet esprit scientifique avec lequel il appréhende le monde — qui le pousse à penser que la filiation n'est plus conciliable avec l'époque contemporaine. Avant même d'en arriver à cette conclusion, A. exprimait une aversion envers les enfants au sein de son environnement immédiat. La première cause de son aversion est l'idée qu'une descendance potentielle soit une menace pour lui. Un prolongement de sa généalogie serait « une concurrence dans l'ordre établi ». Son épouse relate qu'il « aurait peur de se faire renverser, piétiner ou simplement dépasser. » (*Enf.*, p. 24) Bien qu'il affirme vouloir renverser l'ordre patriarcal, A. démontre ici son désir de conserver sa place de maître au sein de la famille, ce qu'un enfant, surtout un garçon, mettrait en danger. Il veut conserver le privilège que la société patriarcale lui octroie, c'est-à-dire le pouvoir, mais sans les responsabilités qui y sont rattachées. Il percevait aussi l'enfant comme une menace pour ses possessions, car il doit, en tant que père, un héritage à son fils. La vision de l'héritage que la narratrice attribue à son mari se limite à son aspect matériel. A. pense que : « L'existence d'un héritier le prive de la liberté et du pouvoir de choisir quoi donner et à qui » ; « Il aurait aimé conserver éternellement cette liberté et ce pouvoir de choisir. Il aurait voulu ne rien donner. » (*Enf.*, p. 27).

A. est également jaloux des enfants. Sa femme confie que lors de discussions à propos d'enfants, il remarque toujours qu'il est lui-même encore un enfant, comme s'il défendait ce privilège : « Chaque fois qu'on parle des enfants devant lui, il se presse d'évoquer sa propre enfance, si bien qu'on ressent le besoin de changer de sujet, de tourner l'attention vers lui et de le mater un peu à son tour. » (*Enf.*, p. 24) Désirant conserver son pouvoir et ses possessions, A. voudrait demeurer un enfant roi qui mérite toute l'attention et le soin de sa femme. Centré sur lui-même, il n'a aucun instinct de protection. La vulnérabilité des enfants ne réveille en lui que la gêne. De toute façon, tel que le remarque sa femme, il n'y a pas de place pour l'entraide et la solidarité dans sa vision du monde : « Car c'est cela sa vision inavouée de la vie : un marécage où l'humanité se débat sans grâce, chacun pour son compte tout en compromettant les autres. » (*Idem*) Selon cette conception, les enfants constituent vraiment une menace et A. aurait raison d'en être jaloux, car tout ce qu'ils possèdent lui serait enlevé.

Selon A., porte-parole au sein de l'œuvre de Chen d'un discours alarmiste sur la société contemporaine, la filiation ne serait plus conciliable avec le monde d'aujourd'hui. La famille est en péril. Plutôt que le « silence des pères » des récits de filiation, dans le cadre duquel il n'y a pas de transmission entre générations, dans *Un enfant à ma porte*, on a droit à un père silencieux par égocentrisme, refusant le simple geste de « donner ». Le règne du moi et de l'immédiat détruit la foi en l'existence d'un destin et marque la fin de la vision traditionnelle de la famille. Quand il s'enfuit pour poursuivre la mouche, l'enfant cause une révélation chez sa mère : « J'ai tout de suite compris qu'il était devenu mon fils uniquement par le besoin immédiat et momentané de se préserver du froid et de la faim [...]. » (*Enf.*, p. 89) Après avoir cherché une raison de l'arrivée du fils dans sa vie

du côté de la destinée, elle se rend maintenant compte que sa famille est basée sur le hasard. Dans son étude sur la famille, Déchaux affirme que l'individualisme fondant la société contemporaine fait en sorte qu'elle « est désormais au service de l'identité personnelle et de l'épanouissement de soi⁶⁶. » Du coup, la filiation ne serait plus cette « assignation à des positions dans la succession des générations », mais un ensemble de relations entre personnes non régies par un cadre rigide de normes basées sur les positions au sein d'une lignée⁶⁷. Il en conclut que l'individualisation et l'effacement du temps long dans la société actuelle font en sorte que « la spécificité de la filiation, qui est d'être le vecteur de la transmission, d'introduire et de consacrer un ordre dans la succession des générations, tendrait à disparaître⁶⁸. »

Ce nouvel état de la famille est bien représenté dans le roman de Chen. La narratrice elle-même adhère à l'idée du conflit entre temps long de la filiation et temps court moderne. Elle croit que la « mentalité moderne » basée sur l'instant ne s'accorde plus avec la reproduction, car il y aurait « désaccord des deux vitesses » : « C'est pourquoi il y avait de moins en moins d'enfants dans notre ville. » (*Enf.*, p. 133) Par ailleurs, le dénouement du roman semble poser les bases d'une crise de la filiation beaucoup plus grande que celle des récits de filiation. Des lacunes dans la transmission produites sur une base individuelle, on est passé à une crise de la filiation si grande que la survie de la race serait menacée. Alors que la maternité de l'héroïne était vouée à l'échec par sa nature, cet obstacle personnel s'inscrirait dans une époque qui met en péril toutes les entreprises parentales. *Un enfant à ma porte* semble ainsi faire le constat de la mort de la famille. Le choix de l'exergue, une citation de Young-Moon Jung, conforte cette idée

⁶⁶ Jean-Hugues Déchaux, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

de l'extinction de la race humaine : « Le nombre de gens de cette race a diminué progressivement. La vitesse de cette diminution n'a pas été excessive [...]. Mais la tendance était irréversible et à la fin il n'est plus resté personne. » (*Enf.*, p. 7)

Si A. permet de souligner l'injustice faite à la mère au sein du système patriarcal, la figure paternelle dépasse cette problématique pour illustrer les conséquences de la montée de l'individualisme au sein de la société contemporaine. A. exècre l'idée d'une descendance, car il ne souffre aucune limite à sa liberté. La narratrice rapporte que, dans sa vision égoïste du monde, il croit que le patriarcat lui impose une trop grande responsabilité et qu'il veut s'en libérer. Son exemple le démontre, nous sommes dans le règne du matériel, du présent et du moi. La filiation est par le fait même en péril.

Un enfant à ma porte est le récit d'une maternité ratée. La narratrice anonyme des romans de Chen, qui avait longtemps refusé de jouer ce rôle, devient mère même si sa nature et la société patriarcale semblent la prédestiner à un échec parental. La narratrice se mesure dans sa maternité à une autre construction sociale issue du patriarcat. Dans ce modèle, sa valeur en tant que femme doit correspondre à celle de la mère idéale qui se sacrifie avec bonheur pour un enfant aimé inconditionnellement. Confrontée à cette image, elle se désespère face aux difficultés rencontrées dans sa tâche de mère, ce qui explique les sentiments ambivalents qu'elle ressent envers son fils. Éreintée par l'ampleur de la tâche à accomplir, la mère décide d'enfermer son fils afin de pouvoir se libérer de son fardeau. Elle cause ainsi la dégénération de son enfant. Pendant ce temps, le père demeure aveugle au désespoir de son épouse car, libre de ses mouvements, il est peu présent au sein de la demeure familiale. Père à temps partiel, il s'épanouit pendant que la mère se dégrade.

L'héroïne du roman ne pouvait pas être mère à cause de son manque de vitalité, son statut d'orpheline et sa place d'observatrice. Néanmoins elle adopte l'enfant. Ce fils est condamné à devenir tout aussi cadavérique qu'elle, car la maternité de cette femme ne pouvait être que mortifère. Dans les faits, l'enfant survit à son passage dans la maison familiale de la narratrice. Cependant, enfermé par elle dans sa chambre, il est réduit à un état primitif. En plus de la difficulté d'être mère liée à sa nature, la maternité de l'héroïne de Chen est compliquée par la société contemporaine dans laquelle elle évolue. A. croit, selon son épouse, que la famille traditionnelle ne peut y survivre. Ainsi, après les carences de la transmission dont rendent compte les récits de filiation des romans précédents de Chen, cette œuvre semble dresser un bilan désastreux de l'état de la famille dans la société contemporaine.

CONCLUSION

Nous avons abordé les romans de Ying Chen à partir de la thématique de la famille, car ce thème nous semblait être au cœur des œuvres mettant en scène la narratrice anonyme à partir d'*Immuable*. D'un roman à l'autre, la « même » narratrice endosse les fonctions d'épouse, de fille et de mère. Or, ces trois rôles sont tous marqués par l'échec.

La complexité sous-jacente au rôle d'épouse est rendue évidente par l'analyse du roman *Immuable*. Dans la société patriarcale dans laquelle évolue la narratrice, quelle que soit l'époque où elle se situe, la femme est dominée par son époux. Afin de lui plaire, elle doit se conformer à son idéal de la féminité. Lorsqu'elle n'y parvient pas, ce qui est le cas par deux fois dans le récit, elle est délaissée. La position de fille est endossée par la narratrice dans *Le Mangeur* afin de combler un désir de fusion amoureuse que le mariage ne lui permet pas. Toutefois, cette fonction se révèle au final mortifère. Que ce soit à cause d'une relation de type incestueuse ou en vertu d'une autre tare familiale, la filiation reste malsaine. Elle mène tout droit la narratrice vers sa disparition. Enfin, *Un enfant à ma porte* met en scène l'échec de la maternité. Cette dernière y est représentée comme ce qui entraîne la dégradation de la mère et cause la perte de l'enfant. Le roman va jusqu'à suggérer, à travers la figure du père, une remise en question de la finalité, voire de la possibilité même de la filiation à l'époque contemporaine. L'analyse de ces trois romans de Ying Chen indique bien qu'il y a « péril dans la demeure » et que ce péril concerne la survie même de la famille.

Notre étude ne serait pas complète si elle ne comprenait pas au moins un survol du roman qui semble constituer, jusqu'à preuve du contraire, la conclusion de la série romanesque inaugurée par *Immobile* : soit *La rive est loin*. Par le biais de l'intertextualité, le dernier roman paru de Ying Chen tisse des liens avec toutes les œuvres mettant en scène sa narratrice anonyme. Rétrospectivement, les diverses fictions de la narratrice, ses vies antérieures et les dialogues avec son double semblent appartenir à la même famille imaginaire ou constituer autant de variations sur le même thème familial.

La rive est loin effectue en effet un retour sur les enjeux thématiques et stylistiques des romans précédents, comme si l'auteure avait voulu de la sorte mettre un terme à sa série familiale. Entre autres, le roman met en scène la mort des deux personnages principaux : A., le mari, et son épouse, la narratrice anonyme. Si ces décès annoncés, voire anticipés, signent la mort de la cellule familiale, ils peuvent aussi signifier la fin de toute famille dans l'œuvre de Chen.

La rive est loin relie *Immobile*, et tous les romans parus à sa suite, à l'aide de l'intertextualité, à laquelle il fait appel de plusieurs façons. Une première manifestation de l'intertextualité dans le roman se révèle par le retour sur des événements racontés dans les œuvres antérieures, surtout à travers les réflexions d'A. Par exemple, il mentionne le passage de l'enfant dans sa maison, emprunté au récit d'*Un enfant à ma porte*, en avouant avoir été un père inadéquat. Les références de ce genre consolident l'idée que les diverses vies relatées au fil des romans ne constituent pas des vies parallèles, mais sont étroitement liées entre elles.

Le roman reprend aussi plusieurs idées débattues dans les œuvres précédentes par de simples mentions. Un exemple en est le rôle de « bonne et vraie femme » (*Riv.*, p. 137)

qui rappelle *Un enfant à ma porte*. Certaines idées sont aussi reprises pour poursuivre leur questionnement. C'est le cas, entre autres, du temps, sujet à nouveau exploré dans *La rive est loin*. Le projet de relier les événements et les enjeux présents dans les différentes œuvres est le plus apparent dans les dernières pages du roman, quand la narratrice se promène dans la ville. À ce moment, les souvenirs de ses vies antérieures défilent devant ses yeux. En contemplant la ville, elle pense à sa sœur et à son fils qui s'y trouvent encore peut-être. Face au fleuve, elle songe à son père. La route qui mène vers la mer lui rappelle le champ de sa vie passée dans un village rural. Puis, une clinique vétérinaire lui ramène à la mémoire les souvenirs de sa vie de chatte. Le roman présente ainsi tous ces épisodes passés de la vie de la narratrice comme appartenant à la même temporalité et à la même unité de sens. Ils ne s'entrechoquent pas, ils s'amalgament plutôt, et ce, même lorsqu'ils semblent contradictoires.

La rive est loin reprend également les enjeux majeurs des œuvres précédentes pour en offrir une nouvelle interprétation. Parfois, il s'agit seulement de présenter de nouvelles pistes de lecture. A. questionne par exemple l'identité de V., l'amoureux de son épouse dans *Le champ dans la mer* : « V. n'était jamais venu. Il n'avait jamais existé. [...] Ou bien V. était moi, et j'étais devenu son mari A. » (*Riv.*, p. 28) La reprise peut être cependant plus poussée. Un bon exemple de ce phénomène est le retour du débat entre la version des faits proposés par A. et les fictions de la narratrice dans le roman. Dans un premier temps, les propos tenus par A. ne font que rappeler l'opposition de leurs visions respectives. A. dit : « Je suis un scientifique, moi. Je ne suis pas un rêveur. Rien ne peut exister sans mesure et sans cadre. Le problème de ma femme tient justement à cela. Rien n'a ni mesure ni cadre dans sa tête. » (*Riv.*, p. 16) Toutefois, la conception de A. est

aussitôt critiquée par la narratrice, car elle serait une façon pour lui de se dérober à « une existence non cérébrale » qu'il connaîtrait mal en évitant du même coup « une mise en question de ses qualités humaines, de ses qualités en tant que fils, en tant que mari et père. » (*Riv.*, p. 19) Dépassant la polémique autour de la mémoire, de la réalité et du vrai, la posture scientifique du mari archéologue se fait, au niveau personnel, un prétexte pour ne pas s'investir dans une famille qui le prend au dépourvu. Démuni face aux rôles de fils, de mari et de père, A. se réfugierait derrière la figure d'homme de science pour s'en préserver.

Non seulement le roman établit ainsi un lien entre ce débat et le thème de la famille, il s'en sert pour montrer que les croyances du mari et de la femme, sans cesse présentées comme étant opposées, ne seraient pas si éloignées qu'elles ne paraissent. En effet, contrastant avec ses propos habituels, A. déclare : « Toute pensée est réalité, car toute pensée porte la mémoire d'une réalité ou de plusieurs réalités pour les projeter ou les imposer par-dessus la vie présente et future. » (*Riv.*, p. 15) Le récit relève que sa collection d'os ressemble à celle des réincarnations de sa femme, surtout que son travail d'archéologue, grâce auquel les os sont entrés en sa possession, le rapprocherait lui aussi des fictions de son épouse. Effectivement, dans le cadre de son travail, il privilégie une approche du genre « scientifiquement fictif » (*Riv.*, p. 43). De son côté, à cause de ses retours vers le passé, la narratrice est comparée à un archéologue qui va de tombe en tombe pour explorer des « existences très éloignées les unes des autres dans le temps et l'espace » (*Riv.*, p. 53). L'histoire entourant la montagne élaborée par A. appuie elle aussi le rapprochement des visions des conjoints. Au sein de ce court récit, A. voit plusieurs temps se superposer, confond plusieurs identités et mobilise son imagination. Bref, au fil

de ce roman, une suite de références aux événements et aux questions des romans qui le précèdent met de l'avant leur unité thématique et démontre leur rapprochement parfois étonnant sur le plan de la forme et du style.

La lecture de *La rive est loin* offre une synthèse des enjeux propres aux romans de Chen qui forment la série inaugurée par *Immobile*, tout en présentant ce qui semble constituer leur conclusion logique. Ce roman fait songer à un regard en arrière que l'auteure poserait sur ses derniers livres. Conformément à l'esprit autoréflexif, le roman comprend un retour sur le style, les enjeux formels et la représentation du monde choisis par l'auteure. Fait inusité chez Chen, qui s'éloigne depuis *Immobile* de la précision et de l'explicite, une remarque explicite dans *La rive est loin* le style privilégié par l'auteure après *L'Ingratitude*. On peut y lire, par exemple, la description d'un monde né de l'immigration qui se fonderait sur « l'étroitesse, l'enfermement et l'exclusion » et qui « ne changerait pas malgré la spectaculaire “ouverture” circonstancielle, à l'intérieur même d'un grandiose et trompeur creuset des multitudes. » (*Riv.*, p. 93). En tant qu'auteure, Chen s'est toujours opposée aux lectures de ses textes qui accordent trop d'importance à ses origines. Le style déployé dans ses écrits plus récents semble vouloir contrer ces lectures. Cette critique insérée dans son dernier roman réitère sa position défendue grâce à l'effacement des références culturelles et des repères spatiaux. L'esthétique de l'auteure est également présente au sein du roman, par exemple lorsque A. est comparé à un artiste créant « un personnage ou un univers nouveau en remaniant sa matière de mille façons, [...] avec étiquette, couleurs, lignes et mots, en brouillant des pistes, en empêchant une compréhension au premier degré, en décourageant une interprétation trop facile et trop nette. » (*Riv.*, p. 119) Il se trouve que cette manière de se

concevoir décrit ce que Chen fait de ses personnages et de leur monde depuis *Immobile*. À propos du conflit entre la narratrice et son époux, quant à la fiction versus les faits, qui s'étend sur plusieurs romans, le récit note que les « délires » (*Riv.*, p. 7) de la femme accompagnaient « les discours sûrs et solides de A. » pour former « comme deux chants simultanés sur une même scène », créant ainsi une « dysharmonie », mais aussi « une profondeur, une étendue ». (*Riv.*, p. 8) Tandis que cette dynamique se limitait aux paroles des personnages dans les romans précédents, il modèle la narration de *La rive est loin* dans la mesure où son récit se constitue de chapitres narrés par A. et la narratrice anonyme, en alternance, à l'exception des chapitres finaux où A. se tait, trop affaibli par le mal qui le ronge.

Or, si l'auteure revient dans ce dernier roman sur son projet d'écriture, ses personnages dressent eux aussi un bilan au sein de l'œuvre. Pour la première fois, un roman mettant en scène la narratrice anonyme situe son action dans le temps. La narration comprend en effet des indications temporelles telles que l'âge d'A., dont on apprend qu'il a 50 ans. Les marques temporelles semblent refléter l'importance que prend le temps pour la narratrice, qui ne s'était jamais préoccupée de dates auparavant, et pour son mari, maintenant que ses jours sont comptés.

Confrontés à leur finalité, les époux profitent de leurs derniers moments pour revenir sur les événements de leur passé. De façon surprenante, c'est la narratrice qui, ce faisant, se concentre sur un passé plus récent et relate les faits. Dans ce roman, où la vision du monde et l'identité des époux sont plus que jamais confondues, la femme fait l'historique de l'état de santé de son mari en remontant jusqu'aux premiers symptômes de sa maladie. Elle parle d'examens médicaux, de diagnostics et de traitements. De son côté,

A. emprunte le rôle généralement réservé à sa femme en laissant son esprit vagabonder vers des époques antérieures. Toujours teintées par l'idée récurrente de sa fin imminente, ses réflexions reprennent les moments marquants de sa vie, surtout de sa vie de couple, pour tenter de les comprendre. Du même coup, il les réinvestit d'un sens nouveau.

La nouvelle posture réflexive (et narrative) adoptée par chacun en dressant le bilan de leur vie montre comment les conjoints se rapprochent au moment où ils doivent se dire adieu. En fait, le récit semble s'évertuer à les unir à ce moment critique de leur existence commune. L'importance d'A. dans la vie de la narratrice est réaffirmée. Dès l'incipit, la femme rappelle le rôle de son époux dans sa vie marquée par des retours incessants vers ses vies passées. Après une époque de « vie commune ressemblant à une cohabitation » (*Riv.*, p. 72), la distance entre les époux, dont chacun s'est plaint à plusieurs reprises, s'estompe. La narratrice note : « A. me semblait enfin s'approcher d'un monde qui m'était familier, d'une population conservée dans le fond de la cave, collectée par A. lors des voyages dans les déserts, d'où j'étais venue. » (*Riv.*, p. 73) Or, si A. se rapproche de son épouse, c'est parce qu'il devient de moins en moins vivant, à son image. Dans un passage révélateur du roman, A. confie qu'il se sent parfois « conscient du spectacle de la vie passée, présente et future » (*Riv.*, p. 81), ce qui lui permet d'élaborer son propre récit. Cette particularité est ce qui, chez sa femme, encourageait le souvenir de ses vies passées. Plus loin, A. dit que « ce qui se passe dans cette vallée fait partie d'une fausse mémoire, fait l'objet d'une fiction dégénérée inventée par un être dégénéré qui ne pourrait être quelqu'un d'autre, qui devait être encore et toujours moi. » (*Idem*) Il relance ainsi le débat sur la mémoire et la réalité en adoptant une nouvelle position qui se rapproche singulièrement de celle de sa femme. Il souligne par la suite

l'instabilité de son identité au sein de ce récit. Enfin, dans le même passage où il explique son histoire fictive, il se dit « au bord d'un réveil affreux » et « au milieu d'une chute sans fin » (*Idem*).

La rive est loin est un roman marqué par la finalité. Un des deux protagonistes qui se trouvait au centre des romans de Chen depuis *Immobile* est mourant et le roman lui-même semble se présenter comme la fin d'une série. Qui plus est, ce sont les deux personnages principaux qui meurent à la fin du récit — l'un dans le récit (A.), l'autre hors-récit (la narratrice anonyme) —, leur mort signifiant aussi la fin de quelque chose de bien plus grand qu'eux. Le mal dont A. est atteint fait en sorte que sa mort est annoncée dès le début du roman. Ce n'est toutefois pas le cas de la mort « anticipée » de la narratrice, surtout qu'elle a toujours été présentée comme étant immortelle. Toutefois, dans ce roman, à l'inverse de ceux qui l'ont précédé, elle parle de la vie comme d'un « don passager de la création » (*Riv.*, p. 139). On en déduit que le fil de ses réincarnations pourrait s'interrompre. En outre, la narratrice a recours au « nous » lorsqu'elle fait l'historique du mal d'A., comme si elle en était elle-même atteinte. Elle note d'ailleurs que son sort est lié à celui de son mari : « Sans en connaître la raison précise, je me rendais compte que nos sorts étaient étroitement liés, que s'il lui arrivait quelque chose je ne lui survivrais pas [...]. » (*Riv.*, p. 46)

À la fin de *La rive est loin*, tout porte à croire que les conjoints meurent ensemble dans le sous-sol de leur demeure. La famille mise en scène dans les sept romans de Chen meurt du même coup, et avec elle, peut-être, l'espoir de toute famille dans l'œuvre de l'auteure. Dans le récit, une métaphore lie l'agonie et la mort du couple à la détérioration et la destruction de leur maison. D'abord, elle porte des signes d'usure : le toit coule, les

fenêtres laissent entrer le vent et les planchers penchent. Puis, elle est mise en péril par des tremblements de terre fictifs : le premier inventé par A., après l'annonce de sa maladie, et le second par la narratrice à la fin du roman. Cette demeure qui s'écroule sur ses habitants signifierait la fin de la dernière famille : « Nous semblons appartenir aux derniers foyers se tenant héroïquement face au vent du temps, aux derniers patrimoines chancelant dans une époque où les communes se créent et les familles se dissolvent. » (*Riv.*, p. 8) Cette idée serait conforme à la mort de la famille à l'époque contemporaine annoncée par *Un enfant à ma porte*.

Ce ne serait peut-être pas tant l'extinction de toute unité familiale qui serait ainsi représentée et annoncée à travers la mort du couple, que celle d'une certaine conception de la famille : la conception qui avait été privilégiée par le mari et à laquelle s'était opposée sa femme. Le fait que la famille d'A. survive aux protagonistes semble appuyer cette idée. La belle-famille de la narratrice se réclame de la tradition, de l'importance de s'inscrire dans une lignée généalogique. Le combat que l'héroïne doit livrer contre les parents d'A. au sujet de l'héritage souligne les valeurs superficielles et vides sur laquelle se base cette lignée. À propos de ceux qui sont venus se battre pour une part des biens d'A., qui n'est pas encore décédé, elle note : « Certains n'ont jamais connu A. de son vivant. » (*Riv.*, p. 113) Elle souligne également le manque de compassion de la famille envers sa matriarche : « Ses propres filles, en apercevant cette masse de ruine charnelle sans chair et osseuse, évitaient de l'appeler mère devant les autres [...]. » (*Idem*)

Dans cette famille, ce n'est pas l'amour et la compassion qui importe, mais le protocole. La valeur accordée au nom de famille le montre. La narratrice précise que puisque A. n'a pas eu d'enfant, « les neveux et les nièces qui portaient le même nom que

lui étaient donc ses héritiers naturels et devaient, non pas selon la loi mais selon le sens commun [...] recevoir une partie du patrimoine » (*Riv.*, p. 115). Le peu de poids que la narratrice accorde pour sa part au nom de famille est apparent dans *La rive est loin*, non seulement parce que son propre nom demeure inconnu et que celui de son mari (A.) est toujours tronqué, mais aussi par sa façon de présenter les parents de son époux. Elle efface également leur nom et n'insiste que sur les liens qui les unissent entre eux. Elle parle, par exemple, de « la tante numéro un avec son mari et ses enfants » (*Riv.*, p. 113).

En plus de la famille, la mort de la narratrice et de son époux pourrait également être le signe de la fin de toute civilisation. *Un enfant à ma porte* avait introduit cette idée en annonçant dans son exergue le déclin de la population humaine jusqu'à son extinction. Dans *La rive est loin*, le décès des conjoints est illustré par ce tremblement de terre qui les emporterait avec leur maison. Or, A. avait voulu léguer cette demeure à l'université pour en faire un musée de la civilisation. Non seulement sera-t-elle détruite, sa « collection de squelettes et de pierres » (*Riv.*, p. 117), qualifiée par sa femme de « restes de l'humanité » (*Riv.*, p. 139), sera perdue dans les décombres de la maison qui s'effondre. Les propos de la narratrice sur les enfants — « Peu importe ce qui peut arriver, ils continueront ailleurs [...] » (*Riv.*, p. 136) —, remettent pourtant cette lecture en question.

En réalité, ce qui est surtout souligné ici est la mort, qui accompagne celle des protagonistes, d'une façon autre de définir l'identité. Le rejet de l'appartenance nationale et familiale de la narratrice prendrait fin avec elle. À la fin du roman, elle se dit heureuse de mourir « dans la sombre cave désordonnée où s'entassaient les restes de l'humanité ramenés par A. de ses voyages, dans ma vraie patrie, que se reposent mes os et aussi mes

songes. » (*Riv.*, p. 139) Dans le dénouement de ce roman, la narratrice de Chen utilise son dernier souffle pour réitérer que sa patrie est bien celle de l'humanité et de la famille qu'elle formait avec A. Faut-il y lire un ultime paradoxe ou la conclusion logique d'un cycle qui a fait de la famille sa raison d'être tout autant que son impossibilité?

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Chen, Ying. *Immobile*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2004, 156 p.

_____. *Le mangeur*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, 138 p.

_____. *Un enfant à ma porte*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2008, 155 p.

CORPUS SECONDAIRE

Chen, Ying. « La charge », *Liberté*, vol. 37, n° 5 (221), 1995, p. 59-65.

_____. *Le champ dans la mer*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2002, 114 p.

_____. *Dialogue d'un squelette avec son double*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2003, 162 p.

_____. *Quatre mille marches*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2004, 126 p.

_____. *Espèces*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010, 212 p.

_____. *La rive est loin*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2013, 140 p.

OUVRAGES CRITIQUES

1.1. Sur l'œuvre de Ying Chen

Bernier, Silvie. « Ying Chen : s'exiler de soi », dans *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2002, p. 83-105.

Biron, Michel. « Autour de quelques morts », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2 (71), 1999, p. 407-412.

_____. « Le fils de personne », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3 (81), 2002, p. 566-571.

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

Dupuis, Gilles. « La littérature migrante est-elle universelle ? Le cas de Ying Chen », *Croisements*, n° 1, 2011, p. 23-33.

Dupuis, Gilles et In-Sook Lee. « L'écriture transculturelle de Ying Chen », *Études de la Culture Française et des Arts en France*, n° 36, 2011, p. 237-265.

Lapointe, Martine-Emmanuelle. « Disparaître ? », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3 (103), 2009, p. 124-128.

_____. « “Le mort n'est jamais mort” : Emprise des origines et conceptions de la mémoire dans l'œuvre de Ying Chen », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2 (86), 2004, p. 132-141.

Naudin, Marie. « Malaises et délires généalogiques dans *Immobile* de Ying Chen », *Études francophones*, vol. 16, n° 2, 2001, p. 41-47.

Parent, Anne Martine. « Héritage mortifères : Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *Temps zéro*, n° 5, 2012. En ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document716> (site consulté le 18 janvier 2012).

Parker, Gabrielle. « À mi-chemin entre deux mondes : parcours féminins chez Ying Chen », *Relief*, vol. 2, n° 5, 2011, p. 75-87.

Pruteanu, Simona Emilia. « Ying Chen et l'entre-deux scriptural : des *Lettres chinoises* à *Immobile* », *Voix plurielles*, vol. 2, n° 5, 2011 p. 73-79.

Rodgers, Julie. « “Comment peut-on être *moi* quand on est *Mère* ?” Une étude de la maternité dans *Un enfant à ma porte* (2009) de Ying Chen », *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 45-46, 2012, p. 403-416.

Selao, Ching. « Des grains de maïs dans un océan de cadavres », *Spirale*, n° 186, 2002, p. 54-55.

1.2. Sur les récits de filiation

Déchaux, Jean-Hugues. *Le Souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*. Paris, PUF, 1997, 335 p.

Demanze, Laurent. « La fabrique des fantômes », dossier « L'héritage en question(s) », numéro spécial de *Inter-Lignes*, 2009, p. 79-88.

_____. « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 11-23.

_____. *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Les Essais », 2008, 403 p.

Inkel, Stéphane. « Filiations rompues. Usages de la mémoire dans la littérature contemporaine », dans *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, sous la direction de Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011, p. 227-244.

Meunier, E.-Martin et Joseph Yvon Thériault, dir. *Les impasses de la mémoire : Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Éditions Fides, 2007, 388 p.

Viart, Dominique. « Formes et dynamiques du ressassement », dans *Écritures du ressassement*, sous la direction d'Éric Benoit, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 59-74.

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

Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008, p. 79-101.

1.3. Approches féministes

Collin, Françoise. « No man's land : réflexion sur "l'esclavage volontaire" des femmes », dans *Les femmes et leurs maîtres*, sous la direction de Maria-Antonietta Macciocchi, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1978, p. 141-158.

Combe, Danièle et Anne-Marie Devreux. « Les droits et les devoirs parentaux ou l'appropriation des enfants », *Recherches féministes*, vol. 7, n° 1, 1994, p. 43-58.

Dumont, Micheline. « Mémoire et écriture : "Elle" peut-elle être sujet ? », *La parole mémorielle des femmes*, Hull, Les éditions du remue-ménage, 2002, p. 17-32.

Elliacheff, Caroline et Nathalie Heinich. *Mères-filles : Une relation à trois*, Paris, Éd. Albin Michel, coll. « Livre de poche », 2006, 412 p.

Fizer, Irene. « The name of the daughter », dans *Refiguring the Father. New Feminist Readings of Patriarchy*, sous la direction de Patricia Yaeger et Beth Kowaleski-Wallace, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, p. 78-107.

Knibiehler, Yvonne. « La maternité sous silence », *Panoramiques*, n° 40 (2), p. 6-9.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne. *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat (littératures de langue française), Montréal, Université de Montréal, 2010, 482 p.

Lejeune, Claire. « Briser le silence de la mère », dans *Mots et espaces du féminisme*, sous la direction de Lori Saint-Martin, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Les cahiers de l'IREF », n° 6, 2000, p. 55-71.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born*, New York, Norton paper edition, 1995, 322 p.

Saint-Martin, Lori. *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, 428 p.

_____. « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 115-134.

_____. *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Université Laval, coll. « Les cahiers de recherche du GREMF », 1989, 373 p.

_____. *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, 331 p.

1.4. Ouvrages généraux

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, 689 p.

Eberhard, Wolfram. *Dictionnaire des symboles chinois : symboles secrets dans l'art, la littérature, la vie et la pensée des Chinois*, Paris, Édition Seghers, 1984, 364 p.

Marcotte, Gilles. *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Typo, 1989, 194 p.

Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1988, 241 p.

Paterson, Janet M. *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota Bene, 2004, 238 p.

