

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA QUÊTE IDENTITAIRE DU PERSONNAGE TRANSFUGE DANS *IMMOBILE*,
QUERELLE D'UN SQUELETTE AVEC SON DOUBLE ET *UN ENFANT À MA PORTE* DE
YING CHEN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

AURÉLIE THÉRIAULT-BERNARD

MAI 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Il me faut d'abord remercier mon directeur, Sylvain Brehm, pour tout le temps qu'il a consacré à m'aider dans l'élaboration de ce mémoire, pour ses judicieux conseils et pour sa patience.

Je remercie également mes amis, qui ont été là tantôt pour m'épauler, me changer les idées, m'encourager, me faire dédramatiser et me supporter tout au long de cette parfois difficile aventure qu'est la rédaction d'un mémoire de maîtrise.

Je suis très fier d'avoir réussi à terminer ce projet, mais je n'oublie pas que je l'ai fait en grande partie grâce à ces personnes qui ont été là pour me soutenir.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
YING CHEN ET LA QUESTION DE L'IDENTITÉ	7
1.1 L'évolution de la littérature migrante au Québec	8
1.1.1 De l'uniculturel au pluriculturel.....	8
1.1.2 La première phase d'écriture de Ying Chen : un parfait exemple de relations interculturelles.....	9
1.1.3 Une rupture dans l'œuvre de Ying Chen	12
1.1.4 La deuxième phase d'écriture de Ying Chen: plusieurs romans, un seul univers fictionnel	18
1.2 L'entre-deux et le rapport entre identité et altérité	22
1.2.1 <i>Immobile, Querelle d'un squelette avec son double et Un enfant à ma porte</i> : trois représentations différentes du sentiment d'altérité	22
1.2.2 L'entre-deux : une caractéristique du personnage migrant.....	24
1.2.3 L'entre-deux : une caractéristique de l'Autre	27
1.2.4 L'entre-deux : une caractéristique du personnage transfictionnel	33
CHAPITRE 2	
LA TRANSFICIONNALITÉ ET LE SENTIMENT D'ALTÉRITÉ	37
2.1 Un personnage récurrent dans un monde persistant	38
2.1.1 Cycle ou série?.....	38
2.1.2 La quête d'immobilité du personnage transfuge	41
2.2 Une quête identitaire sans fin	44
2.2.1 Le personnage venu d'ailleurs : un personnage mémorable.....	45
2.2.2 Le renouvellement du sentiment d'altérité du personnage	48

2.3	L'altérité et la féminité	54
2.3.1	Les normes sociales du paraître féminin comme obstacle à la quête identitaire	54
2.3.2	Le traumatisme lié à l'abandon	56
2.3.3	La maternité : un autre obstacle à la quête identitaire	58
2.4	Le mari archéologue : un autre personnage transfictionnel.....	64
2.4.1	A., l'homme du monde.....	64
2.4.2	Le personnage de A. comme figure d'opposition	66
CHAPITRE 3		
LES EFFETS DE LA TRANSFICIONNALITÉ SUR LA RÉCEPTION DES TEXTES PAR LE LECTEUR.....		
		69
3.1	Transfictionnalité : la migration des lieux d'indétermination	70
3.1.1	Les effets des lieux d'indétermination sur la lecture	70
3.1.2	Une lecture toujours remise en question.....	73
3.1.4	L'accumulation et le renouvellement des négations secondaires	81
3.1.5	La narratrice et A. : des personnages étrangement inquiétants	86
3.2	La mémoire et la pérennité des lieux d'indétermination	89
3.2.1	Le métissage temporel.....	90
3.2.2	La traversée des frontières du texte par le biais de la mémoire.....	95
CONCLUSION		102
 BIBLIOGRAPHIE.....		107

RÉSUMÉ

Au Québec, la littérature migrante, nommée comme telle depuis les années 1980, est entre autres reconnue pour mettre en scène des personnages qui représentent l'Autre, l'étranger. Souvent, les protagonistes des œuvres d'écrivains migrants ont vécu l'exil et ils racontent les difficultés qu'ils rencontrent pour s'adapter à un nouveau pays, et donc à une nouvelle culture. Ying Chen, une écrivaine québécoise d'origine chinoise auteure d'*Immobile* (1998), de *Querelle d'un squelette avec son double* (2003) et d'*Un enfant à ma porte* (2008), a poussé l'exercice un peu plus loin dans les romans de sa deuxième phase d'écriture en présentant une narratrice qui a vécu l'exil non pas d'un pays à un autre, mais d'une époque à une autre.

Le sentiment d'altérité de ce personnage en devient d'autant plus fort, puisqu'en plus de devoir s'adapter à une nouvelle époque, la protagoniste doit vivre avec le fait que la réincarnation et la mémoire qui s'étend sur plusieurs siècles ne sont pas communs aux gens de son entourage; même son mari A. ne la croit pas lorsqu'elle affirme venir d'un autre temps. Cette double marginalité condamne la narratrice à vivre dans un entre-deux, c'est-à-dire qu'elle vit à la fois dans sa vie actuelle et dans ses souvenirs de ses vies antérieures. De plus, l'absence de repères spatio-temporels dans les romans de Chen vient s'ajouter à l'étrangeté de la narratrice, laissant le lecteur plutôt démuni quant à sa connaissance du personnage et de son environnement.

C'est principalement à partir des travaux de Simon Harel, de Régine Robin et de Janet M. Paterson que nous tenterons de mieux comprendre le sentiment d'altérité de ce personnage mystérieux. Nous nous appuierons sur ceux d'Eric Landowski pour mieux déterminer les raisons de sa marginalisation dans le monde de A., c'est-à-dire dans le « présent » de l'histoire. Comme la narratrice ainsi que son univers reviennent dans plusieurs romans, nous nous attarderons à l'effet de la transfictionnalité sur la construction de l'altérité de l'héroïne. Pour ce faire, nous ferons appel principalement aux travaux d'Anne Besson et de Richard Saint-Gelais.

Pour finir, comme l'étrangeté de la narratrice amène plusieurs lieux d'indétermination (à la fois par des non-dits et des sous-entendus incertains), nous nous référerons à la théorie de Rachel Bouvet sur les négations primaires et secondaires ainsi qu'aux théories de la lecture de Wolfgang Iser (protention et rétention) et d'Umberto Eco (scénarios et inférences) afin de mettre en lumière l'impact qu'ont les lieux d'indétermination sur l'interprétation que fera le lecteur des trois romans de Ying Chen que nous avons choisis.

Mots clés : littérature migrante – entre-deux – identité – altérité – transfictionnalité – lieux d'indétermination.

INTRODUCTION

Depuis 1992, Ying Chen, écrivaine québécoise d'origine chinoise, publie des romans en français au Québec. Ses trois premiers livres, *La mémoire de l'eau*, *Les lettres chinoises* et *L'ingratitude*, abordent la question de la quête de soi en confrontant la tradition à la modernité et l'Orient à l'Occident, ce qui conduit encore de nombreux critiques à rechercher dans son œuvre l'expression de sa condition de femme et d'écrivaine migrante. Or, comme elle le déclare dans son essai *Quatre mille marches* (2004), Ying Chen commence, dès la parution d'*Immobile* en 1998, à traiter des rapports entre identité et altérité d'une manière universelle, c'est-à-dire qu'elle aborde le sentiment d'être *autre* sans situer ni géographiquement, ni temporellement l'expérience de sa narratrice homodiégétique, mettant ainsi l'accent sur sa singularité plus que sur ses origines nationales ou culturelles.

La narratrice des trois œuvres qui formeront notre corpus pour le présent mémoire, soit *Immobile*, *Querelle d'un squelette avec son double* et *Un enfant à ma porte*, est hantée par ses vies antérieures. Elle a l'impression de vivre à la fois dans le présent et dans le passé, de vaciller entre ses souvenirs et sa vie actuelle, ce qui fait en sorte qu'elle ne se sent jamais à sa place, qu'elle a toujours le sentiment d'être autre. Ainsi, dans *Immobile*, la narratrice passe du récit de sa vie de femme d'un prince et de chanteuse d'opéra dans un passé lointain à celui de sa nouvelle vie dans le présent, avec son mari, un archéologue. Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, la protagoniste est prise entre sa propre conscience et celle d'une femme qui dit être sa sœur jumelle en train de mourir sous les décombres d'un tremblement de terre, et dont elle entend la voix. Dans *Un enfant à ma porte*, elle prend sous son aile un enfant qu'elle a trouvé abandonné devant chez elle. Sa condition de mère devient un nouvel élément alimentant son sentiment d'altérité. En somme, l'incapacité de se fixer dans une époque, la relation de gemellité et la maternité représentent des expériences nouvelles qui la confrontent toujours à son incapacité de se définir et qui la condamnent à errer dans un entre-deux. Conséquemment, les textes se construisent à partir de diverses dualités (par exemple l'opposition entre le moi actuel et le moi passé dans *Immobile*, ou entre les voix des sœurs

jumelles qui se partagent la narration dans *Querelle*). L'impossibilité qui en résulte, pour la narratrice, de se définir nous amènera à nous pencher sur les rapports entre identité et altérité.

Notre choix de nous attarder à ces trois romans est dû au fait qu'ils nous permettront d'analyser les questions de l'entre-deux et du rapport entre identité et altérité de manière différente. En effet, *Immobile* s'attarde au passé de la narratrice, *Querelle*, à son présent et *Un enfant*, à sa progéniture, donc à l'avenir. Nous pourrions donc clairement voir, à travers ces trois romans, l'évolution de la narratrice dans ces étapes charnières de sa quête identitaire. Nous verrons aussi comment, tant par rapport au passé, au présent et au futur de la narratrice, le flou entourant ses origines reste problématique.

De plus, étant tirés d'une suite de textes que l'on pourrait qualifier de cycle romanesque, au sens où l'entend Besson (2004), les romans de notre corpus sont liés par la récurrence de certains personnages et d'éléments de l'environnement dans lesquels ces derniers évoluent. En ce sens, chez Ying Chen, la transfictionnalité (qui est la reprise d'une œuvre à l'autre d'un même univers fictionnel) apparaît vraiment comme «la suite ou le prolongement d'une étrangeté première» (Daunais, 2007: 355). La protagoniste migre d'un temps à l'autre par la réincarnation (dans chacun des romans, elle se remémore ou, du moins, évoque une ou plusieurs de ses anciennes vies), mais elle migre également d'un texte à l'autre, tentant sans succès de trouver une fin à sa quête identitaire. Nous nous attarderons aux effets de cette transfictionnalité en tant que manifestation de l'entre-deux, afin de voir ce qui se transmet et se poursuit d'un roman à l'autre. C'est également par cette étude de la transfictionnalité que nous montrerons que la narratrice se sent autre non seulement par rapport aux gens qui l'entourent (dont elle a peur des jugements à cause de son inaptitude à vivre à une époque qu'elle ne comprend ni ne reconnaît), mais aussi par rapport à elle-même, puisqu'elle est consciente de sa propre étrangeté mais n'arrive pas à la résoudre.

La situation d'entre-deux, qui se poursuit d'un texte à l'autre et dont est captive la narratrice, se manifeste par la présence de nombreux lieux d'indétermination qui surgissent non seulement aux niveaux spatial et temporel (les repères spatio-temporels sont pratiquement absents des romans de Chen depuis *Immobile*), mais également dans la caractérisation de la protagoniste. Or, l'ambivalence de la narratrice, conséquence de cette quête de soi inachevée, demeure constante de roman en roman. Les «blancs» textuels (Iser, 1985) auxquels est ainsi confronté le lecteur rendent son parcours interprétatif extrêmement précaire en privant le processus de construction du sens d'assises stables et solides.

Le premier chapitre de ce mémoire aura pour objectif de montrer où se situe l'œuvre de Ying Chen dans la littérature migrante québécoise. Pour ce faire, nous nous baserons notamment sur les ouvrages de Tina Mouneimné (2013) et de Clément Moisan et Renate Hildebrand (2001), ainsi que sur quelques analyses critiques de l'œuvre de l'écrivaine, notamment sur celles d'Anne Martine Parent (2012), de Julie Rodgers (2012), de Rosalind Silvester (2012) et de Christof Schöch (2013). À la différence d'autres écrivains migrants, Ying Chen s'est toujours sentie étrangère, et ce, même avant de quitter la Chine (Chen, 2004). Ainsi, chez elle, le tiraillement identitaire dont sont victimes ses personnages, notamment la narratrice des trois romans de notre corpus, est moins lié que chez d'autres écrivains à la nostalgie du pays natal ou au choc culturel. À cet égard, nous examinerons comment cette écriture de l'altérité qui se veut universelle crée une zone d'entre-deux, illustrée par la structure des textes. Cette mise en place de l'idée d'entre-deux nous mènera à traiter la question du rapport entre identité et altérité et, pour ce faire, nous nous appuierons sur les théories de Simon Harel, de Régine Robin, de Janet M. Paterson, de Simona Emilia Pruteanu ainsi que de Ying Chen elle-même, puisqu'elle aborde cette question dans son essai intitulé *Quatre mille marches* (2004).

Nous ferons appel à la notion de groupe de référence élaborée par Eric Landowski (1997), et reprise par Janet M. Paterson (2004), afin d'illustrer comment la narratrice réagit alors qu'elle constate les différences entre elle et le groupe de référence que constituent les

gens vivant dans son *époque d'accueil*. Il s'agira d'examiner plus particulièrement comment l'*entre-deux temporel* engendre une inadéquation constante entre les valeurs de la narratrice des romans de notre corpus et celles de la société dans laquelle elle évolue. Landowski, pour montrer les différentes manières dont l'altérité se manifeste dans un groupe donné, a créé un schéma représentant cinq différentes postures que le « marginal » peut adopter dans une société donnée. À la lumière de ce schéma, nous tenterons de situer la narratrice par rapport aux personnages types de l'Autre que propose Landowski.

Or, comme les romans analysés mettent en scène un personnage récurrent et la poursuite de sa quête identitaire, nous aborderons dans le deuxième chapitre la théorie sur la transfictionnalité, qui est en lien avec la question de l'altérité. Pour ce faire, les travaux de Daniel Aranda (2007) sur le personnage transfictionnel, de René Audet (2007) à propos des enjeux narratifs de la transfictionnalité et, plus particulièrement, d'Isabelle Daunais (2007), qui traite davantage la transfictionnalité comme acte de mémoire et comme poursuite d'une étrangeté initiale chez un personnage, seront sollicités. Nous nous baserons aussi sur les écrits de Richard Saint-Gelais (2011), dont un des ouvrages, *Fictions transfuges*, est entièrement consacré à la transfictionnalité et dont les propos suivants rendent bien compte de la situation de la narratrice des romans de Chen: «On pourrait avancer [...] que le «désir de transfictionnalité» est lié au trouble qui accompagne la traversée de frontières jamais complètement effacées. » (Saint-Gelais, 2012) Nous compléterons cette définition de la transfictionnalité avec la théorie qu'offre Anne Besson sur les cycles romanesques. Le cycle est une œuvre transfictionnelle particulière: on peut en lire chacun des textes indépendamment des autres, mais les lire tous permet de connaître davantage le personnage (ou, dans le cas qui nous intéresse, de mieux connaître son sentiment d'altérité).

Dans le troisième chapitre, nous chercherons à montrer que la lecture d'*Immobile*, de *Querelle d'un squelette avec son double* et d'*Un enfant à ma porte* constitue à son tour une sorte de prolongement de l'expérience de la narratrice de ces trois romans. Il nous faudra ainsi travailler à rendre compte de l'effet sur la lecture que provoquent ces textes. Nous

verrons que le lecteur se trouve confronté à une multitude de lieux d'indétermination, de «blancs» (Iser, 1976) qu'il lui appartient de combler. Ces indéterminations sont renforcées par les relations ambivalentes entre la narratrice et les autres personnages, dont son mari, qui apparaissent tantôt comme des alliés, tantôt comme des ennemis. Nous traiterons toutefois les lieux d'indéterminations en tenant compte du fait qu'il y en a deux types : les négations primaires et les négations secondaires (Bouvet, 2007). Ces dernières ont la particularité de ne pouvoir être remplies avec certitude par le lecteur.

De ce point de vue, l'œuvre de Ying Chen nous permettra d'analyser comment des questions irrésolues traversent la fiction d'un roman à l'autre, faisant, par le fait même, surgir d'autres indéterminations (incohérences, nouveaux éléments problématiques, etc.). En effet, le lecteur, étant incapable de remplir avec «certitude» les blancs textuels, reste aux prises avec «la multiplicité des possibilités de signification» (Iser, 1976 : 321), cette dernière étant toujours «enrichie» par une suite à l'histoire de la narratrice dans le roman suivant. Le lecteur, s'il a lu les romans précédents, reconnaît l'étrangeté du personnage. Cependant, on ne peut pas dire que ces « suites » permettent à la protagoniste de résoudre sa quête identitaire : elles serviraient plutôt à mettre en valeur les diverses formes que prennent son altérité irrémédiable. Il faut toutefois souligner le fait que la transfictionnalité et ses effets, ainsi que les lieux d'indétermination, sont actualisés grâce à la mémoire du lecteur.

Enfin, en nous inspirant des travaux de Rachel Bouvet sur le rôle de l'indétermination dans le plaisir de la lecture des récits fantastiques (Bouvet, 2007), nous tenterons de voir si, loin d'inviter le lecteur à combler les nombreux blancs textuels, les romans de Ying Chen ne visent pas plutôt à lui faire éprouver ainsi l'étrangeté de la narratrice. Ce dernier, confronté à la difficulté de remplir les blancs textuels et à l'impossibilité de clarifier les lieux d'indétermination, reste pris dans un entre-deux, tout comme la narratrice. L'identité insondable de celle-ci, le doute sur la véracité de ses propos la font apparaître, aux yeux des lecteurs, comme un Autre irréductible.

En somme, il s'agira pour nous d'examiner comment la quête identitaire de la narratrice d'*Immobile*, de *Querelle d'un squelette avec son double* et d'*Un enfant à ma porte* se déploie et évolue dans ces trois romans, puis de rendre compte de l'effet du dispositif narratif mis en œuvre par Ying Chen sur l'expérience de lecture de ces textes.

CHAPITRE 1

YING CHEN ET LA QUESTION DE L'IDENTITÉ

Une des caractéristiques principales de la littérature produite par des écrivains immigrants ou dont les parents l'ont été est de présenter des personnages incarnant l'altérité, c'est-à-dire une différence marquée par rapport aux autres. Cette différence peut se manifester de bien des façons, mais, plus souvent qu'autrement, l'altérité du personnage est due au fait que ce dernier vient d'une autre époque, voire d'un autre pays que les autres personnages. Ainsi, la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, n'a pas le même sens pour lui que pour la communauté dans laquelle il vit désormais. Dans le présent mémoire, nous nous attarderons à trois romans écrits par une auteure migrante et présentant un personnage marginal : *Immobile*, *Querelle d'un squelette avec son double* et *Un enfant à ma porte*, trois œuvres d'une suite romanesque mettant toujours en scène la même narratrice-protagoniste, une femme à la mémoire phénoménale qui arrive à se souvenir de ses vies antérieures.

Dans le présent chapitre, nous ferons d'abord un bref état des lieux de la littérature migrante au Québec, afin de mettre au jour la singularité de l'œuvre de Ying Chen. La présentation des romans nous permettra d'expliquer en quoi les textes choisis sont particulièrement intéressants pour une analyse des questions de l'altérité, de l'identité et de l'entre-deux, questions qui sont toutes intimement liées à celle de la mémoire dans ces textes. Nous les examinerons à partir des théories précédemment élaborées sur ces sujets par Régine Robin (1989), Janet M. Paterson (2004) et Eric Landowski (1997). Ces concepts constitueront la pierre angulaire de notre analyse des romans, laquelle nous permettra de voir en quoi la migration temporelle du personnage de Ying Chen diffère ou se rapproche de la migration géographique que subissent habituellement les protagonistes dans les œuvres d'écrivains migrants.

1.1 L'évolution de la littérature migrante au Québec

1.1.1 De l'uniculturel au pluriculturel

Clément Moisan et Renate Hildebrand, dans leur ouvrage *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, retracent l'histoire de la littérature migrante et les changements qui se sont opérés dans les thématiques et l'esthétique des auteurs d'une époque à l'autre (Moisan et Hildebrand, 2001 : 51 et suivantes). Ils distinguent quatre périodes dans l'évolution de la littérature migrante: l'uniculturel (1937-1959), le pluriculturel (1960-1974), l'interculturel (1975-1985) et le transculturel (1986-1997). Ces catégories sont intéressantes parce qu'elles montrent bien l'évolution et la diversité de la littérature migrante au Québec, mais les années associées à ces dernières sont plus ou moins représentatives du cheminement de cette littérature. On peut très bien retrouver une œuvre écrite dans les années 90 dont les caractéristiques sont celles du pluriculturel. De même, la période transculturelle se poursuit bien après 1997 (par exemple, les romans de Ying Chen ainsi que ceux de Dany Laferrière, publiés dans les années 2000, entrent dans la catégorie du transculturel). Les années indiquées ne font que nous donner une idée de l'ordre des étapes de l'évolution de la littérature migrante.

La période dite uniculturelle est celle où les œuvres des écrivains migrants ne se distinguent pas de celles des auteurs québécois dits «de souche». Les œuvres d'Édouard Baudry, de Paul Gury et d'Alain Horic font, entre autres, partie de cette catégorie. La plupart des écrivains migrants qui marquent cette période sont originaires de France ou de Belgique. La contrainte de la langue pose donc moins problème. Dans les années 60, la mentalité des Québécois change, au sens où un sentiment nationaliste se fait de plus en plus sentir. Cette volonté de la part des Québécois de définir leur culture entraîne également des changements dans la création littéraire des auteurs d'autres origines vivant au Québec (nommons, à titre d'exemples, Alice Parizeau, Naïm Kattan, Gérard Étienne et Jean Basile), qui sentent le

besoin de se positionner par rapport à cette montée nationaliste qui transparaît dans les œuvres d'auteurs québécois dits de souche publiées à cette époque (celles d'Hubert Aquin, de Jacques Ferron et de Gérard Godin, pour n'évoquer que ceux-là). Ainsi, la période dite pluriculturelle est marquée par des récits qui mettent en scène à la fois la terre natale et la terre d'accueil de l'auteur ou, du moins, qui présentent un personnage tendant à se définir par ses origines nationales. Par exemple, dans *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne, il n'est pas question d'émigration ni du Québec, mais le personnage, bien qu'il soit profondément déçu et frustré (l'idée d'impuissance revenant sans cesse dans ce récit) des mœurs et des croyances de la population de Port-au-Prince, se présente comme étant un Haïtien et parle du pays auquel il appartient (et par lequel il est torturé). Les écrivains néo-québécois de cette période proviennent de partout dans le monde, contrairement à la période uniculturelle. C'est cette pluralité des voix qui a inspiré le qualificatif de cette étape de la littérature migrante.

1.1.2 La première phase d'écriture de Ying Chen : un parfait exemple de relations interculturelles

En 1989, à l'âge de 27 ans, Ying Chen quitte Shanghai pour s'installer à Montréal et c'est en 1992 qu'elle publie son premier roman en français, *La mémoire de l'eau*. Par la suite, elle publie une dizaine de romans, le dernier étant paru en 2013. Si l'on tient compte des prix littéraires pour lesquels elle a été en lice (nomination pour le prix Femina en 1995 et obtention, entre autres, des prix Québec-Paris en 1995 et Alfred-Desrochers en 1999) et de la présence de ses textes dans les manuels scolaires et anthologies, Ying Chen est considérée comme une importante figure de la littérature migrante au Québec. Elle aborde des thèmes qui sont communs aux écrivains migrants: l'exil, la mémoire, la filiation, le tiraillement entre deux cultures, la perte de repères, le sentiment d'altérité et l'hybridité. En effet, les idées de croisements et d'entre-deux sont très présentes dans ses trois premiers romans (*La mémoire de l'eau*, *Les lettres chinoises* et *L'ingratitude*), ainsi que l'expérience de l'exil en général (on parle ici davantage du sentiment d'exil que du récit d'une émigration en tant que telle).

Les trois premiers romans de Ying Chen, soit *La mémoire de l'eau* (1992), *Les lettres chinoises* (1993) et *L'ingratitude* (1995) prennent place, du moins en partie, en Chine. Ces trois romans pourraient s'inscrire dans la période interculturelle de la littérature migrante. En effet, durant cette troisième étape de l'évolution de ce type de littérature (toujours selon Moisan et Hildebrand), on assiste à une confrontation des cultures. Les écrivains migrants s'attardent davantage à la réalité de l'immigration, exposant les différences et similitudes, tant positives que négatives, entre la culture immigrante et celle des Québécois dits « de souche ». Par exemple, dans *Le Figuier enchanté*, Marco Micone raconte l'expérience de l'émigration d'un jeune garçon, Nino, qui quitte Lofondo, son petit village de l'Italie méridionale, pour venir vivre à Montréal. Les différences entre le village italien et la ville nord-américaine sont abondamment décrites afin de faire sentir au lecteur l'effet de dépaysement déstabilisant auquel fait face le jeune homme (et auquel ont fait face, sans nul doute, de nombreux immigrants).

C'est au cours de cette période que l'on voit vraiment surgir les thèmes qui caractérisent de manière spécifique la littérature migrante : l'exil, l'errance, le déracinement et l'adaptation aux mœurs d'un pays d'accueil. Régine Robin, Émile Ollivier, ainsi que Fulvio Caccia, Marco Micone et Antonio D'Alfonso (les trois derniers étant connus tant pour leurs œuvres personnelles que pour la revue *Vice Versa*, dont le premier numéro a paru en 1983) marquent entre autres cette période, et les trois premiers romans de Ying Chen présentent d'ailleurs ces thèmes (bien qu'ils aient été publiés entre 1992 et 1995). Ces derniers mettent en relation la Chine et le Canada, sans toutefois mélanger les cultures (particulièrement dans *Les lettres chinoises*), ce qui est propre à l'interculturel. Ils offrent au lecteur une sorte de comparaison entre la culture d'origine et la culture d'accueil de l'auteur.

Dans les trois premières œuvres de Ying Chen, deux cultures sont mises en présence l'une de l'autre, mais ne se mélangent pas, ou à peine. L'auteure les présente plutôt sous forme de comparaison. Dans *La mémoire de l'eau*, le personnage de Li-Fei, fille d'une famille noble de la Chine impériale, devait subir l'opération qui permettait de rapetisser les pieds, mais

cette dernière a été interrompue par l'instauration du système communiste. «Elle n'appartient ni à l'ancien monde chinois où les petits pieds étaient signe de richesse, pas plus qu'à la réalité de la Chine nouvellement communiste avec ses femmes aux pieds normaux.» (Dubois et Hommel, 1999 : 44) La protagoniste de ce roman est donc prise entre deux époques. Le personnage de la petite-fille de Li-Fei, quant à elle, émigre au Canada. Ainsi, les systèmes politiques impérial et communiste sont mis en coprésence, ainsi que la Chine et le Canada, mais il n'y a pas de métissage possible. Les personnages doivent choisir à quel système et à quel pays ils appartiendront.

Cette idée d'entre-deux revient dans *Les lettres chinoises*, mais d'une manière un peu différente. Le personnage de Yuan, originaire de Shanghai et venu s'installer à Montréal, doit s'adapter à une nouvelle culture sans parvenir à se défaire complètement de sa culture passée. Il correspond par lettres avec sa fiancée Sassa qui, elle, est restée en Chine. Ces lettres sont présentées au lecteur comme reflétant deux lieux différents, mais aussi deux époques: le pays d'accueil de Yuan serait perçu par sa famille comme étant plus avancé, comme si la Chine et le Canada ne se trouvaient pas en même temps à la même époque, ce qui accentue l'écart entre les cultures orientale et occidentale. Cependant, le roman se termine sur l'échec de la relation amoureuse entre Yuan et Sassa. L'écart entre les cultures éloigne les personnages, ce qui correspond davantage à la description de la période interculturelle qu'à celle du transculturel.

L'ingratitude est sans contredit un roman charnière de l'œuvre de Chen, puisqu'il se situe entre l'interculturel et le transculturel. Ce roman prépare, en quelque sorte, le lecteur aux récits de la deuxième phase de l'écrivaine. *L'ingratitude* raconte l'impossibilité de la narratrice d'établir un dialogue avec les membres de sa famille, particulièrement avec sa mère. Elle n'arrive à parler à cette dernière qu'après sa mort: «le seul dialogue possible est donc un dialogue décalé, ou plutôt la mise en place de plusieurs monologues dirigés vers l'autre mais qui ne l'atteignent pas ou qui, en tout état de cause, ne se transforment pas en dialogue.» (Schöch, 2013 : 66) La difficulté du dialogue se manifestera également dans les romans de

Ying Chen à partir d'*Immobile*: la narratrice et son mari n'arrivent pas à se comprendre vraiment, elle flottant entre le présent et ses vies antérieures et lui étant bien ancré dans son époque et ne connaissant le passé pratiquement que par ses études archéologiques et l'arbre généalogique légué par ses parents.

Dans *L'ingratitude*, Yan-Zi s'adresse au lecteur à partir d'un lieu se situant entre la vie et la mort, donc d'un entre-deux spatial et temporel. Cet entre-deux est repris, bien que de manière un peu différente, dans les trois romans sur lesquels nous nous pencherons. Le sujet de l'exil est abordé de manière plus métaphorique. Dans *Immobile*, nous oscillons entre le récit d'une vie antérieure de la narratrice et son époque actuelle; dans *Querelle d'un squelette avec son double*, on passe de la voix de la narratrice-protagoniste à celle de son double; dans *Un enfant à ma porte*, l'entre-deux se manifeste par l'ambivalence de la narratrice par rapport à sa volonté tantôt d'être une mère, tantôt de voir disparaître son enfant et de revenir à son ancien mode de vie d'épouse sans progéniture.

1.1.3 Une rupture dans l'œuvre de Ying Chen

À partir de la publication du roman *Immobile*, l'œuvre de Ying Chen est davantage caractéristique de la période transculturelle. Cette étape de la littérature migrante québécoise s'étend, selon Moisan et Hildebrand, de 1986 à 1997. C'est la période où on «dépasse la mise en présence ou en conflit des cultures pour dégager des passages entre elles et dessiner leur traversée respective.» (Moisan et Hildebrand, 2001 : 207) Au cours de cette période, de plus en plus d'écrivains néo-québécois remportent des prix littéraires et font leur entrée dans les manuels scolaires consacrés à la littérature québécoise. La plupart des écrivains actifs durant ces années sont des auteurs migrants ayant déjà publié au cours des périodes précédentes de l'histoire de la littérature néo-québécoise. On pense entre autres à Dany Laferrière, à Sergio Kokis et, bien sûr, à Ying Chen. Enfin, les caractéristiques des textes des écrivains néo-québécois et celles des textes des auteurs dits de souche s'entremêlent. Cependant, la

mémoire reste un thème primordial dans la littérature des écrivains migrants, tout comme la double appartenance et l'hybridité. La différence, c'est que ces thèmes, autrefois propres aux écrivains migrants, se retrouvent aussi maintenant dans la production des écrivains québécois dits de souche. Les cultures se mêlent non seulement dans la création, mais dans la diégèse également: lorsqu'un personnage d'immigrant ou de voyageur est mis en scène, les deux pôles, celui du départ et celui de l'arrivée, se rencontrent.

Dans les récits transculturels, les cultures ne sont plus rivales, mais elles se traversent, s'influencent l'une et l'autre. C'est le cas dans les romans de la deuxième phase de Ying Chen : la narratrice, prise entre le souvenir de ses vies passées et son ancrage dans le présent, vacille sans cesse entre les deux, ce qui l'oblige à inclure le passé dans le présent et vice-versa. C'est aussi ce qui se passe dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis : ce roman auto-fictionnel met en scène un narrateur immigré au Québec et qui s'inspire de ses souvenirs de sa jeunesse vécue au Brésil pour peindre des œuvres d'art. Il est, tout comme la narratrice des romans de la deuxième phase de Ying Chen, pris dans un entre-deux temporel :

Fermant les yeux, comme il le dit, à tout ce qui l'entoure pour se sentir vivant, le narrateur se réfugie, par le biais du souvenir et de son art, dans le passé [...] Lucide, le narrateur comprend que l'enjeu de cette errance est la perpétuation de son statut d'exilé et d'une vie « en suspens » qui le rend plus étranger que jamais. (Paterson, 2004a : 147-148)

Il appartient à la fois à deux temps et à deux lieux, et se retrouve condamné à continuer à vivre ainsi, incapable de se fixer : « Tant pis, c'est là le lot de l'immigré; il n'a de langage que celui qu'il emprunte pour montrer des choses qui ne sont pas montrables. » (Kokis, 1994 : 74) Tout comme la narratrice chez Ying Chen, le personnage de Sergio Kokis ne fournit pas tant d'efforts pour s'intégrer à sa nouvelle communauté. Il tient à son altérité, y voit des avantages. Il « vit le réel et le présent sous le mode de l'absence » (Paterson, 2004 : 158), mais il le fait par choix. La protagoniste des romans de Chen prend, d'une certaine façon, une décision similaire : bien qu'elle aimerait plaire à son mari A., elle est attirée par ses souvenirs et se laisse submerger par eux, s'abandonnant à ses rêveries.

Ying Chen est une auteure que l'on associe principalement à la période transculturelle de la littérature migrante québécoise. Toutefois, elle s'y inscrit un peu malgré elle:

Cependant, plus encore peut-être que d'autres parmi cette génération d'écrivains, Ying Chen cherche depuis longtemps à se démarquer du label des écritures migrantes. Elle le fait par une stratégie d'écriture que Martine-Emmanuelle Lapointe a décrite comme un «épurement stylistique et référentiel» qu'elle constate à partir de *L'ingratitude*, c'est-à-dire par une tendance à éviter progressivement, comme le précise Gilles Dupuis, les références autant à son pays d'origine qu'à son pays d'adoption. (Schöch, 2013 : 62)

Ying Chen affirme elle-même qu'elle écrit de manière «universelle», c'est-à-dire sans attachement à une nation en particulier. Cela se sent particulièrement à partir de sa deuxième phase, entamée avec la publication du roman *Immobile*, où les indices spatio-temporels sont pratiquement absents des récits. En effet, on ne retrouve, dans ses romans, aucun prénom (les personnages n'en ont pas et sont uniquement identifiés par des lettres), mets ou vêtement typique d'une culture en particulier. Les textes de sa deuxième phase d'écriture sont épurés de toute référence géographique, quelle qu'elle puisse être. Ce qui importe davantage pour Ying Chen, c'est la quête de l'origine, et non l'origine en elle-même. Son écriture est à la fois universelle et centrée sur l'individu: «Plus que la collectivité, c'est l'individuel qui l'intéresse, non pas cependant dans une perspective autobiographique ou auto-fictionnelle, mais à un niveau où il relève de l'universel.» (Schöch, 2013 : 62) Pour Chen, le sentiment d'exil est apparu bien avant son départ définitif de Shanghai pour Montréal et ce n'est pas sa citoyenneté chinoise qui la définit avant tout comme individu. C'est ce qu'elle a compris dans l'apprentissage de langues étrangères: «Je me disais que, si j'arrivais à penser dans une autre langue, il devait y avoir plus d'une réalité en moi, j'étais désormais plus qu'une Chinoise.» (Chen, 2004 : 21-22)

Le transculturel est plus propice à une écriture universelle, dans la mesure où il y est moins question d'une comparaison entre deux cultures données que d'un mélange entre elles. Il n'est pas essentiel de savoir à quelle(s) culture(s) on a affaire. Les romans transculturels parlent moins de l'expérience de l'immigration; ils portent davantage sur les épreuves que les

immigrants doivent affronter comme tout le monde, mais dans un pays (ou un temps) qui n'est pas le leur. Par exemple, dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud, la narratrice est accablée par la maladie de son fils. Bien que le fait de composer chaque jour avec ce fardeau soit rendu encore plus difficile par l'incapacité de Dounia de s'exprimer en français, il n'en demeure pas moins que c'est une épreuve qui aurait pu être vécue par n'importe qui, dans n'importe quel pays. De même, dans les romans de Ying Chen, les thèmes abordés relèvent de l'universel, mais la relation conjugale ou la maternité de la narratrice, par exemples, sont rendus problématiques en partie à cause du passé du personnage vécu dans une époque lointaine.

L'incertitude qui entoure les situations spatiotemporelles de la narratrice contribue aussi à l'universalité de l'écriture de Ying Chen. En effet, nous avons une idée du quartier dans lequel vit la protagoniste (cela semble être un quartier tranquille de banlieue bourgeoise), mais ce pourrait tout autant être au Québec qu'en Chine. Le fait que la ville dans laquelle vit la narratrice soit séparée de la ville voisine par un fleuve et qu'il y ait une vieille et une nouvelle ville pourrait rappeler Shanghai: dans *Quatre mille marches*, Chen fait allusion à «la ville nouvelle à Pudong, qui s'est élevée depuis une dizaine d'années en face de Shanghai» (Chen, 2004 : 15). Toutefois, on retrouve ailleurs dans le monde des villes qui sont séparées par un fleuve; rien ne prouve qu'il s'agisse de Shanghai. «Tout au plus peut-on supposer que l'histoire se déroule dans un pays relativement développé, parce que des universitaires, des hélicoptères de sauvetage et des tests ADN sont mentionnés.» (Schöch, 2013 : 68) Dans *Immobile*, on sait que la narratrice habite un palais, mais on ne sait pas où, et rien ne donne d'indices concernant l'époque où elle a vécu en tant qu'épouse d'un prince. Dans *Un enfant*, on ne sait pas d'où vient l'enfant ni quel âge il a. Ses origines sont aussi floues que celles de sa mère adoptive.

Il faut aussi préciser que, chez Ying Chen, des romans *Immobile* (1998) à *La rive est loin* (2013), les récits de la protagoniste (qui est toujours la même d'un texte à l'autre) ne peuvent tout simplement pas être directement inspirés de la réalité. Autrement dit, bien que l'on passe

du passé au présent et que les deux temporalités en viennent à être mêlées, il ne s'agit pas d'œuvres autofictionnelles. Les romans de l'écrivaine sino-qubécoise sont davantage une illustration du sentiment d'exil. N'étant associés à l'expérience de personne en particulier dans la vie réelle, ils sont l'expression d'un sentiment universel.

Dans les romans de Ying Chen, la narratrice ne vit pas de grandes aventures, elle agit même très peu. Presque toute l'action se passe dans ses rêveries, alors qu'elle fait appel à sa mémoire pour fuir quelques instants ce présent qui l'effraie, parce qu'elle se sent inapte à y vivre. C'est son quotidien dans un monde auquel elle ne se sent pas appartenir qui est raconté. « La transculture, d'après Ramirez, peut être définie comme « une réalité quotidienne marquée par la traversée constante de frontières » » (Wilson, 2012 : 265). Le fait de mettre de l'avant le quotidien du personnage est en effet intéressant, puisque les écrivains qui marquent la période transculturelle ne traitent plus de l'émigration, de l'arrivée dans un nouveau pays, mais bien de l'adaptation au jour le jour à un nouveau mode de vie. Et cette adaptation du personnage à une nouvelle routine à laquelle on assiste dans les romans de Ying Chen se distingue de celle des œuvres des autres écrivains migrants par la migration dans le temps de la protagoniste, mais aussi par le mélange entre fiction et réalité. En effet, la suite romanesque de Chen fait partie du transculturel dans la mesure où non seulement le passé et le présent se rencontrent et s'entremêlent dans la vie de la narratrice, mais ses rêveries viennent également prendre une grande place dans sa vie réelle et actuelle.

Pierre Ouellet, pour sa part, considère que les phénomènes transculturels ne devraient pas être synonymes d'hybridité ou de métissage. Cette traversée des cultures entre elles n'est pas une fusion, mais bien un échange, sans que le mélange obtenu entre deux cultures ne s'« homogénéise » pour en créer une troisième. La période transculturelle ne doit pas être vue comme une période

« [d'] individualisation unifiante d'origines diverses (ce que dénotent les mots hybridation et métissage), mais comme la différenciation du soi individuel en de multiples destins ou en de nombreux devenir-autres, qui ne s'opèrent

pas par identification et appropriation au sens strict mais par altération, transformation, transgression des frontières du propre, bref, par une sorte de transmigration généralisée » (Ouellet, 2003 : 14).

C'est ce à quoi on assiste lors de la lecture des romans de la deuxième phase de Ying Chen : la narratrice, dont l'identité est forgée par ses nombreuses vies passées (« multiples destins et nombreux devenir-autres »), tente de prendre sa place dans le présent. Elle transgresse ainsi les frontières du temps, et les frontières des textes, puisqu'elle réapparaît dans plusieurs romans.

De plus, « le préfixe "trans", d'après *Le Petit Robert*, provient du latin "par-delà" et exprime l'idée de passage, de changement. Ce qui serait "transnational" ou "transculturel" serait ainsi au-delà des appartenances nationales ou culturelles. » (Lemaire, 2012 : 211) Cette traversée des frontières est caractéristique de la seconde phase d'écriture de Ying Chen, où passé et présent coexistent, ce qui fait qu'il en va de même pour les lieux (généralement indéfinis) et les personnages (la narratrice voit parfois des individus de ses vies passées à travers A., son mari archéologue, avec qui elle vit du début à la fin de la suite de romans dans laquelle elle apparaît). Lamberto Tassinari, alors qu'il écrivait au sujet de la revue *Vice Versa*, a lui aussi proposé une définition du transculturel: « *Le trans*, par contre, proposé par *Vice Versa*, signifiait traversée, passage, métamorphose continue de l'identité : perte et gain sans arrêt, osmose. » (Tassinari, 2006 : 23) Sa définition du transculturel rejoint celle de Fulvio Caccia : « La transculturation voit la complexité interculturelle comme un devenir, non pas comme un résultat. Le processus n'est jamais achevé, il reste ouvert. » (Caccia, 2010 : 38) Cette idée d'ouverture se retrouve aussi dans l'écriture de Ying Chen, alors que d'un roman à l'autre, la même narratrice poursuit sa quête identitaire, se remémorant de multiples vies passées tout en expérimentant le présent de diverses façons (vie conjugale, dialogue avec son double, maternité, etc.). La quête identitaire reste ouverte, continue, se heurtant, de roman en roman, à de nouvelles épreuves. Nous développerons le sujet de cette poursuite de quête d'identité lorsqu'il sera question de transfictionnalité, dans le second chapitre de ce mémoire.

1.1.4 La deuxième phase d'écriture de Ying Chen: plusieurs romans, un seul univers fictionnel

Les personnages de Ying Chen sont toujours hantés par le passé. À partir du roman *Immobile* jusqu'à *La rive est loin*, on retrouve toujours la même narratrice, capable de se rappeler ses vies antérieures, et l'exil n'est plus géographique, mais temporel. D'ailleurs, Ying Chen elle-même déclare que le sentiment d'exil vient davantage influencer sa perception du temps que de l'espace : «Le vrai exil, c'est quand on a le sentiment de passer d'un temps à l'autre, d'un siècle à l'autre, d'un instant à l'autre, d'un pas à la fois léger et lourd, ne pouvant ou ne voulant régler le décalage.» (Chen, 2004 : 86). En effet, la narratrice se replonge fréquemment dans ses souvenirs ou dans ses rêveries, se rappelant ses anciennes vies, entendant la voix d'une femme disant être sa sœur ou souhaitant redevenir la femme qu'elle était avant d'être une mère. Bref, elle n'est jamais vraiment dans le présent, mais elle souhaite tout de même y prendre place, principalement pour plaire à son mari, pour être une femme « normale » à ses yeux. Vivant dans une époque à laquelle elle ne se sent pas appartenir, la solitude l'envahit : «L'isolement et la solitude qui en découlent forcent l'exilé à retourner son regard vers l'intérieur, puisqu'il se retrouve seul avec lui-même dans un milieu autre, un lieu « en désaccord avec son identité ».» (Thibeault-Bérubé, 2010 : 48) L'exil est symboliquement représenté par les morts précédentes de la protagoniste. La mort permet la transition entre une vie et une autre complètement différente, comme c'est le cas du voyage lorsque l'on passe d'un pays à l'autre : «Parce que celle-ci consiste en une coupure, un déchirement du familier vers l'inconnu, la mort représente une figure symbolique de l'exil.» (Thibeault-Bérubé, 2010 : 52) C'est cette perte du familier qui crée un sentiment d'altérité chez la narratrice, malaise qui la suivra d'un récit à l'autre. Ces efforts qu'elle doit toujours fournir dans chacune de ses nouvelles vies afin de se reconstruire une identité l'empêchent de vraiment se définir elle-même, puisqu'on attend d'elle qu'elle pense et agisse sans tenir compte de ses expériences passées dans d'autres époques. «Quoiqu'elle succombe à plusieurs reprises à la tentation de quitter la réalité pour le monde de sa pensée, la narratrice du *Champ dans la mer* est consciente qu'elle doit trouver un équilibre entre les deux.» (Thibeault-Bérubé, 2010 : 60)

Bien qu'elle ne puisse ignorer les récits passés que lui offre sa mémoire, pour elle, apprendre à vivre dans le présent serait la voie à suivre :

By referring to reincarnation in negative terms, such as « cette horrible résurrection » (Chen, 1998, p.39) or « une fausse naissance » (p.51), she indicates that she agrees somewhat with A. and is not content with her fate, spending much of the book trying to understand the nature of her existence. (Silvester, 2007 : 61)

Cet échange créé entre les vies de la narratrice a pour effet de donner un récit où les temporalités se mélangent sans que l'on sache précisément à quelles époques on a affaire. Par exemple, dans *Immuable*, un chapitre sur deux, la narratrice parle de sa vie dans le « présent » auprès de son mari A. On suppose que la temporalité qu'elle habite est relativement contemporaine à la nôtre, mais on ne sait toutefois pas en quelle année elle se trouve. Dans les autres chapitres, elle raconte l'une de ses anciennes vies, où elle était la troisième épouse d'un prince et où elle entretenait une relation extra conjugale avec son serviteur. On ne sait ni à quelle époque elle a vécu cela, ni si elle l'a vécu dans un autre pays que celui où elle habite avec A. (bien que ce dernier ne soit jamais précisé). Ces romans font vivre au lecteur une transgression des frontières temporelles, ce qui contribue à créer l'étrangeté de la protagoniste. Ce mélange du passé et du présent correspond à la description que nous avons faite précédemment de la période transculturelle. De plus, il contribue à caractériser la narratrice, à la rendre non seulement autre, mais aussi unique, ce qui rejoint les propos de Pierre Ouellet.

La suite romanesque de Ying Chen commence avec la publication d'*Immuable* en 1998. Ce roman relate la rencontre de la narratrice-protagoniste et de son mari A., un archéologue et professeur, et les débuts de leur vie commune. Cette dernière devient conflictuelle lorsque la narratrice fait part à son mari de ses souvenirs d'une de ses anciennes vies, dans laquelle elle a été chanteuse d'opéra, troisième épouse d'un prince et amante de son serviteur, S. Ce récit révèle l'ambivalence de la narratrice qui voudrait plaire à son mari, être « une femme de son temps », ne pas paraître étrange devant les amis ou collègues de A., mais qui en est incapable, parce qu'elle est imprégnée des mœurs et de la culture d'une époque révolue.

En 2002, Ying Chen publie une suite à *Immobile* qui s'intitule *Le champ dans la mer*. La même narratrice que dans le précédent roman se remémore une autre de ses vies passées. Au cours de cette dernière, elle fait face à la mort de son père sur le terrain de la famille du garçon dont elle est amoureuse. La narratrice pense sa vie actuelle par rapport aux souvenirs qui remontent en elle de cette vie antérieure. «La narratrice saisit qu'afin de vraiment pouvoir s'intégrer à sa nouvelle communauté il aurait fallu qu'elle se fonde dans le décor, qu'elle passe inaperçue en évitant de générer des situations qui suscitent l'attention.» (Thibeault-Bérubé, 2010 : 51) On sent donc, dans l'attitude de cette narratrice, qui a tendance à s'isoler du reste du monde, l'influence de cette vie passée.

Ying Chen enchaîne ensuite avec *Querelle d'un squelette avec son double* en 2003. La narratrice (le squelette) a pour seule tâche de la journée d'aller acheter un gâteau à la pâtisserie d'en face pour les invités de A. le soir même. Cependant, elle est dérangée par une voix. Cette dernière affirme être le double, la sœur jumelle de la narratrice et être en train de mourir sous les décombres d'un tremblement de terre dans la ville voisine.

Le roman suivant, *Le Mangeur* (2006), est le récit d'une autre des vies antérieures de la narratrice. Celle-ci décide de retourner à la demeure familiale d'une de ses anciennes vies, au grand désespoir de A. Le lecteur plonge dans les souvenirs de la protagoniste, revivant avec elle la relation aux allures parfois incestueuses entre une jeune fille de 19 ans et son père. Ce dernier est atteint d'une maladie héréditaire (qui a davantage les caractéristiques d'une malédiction, raison pour laquelle la critique dit de ce roman qu'il a des allures de conte) qui fait en sorte qu'il est à la fois homme et poisson. Sa fille se donne la responsabilité de nourrir son père. Cette tâche mènera la jeune fille à sa perte puisque son père finira par la dévorer vivante. L'entre-deux se manifeste de deux façons dans ce roman : dans le va-et-vient entre passé et présent et dans le comportement à la fois humain et animal du personnage du père.

En 2008, Ying Chen publie *Un enfant à ma porte*, qui raconte l'histoire de la narratrice qui, désirant avoir un enfant mais étant incapable de procréer, trouve un matin, devant sa maison, un enfant d'environ cinq ans. Elle et son mari décident de l'adopter. Elle est sans cesse tiraillée entre le désir d'être auprès de son enfant, de s'occuper de lui, et celui de le voir disparaître: «Je ne voulais pas que l'enfant rentre à la maison avant l'heure, car son absence m'était au moins aussi importante et bénéfique que sa présence.» (Chen, 2008 : 64) Étant incapable d'assurer son rôle de mère à temps plein, elle finira par enfermer son enfant dans sa chambre, le gavant de nourriture et de calmants. Elle n'ouvrira la porte de la chambre que pour lui donner sa nourriture, le privant totalement de rapports humains. Elle fera de son fils une bête. Le motif de l'entre-deux se manifeste ici à travers l'ambivalence dont fait preuve la narratrice dans son rôle de mère : elle veut son enfant et ne le veut pas en même temps, puisque le poids des responsabilités qui viennent avec la déshumanisent, la condamnent à n'être qu'au service de sa progéniture.

Puis, en 2010, dans le roman *Espèces*, la narratrice, bien que vivant toujours dans sa vie actuelle auprès de son mari A., se voit métamorphosée en chat. Elle doit cependant se réapproprier son territoire et son mari, qui est maintenant son maître. Elle se retrouve dans un entre-deux dans la mesure où elle n'est pas tout à fait dans une autre vie, habitant toujours le même environnement, mais devant toutefois composer avec une physionomie et des capacités différentes.

La suite romanesque prend fin en 2013 avec la publication de *La rive est loin*. Nous pouvons affirmer en effet qu'elle se termine, car les personnages de la narratrice et de A. se retrouvent, dans les dernières pages, victimes d'un tremblement de terre (tout comme dans *Querelle*) qui survient dans leur ville alors que A., le mari archéologue, souffrant d'un cancer du cerveau inopérable, vivait les derniers jours de sa vie.

C'est dans cette attente de la mort que se fait sentir l'entre-deux, car la narratrice ne peut ni vivre comme d'habitude, comme si son mari était en santé, ni faire comme s'il n'était déjà plus de ce monde. La souffrance liée à la perte d'un être cher est ici la cause de l'altérité de la narratrice, de son sentiment d'être seule au monde et de vivre une situation que personne ne comprend vraiment.

1.2 L'entre-deux et le rapport entre identité et altérité

1.2.1 *Immuable*, *Querelle d'un squelette avec son double* et *Un enfant à ma porte* : trois représentations différentes du sentiment d'altérité

L'entre-deux et le sentiment d'altérité se retrouvent dans tous les romans de Ying Chen, mais nous nous attarderons seulement à trois d'entre eux dans ce mémoire afin de mettre en lumière l'effet qu'ont ces éléments et la récurrence d'une même protagoniste dans l'œuvre de cette écrivaine sur la réception des textes. Il s'agira d'*Immuable*, de *Querelle d'un squelette avec son double* et d'*Un enfant à ma porte*. Ces trois romans ont été choisis parce qu'ils présentent l'entre-deux et l'altérité dans trois contextes différents, ce qui est moins le cas pour les autres textes, où l'on a surtout affaire à des va-et-vient de la narratrice entre ses souvenirs de ses vies passées et sa vie actuelle.

En réunissant ces trois œuvres, nous avons le loisir d'analyser la question de la quête identitaire par rapport au passé de la protagoniste (*Immuable*), au présent de celle-ci (*Querelle*) et à sa progéniture, donc à l'avenir (*Un enfant*). Ainsi, ces trois romans problématisent les questions de l'entre-deux et de la relation entre identité et altérité de manières différentes : dans *Immuable*, le tiraillement de la narratrice prend place dans sa

situation « entre deux vies », c'est-à-dire entre ses vies antérieures et sa vie dans le présent. Dans *Querelle*, l'altérité passe par la voix de sa jumelle qu'elle prétend entendre, ce qui la marginalise par rapport aux autres dans sa vie actuelle. Dans *Un enfant*, c'est la maternité qui la change, qui la rend différente tant par rapport à elle-même que par rapport aux autres (et à ce qu'on attend d'elle en tant que mère). C'est sa descendance qui est affectée par son altérité. Dans tous les cas, cependant, ce sont ses racines que la narratrice n'est pas sûre de pouvoir assumer. Tantôt elle s'y sent attachée, tantôt elle les renie presque. Il est intéressant de voir comment cela se manifeste dans les trois contextes : dans *Immuable*, la narratrice se sent à la fois appartenir au présent et à ses vies passées, qui lui servent d'origines. Dans *Querelle*, c'est l'apparition dans sa vie d'une femme qui prétend être sa sœur et dont elle ne soupçonnait pas l'existence qui la déstabilise. Autant elle aurait besoin d'un ancrage dans le présent que cette sœur jumelle pourrait peut-être lui apporter, autant elle veut faire taire la voix de cette femme qu'elle entend. Dans *Un enfant*, la narratrice, en devenant mère, doit se mettre à jouer un rôle crucial pour la construction de l'identité de son fils adoptif, bien qu'elle ne connaisse pas elle-même ses propres racines. Cependant, au fil des pages, elle doute de plus en plus de sa volonté et de sa capacité à jouer ce rôle. Elle se situerait donc entre le désir de devenir mère et d'être enfin l'épouse de A. à part entière et celui de voir disparaître l'enfant pour toujours.

Mais surtout, la narratrice se situe dans un entre-deux entre la vie et la mort : elle est une femme réincarnée, et donc, d'une certaine façon, une revenante : « S'il y a un entre-deux où se joue la vérité – la vérité de ce qui est – avec violence et en douceur, c'est entre vie et mort; entre être et disparaître. [...] Tout entre-deux décisif évoque celui-là » (Sibony, 2003, p.181). Le choix de Ying Chen d'avoir fait de sa protagoniste un personnage réincarné est intéressant dans la mesure où elle est, en quelque sorte, prédisposée aux situations d'entre-deux : sa condition de morte et de vivante la condamne à ne jamais pouvoir *s'immobiliser*.

Comme elle n'arrive à s'immobiliser nulle part, la narratrice se considère toujours comme étant différente des autres. Elle se sent incapable de devenir une « femme de son

temps », une sœur, une mère. Mais ce sentiment d'altérité qui semble être en elle depuis toujours découle du flou entourant ses origines.

1.2.2 L'entre-deux : une caractéristique du personnage migrant

Pour toute chose dans la vie il y a apparemment deux possibilités temporelles : l'une est ce qui s'est réellement passé, l'autre est ce qui pourrait arriver ou ce qui n'a pas eu lieu mais qui aurait pu avoir lieu. L'écrivain en exil est à mes yeux à mi-chemin entre le réel et le probable. Il ne peut se résoudre à s'asseoir fermement sur ce qu'on appelle le réel, constamment attiré par le côté probable. Parfois il confond même les deux bouts de son chemin. (Chen, 2004 : 90-91)

Ce passage de l'essai *Quatre mille marches* de Ying Chen reflète également l'attitude de son personnage en exil dans sa suite romanesque. En effet, la narratrice, dans les trois romans à l'étude, vit toujours entre le réel et un réel fantasmé. Dans *Immuable*, en même temps qu'elle mène une vie d'épouse d'un archéologue dans le présent, elle poursuit, dans ses rêveries, une de ses vies passées, en essayant de s'imaginer comment les choses auraient pu être autrement, et en faisant des liens entre ce souvenir et sa nouvelle réalité : « Tout aurait pu se passer autrement. Dans cette autre existence, malgré sa situation qui ne lui permettait pas de nourrir une famille, S... aurait pu me rendre heureuse s'il avait su imiter les hommes de son temps. » (Chen, 1998 : 81) Dans *Querelle*, elle se situe entre le réel et un réel possible où elle entend une voix dans sa tête. Comme elle répond à cette voix, elle lui laisse de plus en plus de place dans sa vie, mêlant ainsi le « réel » et le « probable » dont parle Ying Chen. Dans *Un enfant*, la narratrice est prise dans un entre-deux entre sa vie à elle et la vie probable de son fils. Bien que les deux s'avèrent intimement liées, elle souhaiterait parfois pouvoir les séparer. Elle sent que son réel est avalé parce qu'elle se consacre entièrement au rôle qu'elle joue dans la vie de son enfant. Ainsi, l'entre-deux entre « réel » et « probable » est connu non seulement de l'écrivain migrant, mais aussi de ses personnages.

Dans *Le roman mémoriel*, Régine Robin, l'une des figures marquantes de la littérature migrante au Québec, fait de « l'entre-deux » un élément central de sa réflexion sur la mémoire identitaire :

Tout mon travail a été la recherche d'un entre-deux immaîtrisable entre une mémoire de reconquête des racines et un dé-tissage, dé-maillage de cette mémoire, avec pour seul point d'ancrage la littérature comme territoire, les frontières de l'histoire comme lieu possible ou probable et la mémoire-fiction comme objet et comme écriture. (Robin, 1989 : 101)

Bien que le cas de Régine Robin soit différent de celui de Ying Chen, dans la mesure où la première s'attarde, dans ses œuvres littéraires, à faire une reconstitution du passé et à représenter les lieux avec une grande précision, il n'en demeure pas moins que la mémoire et les racines ont une importance capitale dans les textes des deux auteures et qu'elles créent les espaces d'entre-deux dans lesquels leurs personnages se situent. *La Québécoise* et la suite de romans de Ying Chen mettent tous deux en scène une mémoire disloquée et une narratrice constamment tiraillée entre différents lieux et différentes époques. De plus,

Régine Robin revendique une écriture qui refuse les registres contraignants de la territorialité, de l'état civil et de la mémoire officielle. L'écriture du hors-lieu est aussi un projet qui réfute toutes les tentatives de marginalisation rassurante, d'exotisme convenu qui caractériseraient l'écriture migrante. Dans le refus de se situer, il y a, de la part de Régine Robin, la contestation des formes légitimes de l'espace propre. [...] La revendication de cette marginalité radicale permet au sujet de se situer « ailleurs », en réserve d'une identité nommée par d'autres. (Harel, 2005 : 145-146)

Comme Ying Chen ne situe pas l'action de façon précise dans ses romans, on pourrait considérer qu'elle s'adonne aussi à une écriture du « hors-lieu ». Sans avoir besoin de nommer les lieux (ou, dans le cas qui nous intéresse, les époques), l'écrivaine sino-québécoise parvient à faire comprendre le caractère marginal de sa protagoniste. Celle-ci est, aux dires de l'auteure, « une femme de nature ambiguë qui raconte ses vicissitudes désencadrées du temps et de l'espace. » (Chen, 2004 : 113) On comprend que sa mémoire et ses racines ne sont pas les mêmes que celles des gens qui l'entourent et c'est la raison pour laquelle elle est prise dans un entre-deux : elle vit dans un monde auquel elle doit s'adapter,

mais où personne ne la comprend. Et l'entre-deux représente une épreuve pour ce personnage : « Mais ce dépaysement n'est pas vécu de façon euphorique. Il faut plutôt parler ici de la rencontre de l'inquiétante étrangeté : confusion du proche et du lointain, de la familiarité et de la différence. » (Harel, 2005 : 149) Dans *Immobile*, la narratrice tend à la fois à « reconquérir » ses racines en agissant parfois selon les mœurs de sa vie passée, et à se « dé-tisser » de celles-ci afin d'avoir une routine plus harmonieuse avec A. L'idée d'entre-deux est repérable par cette impression qu'a la narratrice de vivre entre deux époques, à la fois plongée dans ses souvenirs de sa vie de chanteuse d'opéra et de troisième épouse d'un prince et ancrée dans sa vie actuelle en tant que femme d'un archéologue. Simona Emilia Pruteanu décrit l'expression de l'entre-deux que l'on retrouve dans *Immobile* comme « la métaphore du corps suspendu dans le temps et dans l'espace, allusion évidente à l'entre-deux migrant. » (Pruteanu, 2011 : 73)

Ces différents espaces d'entre-deux dans lesquels la narratrice est prise sont dus à sa mémoire : non seulement ses souvenirs de ses vies passées lui nuisent dans son adaptation au présent, mais en plus, elle n'a aucune chance de rencontrer quelqu'un qui puisse avoir des souvenirs similaires dans sa vie actuelle. La mémoire phénoménale de la narratrice est donc responsable de son sentiment d'altérité :

Cette nouvelle posture énonciative selon laquelle le sujet s'affirme comme étant Autre par rapport à une collectivité met en jeu, souvent de manière douloureuse, la question identitaire. Mais ce positionnement du sujet migrant, qui se dit Autre, ne peut s'articuler sur le plan cognitif – et discursif – que par le truchement de la mémoire et ce dans un contexte spatio-temporel puisque la migration est liée à un déplacement dans le temps et l'espace. (Paterson, 2004b : 327)

Ce sentiment d'altérité vient du fait que le sujet migrant (écrivain ou personnage) ne peut pas (et ne veut pas) s'immobiliser :

Je vis désormais dans la mémoire ainsi que dans l'espérance. Mon âme court entre deux amants qui prennent chacun en main une partie de moi. Je me raconte des mensonges sincères, de même qu'aux autres, pour que je ne les abandonne pas et ne sois pas abandonnée. Je ne saurais vivre sans l'un ni l'autre. (Chen, 2004 : 35)

L'idée de « mensonge sincère » est intéressante, car on doute souvent de la fiabilité de la parole de la narratrice d'*Immobile*, de *Querelle* et d'*Un enfant*. L'écrivain migrant (tout comme le personnage migrant) doit cacher des parties de lui-même afin de faire certains compromis entre sa vie actuelle et sa vie passée. Cependant, il est condamné à l'entre-deux, se trouvant dans l'impossibilité d'éliminer de sa vie le présent ou le passé (ou le réel ou le probable). Pour le sujet migrant, le présent ne peut se penser sans les souvenirs du passé : « On peut proposer à cet égard que le déplacement – principe même du récit – met en scène ce que j'appellerai une greffe, c'est-à-dire l'insertion discursive, dans le cadre d'un récit, d'une remémoration qui donne sens à l'événement actuel. » (Harel, 2005 : 162) Ce qui donne au personnage sa singularité (et, par le fait même, son intérêt), c'est justement qu'il soit un individu déplacé, accablé d'un sentiment d'altérité causé par sa situation dans un entre-deux qui s'avère incorrigible.

1.2.3 L'entre-deux : une caractéristique de l'Autre

Le sentiment d'altérité de la narratrice fait en sorte qu'elle a constamment peur du jugement des autres, même de celui de son mari A. Parfois, devant lui, elle a des réactions étranges, typiques d'une autre époque, et elle regrette de s'être fait submerger par ses souvenirs de sa vie ancienne, car elle sait que cela la rend anormale dans le présent:

Son visage s'est crispé pendant un instant. J'ai cru qu'il allait crier. Comme réveillée d'un état somnambule où j'aurais commis un geste grave, j'ai compris l'ampleur du dommage, et j'ai tout de suite regretté ma distraction. Le danger était là, tout proche, je l'ai senti, j'avais peur. Mon cerveau s'est mis à fonctionner à toute vitesse. J'ai rougi. Il m'a fallu me justifier, expliquer, m'excuser. (Chen, 1998 : 17)

Ainsi, elle perçoit sa propre altérité (du moins, la part de son altérité qui est apparente pour son entourage) comme un danger : le jugement des autres la fait souffrir. Se sachant incapable de se conformer aux mœurs de sa nouvelle époque, elle voudrait au moins passer inaperçue, afin de pouvoir continuer à s'adonner à ses rêveries d'époques anciennes sans être dérangée, sans avoir à changer. De plus, elle veut plaire à A., son mari, qui est l'homme dont

elle dépend pour vivre. Celui-ci voudrait qu'elle s'adapte à son mode de vie, qu'elle soit « normale ». Ainsi, dans *Immobile*, la narratrice rencontre des médecins, essaie des thérapies, puisque son étrangeté est considérée comme une maladie. Elle ne parvient cependant pas à devenir « une femme de son temps », condamnée, comme nous l'avons dit plus haut, à errer dans un entre-deux. Elle reste donc à la maison, tâchant d'être la plus « normale » possible aux yeux de A. et des amis de ce dernier.

C'est pourquoi, dans *Querelle*, lorsque la voix de sa sœur affirme être ensevelie sous les décombres du tremblement de terre qui a eu lieu dans la ville voisine, la narratrice refuse d'appeler les secours : elle ne pourrait prouver l'existence de cette mystérieuse jumelle et elle a peur d'être considérée comme une folle. Elle préfère contourner les demandes de son prétendu double, changer de sujet, ne pas répondre directement aux questions que sa «sœur» lui pose. On a donc affaire, avec *Querelle*, à «une structure double mettant deux éléments, séparés par une frontière, en opposition relative et en dialogue fragile.» (Schöch, 2013 : 72) Autant, dans *Immobile*, la narratrice ne se sent pas à sa place dans le présent, autant elle ne se sent pas à sa place comme interlocutrice de son double. Et ce sentiment se répétera lorsque la narratrice aura à devenir mère.

À propos d'*Un enfant*, Julie Rodgers écrit: «cette immense collision entre ce que la société attend d'une mère et ce qu'elle peut réaliser en réalité aboutit à « une condition d'apatride. » » (Rodgers, 2012 : 405) Ainsi, le sentiment d'altérité de la narratrice viendrait du fait qu'elle n'arrive pas à être la mère que la société s'attend à ce qu'elle soit. Cependant, ne pas être une mère, ce serait aussi se condamner à être autre: «Que de gratitude ne devais-je pas à cet enfant? C'était lui qui m'avait momentanément déculpabilisée de ne pas assumer le rôle implicite de mère qu'impliquait ma présence sous le toit de A.» (Chen, 2008 : 21) Autrement dit, elle ne considère pas qu'elle puisse être une épouse à part entière si elle n'assure pas la tâche d'éduquer les enfants de son mari. Étant infertile, la protagoniste a l'impression que sa présence chez A. n'est pas justifiée. L'arrivée de l'enfant vient donc atténuer le sentiment de cette différence qu'elle ressent par rapport aux autres femmes

mariées de son âge. «Une des motivations de la narratrice du roman de Ying Chen lorsqu'elle décide d'adopter l'enfant qu'elle trouve devant sa maison est liée à un désir de "normalité".» (Parent, 2012 : 3)

L'incapacité de procréer de la narratrice est aussi un élément qui construit son altérité. D'ailleurs, Anne Martine Parent, dans un article intitulé «Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière», compare *Un enfant à ma porte* au roman *Nullipare* de Jane Sautière (nullipare étant le terme médical attribué aux femmes infertiles), dont la narratrice est également incapable de tomber enceinte: «Dans « nullipare », ce que la narratrice entend, c'est « nulle part »: «Une femme de nulle part, irrecevable quant à la question des origines [...] Ainsi, dès le départ, origines et descendance sont étroitement associées.» (Parent, 2012 : 2) L'incapacité de la narratrice d'*Un enfant* de concevoir un enfant (et, plus tard, de s'en occuper) ramène le problème de ses origines indéfinissables. N'ayant pas eu de parents dans sa vie actuelle, mais connaissant toutes ses anciennes vies (de sorte qu'elle se construit en tant que personne à partir d'origines diverses), la narratrice flotte dans le temps, ne pouvant offrir d'assises stables à son enfant et ainsi préparer son avenir. Rosalind Silvester, quant à elle, souligne que la capacité de cette femme de se rappeler ses vies antérieures, considérée comme anormale et inquiétante, est médicalement liée à son incapacité d'enfanter:

La question de l'équilibre mental du narrateur est au centre des six derniers textes de fiction de Ying Chen. Sa cause physiologique est déterminée dans *Un enfant* comme le résultat d' « une insuffisance sanguine pathologique » (p.19) qui provoque non seulement des hallucinations, mais aussi « le décès immédiat d'un fœtus » (*ibid.*). (Silvester, 2012 : 161)

La narratrice voit donc l'arrivée de l'enfant comme un miracle dans la mesure où l'adoption de ce dernier lui permet de camoufler, du moins pour un temps, cette crainte qu'elle provoque chez les autres de par sa différence.

Cependant, la présence de cet enfant force la narratrice à se démener pour faire correspondre sa « maternité-expérience » (« l'expérience réelle vécue par la mère » (Rodgers, 2012 : 405)) avec la « maternité-institution » (le rôle qu'on s'attend à ce que la mère assure selon « l'idéologie dominante » (Rodgers, 2012 : 405)), ce qui fait qu'elle devient autre vis-à-vis d'elle-même à cause de son rôle de mère. En effet, le thème de la maternité abordé dans *Un enfant* nous amène à nous pencher sur la question de l'altérité découlant du fait que la protagoniste soit une femme. Le rôle de mère place le *soi féminin* au second plan. La femme doit faire un choix, et c'est ce que montre Ying Chen dans ce roman : « La profusion des mises en garde quant au risque d'annihilation par fusion [que la mère] représente témoigne de cette facette terrifiante du maternel. » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 209)

L'altérité que l'on retrouve dans la condition féminine est, dans l'œuvre de Ying Chen, surtout abordée par le biais de la maternité dans *Un enfant*, mais elle est aussi présente dans les autres textes, dans la mesure où la narratrice se définit principalement comme étant la femme de A. N'ayant pas de métier, de famille ou d'amis, son rôle d'épouse devient ce qui régit son quotidien. À première vue, on pourrait croire que ce modèle féminin aliène la narratrice dans la mesure où il lui impose des limites. Cependant, lorsque l'on tient compte du fait que la narratrice n'arrive pas à se fondre dans la société dans laquelle elle vit, on se rend compte que les tâches qu'elle effectue sont les seules auxquelles elle puisse s'adonner sans paraître trop étrange pour son entourage. Ses activités quotidiennes servent surtout à camoufler son « anormalité ». Ainsi, l'altérité de la narratrice serait davantage due à sa condition de migrante temporelle qu'à sa condition de femme, raison pour laquelle nous trouvons plus pertinent de traiter la première dans le cadre du présent mémoire. Cependant, il ne fait aucun doute que le fait que la narratrice soit une femme influence le traitement que nous ferons de son sentiment d'altérité, particulièrement lorsqu'il sera question d'*Un enfant*.

En ce qui a trait à ce sentiment d'altérité qui trouble la narratrice, nous puiserons aussi dans la théorie d'Eric Landowski sur l'identité et l'altérité quelques éléments utiles à notre analyse. Landowski écrit que « toute différence un peu marquée par laquelle l'étranger trahit

sa provenance fait pour [le groupe de référence] figure d'extravagance dénuée de raison. » (Landowski, 1997 : 19) Ainsi, l'altérité naît dans le rapport à l'autre, et ce, de deux façons. Premièrement, le sujet se définit par l'image que l'autre lui renvoie de lui-même. Deuxièmement, le sujet confère une signification à la différence qu'il perçoit entre lui et autrui, et donc à l'altérité de l'autre.

Pour Landowski, employer l'expression « faire comme tout le monde » indique que l'on accorde une valeur universelle à ses propres habitudes ou manières de faire et donc reflète la nature arbitraire du rapport entre le même et l'autre. Ainsi, le groupe de référence est toujours « une instance sémiotique diffuse et anonyme » (Landowski, 1997 : 26). Ce groupe de référence est pris entre l'impossibilité d'assimiler l'autre, puisque, quoi qu'il arrive, ce dernier restera toujours marqué par ce qui le différencie du groupe de référence, aussi diffus soit-il, et le refus de l'exclure définitivement. C'est ce qui mène Landowski à son schéma représentant les différentes postures que le « marginal » peut adopter dans une société donnée.

Cinq figures composent ce schéma. La première est celle de l'homme du monde. Elle est l'image d'un membre du groupe de référence, c'est-à-dire d'une personne considérée comme étant le « même » par rapport à la société dans laquelle elle vit. Elle « se caractérise essentiellement par son sens de l'adéquation : [elle] sait offrir à chaque instant les marques d'une parfaite adhésion aux normes de son groupe d'appartenance. » (Landowski, 1997 : 52) La figure de l'homme du monde, dans les romans de la deuxième phase de Ying Chen, pourrait s'incarner dans le personnage de A., le mari de la narratrice. En effet, ce dernier est un professeur tout ce qu'il y a de plus respectable : il dirige des projets de recherche et est très estimé par ses collègues. Il habite également un quartier qui semble assez bourgeois et il entretient une bonne relation avec ses parents. Bref, il est un homme « normal », dans le sens positif du terme :

certaines membres de la communauté en viennent tout naturellement à passer pour « un peu plus » sujets que d'autres – comme si, cumulant les marques d'appartenance sociale conventionnellement tenues pour les plus

positives, ils incarnaient à eux seuls le type accompli du groupe considéré (Landowski, 1997 : 46).

Ainsi, dans leur couple, il est évident que c'est la narratrice qui doit changer pour s'adapter au mode de vie de A., et non le contraire : « Les désaccords entre mon mari et moi sont surtout dus à ses tentatives pour me normaliser ou pour remodeler ma mémoire. » (Chen, 1998 : 83)

Les quatre autres figures du schéma élaboré par Eric Landowski sont des représentations de la position que peut adopter l'Autre, le « marginal », par rapport à l'homme du monde. Il y a d'abord la figure du snob : le sujet qui correspond à ce modèle est un individu qui tente d'entrer dans la catégorie des hommes du monde, mais dont la véritable appartenance ne passe pas inaperçue. Il y a ensuite la figure du dandy : ce dernier, au contraire du snob, tend à se démarquer du groupe de référence coûte que coûte. La figure du caméléon est la représentation du sujet qui se fait prendre pour un homme du monde alors qu'il appartient toujours à un ailleurs. Finalement, la figure de l'ours est incarnée par l'individu dont « nul autre que lui-même ne peut indiquer le chemin à suivre » (Landowski, 1997 : 54), et donc qui assume le fait de ne pas correspondre à la figure de l'homme du monde et qui n'en est pas affecté outre mesure.

L'attitude du snob et celle du dandy se construisent davantage en fonction de la structure sociale dans laquelle les sujets évoluent, alors que dans les cas du caméléon et de l'ours, il est davantage question d'un accomplissement personnel. « Alors que chez l'ours et le caméléon l'*être* précède le *paraître* et régit les modalités de sa gestion, chez le snob et le dandy, c'est la mise en forme du *paraître* qui précède l'*être* et qui le constitue. » (Landowski, 1997 : 59) Le snob et le dandy vont construire leur identité en tenant compte du groupe de référence auquel ils sont confrontés, alors que le caméléon et l'ours tiendront un peu moins compte de ce facteur pour leur propre construction identitaire.

Bien que les quatre figures de l'altérité précédemment présentées puissent être identifiables, à un moment ou à un autre, dans les comportements de la narratrice des romans de Ying Chen, c'est celle du snob qui est la plus présente. En effet, plus souvent qu'autrement, la protagoniste se sent étrangère au monde qui l'entoure et voudrait s'y fondre (surtout pour plaire à A.). Elle mentionne fréquemment les regards de jugement des autres sur elle. Elle se sent différente et cette différence la rend mal à l'aise : « Les gens en nous croisant nous regardent avec dédain. Il faut savoir où aller, être sûr de ses pas, plonger dans la foule sans se faire bousculer. Nous reculons. Nous nous enfuyons dans des ruelles. » (Chen, 1998 : 146)

Cependant, à certains moments, on sent une ambivalence chez la protagoniste entre le snob et le dandy qui sommeillent en elle. En effet, bien qu'elle souffre du fait d'être étrange pour son voisinage, elle se plaît à passer ses journées dans son fauteuil, seule chez elle, à se replonger dans ses souvenirs de ses vies passées. Ainsi, les jugements dont elle est l'objet lui déplaisent, mais elle sait apprécier les moments où elle fuit le monde qui l'entoure pour se tourner vers cet ailleurs qui est, finalement, son « groupe de référence ». Par exemple, dans sa vie présente, la narratrice tient à recommencer à chanter, comme lorsqu'elle donnait, des siècles plus tôt, des spectacles d'opéra : « Dès lors je chante à la maison, jour et nuit, malgré les protestations des voisins. A... perd complètement son sang-froid. Il se bouche les oreilles. Parfois il m'écoute, mais son regard semble lointain. À travers mes chansons, je souhaite secrètement retrouver mon amant d'autrefois. » (Chen, 1998 : 125) On peut toutefois affirmer que c'est le paraître qui prime sur l'être pour la protagoniste des œuvres de Chen, et ce, tout au long de la suite romanesque.

1.2.4 L'entre-deux : une caractéristique du personnage transfictionnel

Étant donné qu'à la fin du roman *Immobile*, la quête identitaire de la narratrice n'est pas résolue, elle reviendra dans les romans suivants, ce qui fait de cette suite romanesque une œuvre transfictionnelle :

la transfictionnalité [...] consiste à explorer de nouveau un espace diégétique instauré dans une œuvre antérieure, que ce soit pour le développer ou pour jeter sur lui un éclairage différent. Du coup, elle fait des mondes fictifs des territoires plus vastes que ce que chaque œuvre en montre. » (Saint-Gelais, 2016 : 12)

L'altérité de la narratrice est la cause de la poursuite de l'intrigue dans plusieurs romans et, par le fait même, elle est ce qui la maintient constamment dans un entre-deux. Mais la transfictionnalité est causée non seulement par l'altérité de la narratrice, mais également par sa tentative de s'intégrer à sa nouvelle société dans le présent. En effet, si la protagoniste acceptait sa différence et décidait de l'assumer, il n'y aurait pas de quoi faire de son histoire une suite de romans. L'œuvre transfictionnelle de Ying Chen raconte donc les démarches qu'entreprend la narratrice pour se fondre dans le monde de A. :

S'intégrer dans un groupe, c'est prendre appui sur le trait commun par quoi on y est « compris », intégré, sachant qu'on y apporte ce par quoi on y est inintégrable. C'est cette chose inintégrable qui nous permet de désirer être intégré, de nous approcher du « groupe » pour y être une présence singulière, équivalente à celle des autres mais non réductibles à elles. (Sibony, 2003 : 352)

L'incapacité de la narratrice de devenir une parfaite représentante du groupe de référence dont parle Landowski devient la cause des retours de la narratrice dans les différents récits qui composent la suite de Ying Chen.

Mais comme la narratrice et son univers sont récurrents, le personnage de A. revient aussi. Il est, lui aussi, un personnage transfictionnel, mais pour d'autres raisons, que nous verrons plus en détails au prochain chapitre. Cependant, nous pouvons dès maintenant mentionner que le rôle de A., dans la quête de l'héroïne, est à la fois de problématiser et de permettre l'adaptation de cette dernière à sa nouvelle époque. En effet, si la protagoniste tient autant à se conformer aux mœurs de cette époque, c'est principalement par amour pour A., pour pouvoir rester auprès de lui. Il est sa motivation pour continuer à essayer de s'adapter au présent. C'est donc ce personnage qui la maintient dans un entre-deux.

La maison de A., tout comme la ville de Montréal dans *La Québécoise* de Régine Robin, permet à la narratrice de vivre dans un entre-deux : « Dans l'écriture de Robin, Montréal acquiert la faculté singulière de permettre l'exil (vivre chez soi dans une ville étrangère), de justifier une perte d'identité, une marginalité qui ne soit pas immédiatement cantonnée à la périphérie. » (Harel, 2005 : 152) Chez A., l'héroïne des romans de Ying Chen peut s'adonner à ses rêveries, se replongeant dans ses souvenirs de ses vies antérieures. Elle vit donc, en ce lieu, à la fois dans le présent et dans le passé. La protagoniste du roman de Robin vit « chez elle dans une ville étrangère », alors que la narratrice des romans de Ying Chen vit *ailleurs chez elle*. Elle est aussi attirée par sa mémoire que par sa nouvelle vie. Son oisiveté, permise par sa condition de femme au foyer et de femme considérée comme étant un peu dérangée, lui permet de passer beaucoup de temps dans la maison de son mari, ce qui lui donne « un pouvoir de déliaison mémorielle qui [rend] possible l'émergence d'un passé traumatique » (Harel, 2005 : 152). La mémoire du personnage de Régine Robin la ramène à ses souvenirs de la Shoah. Celle du personnage de Ying Chen, la ramenant dans son ancienne vie de chanteuse d'opéra, d'épouse d'un prince et d'amante de son serviteur, se tourne plutôt vers sa peur de l'abandon, qui sera analysée plus en détail dans le prochain chapitre.

Au fil des romans, la narratrice vit de nouvelles expériences qui la font changer et évoluer, mais elle reste tout de même dans un entre-deux temporel et elle continue d'être l'Autre pour les gens qui l'entourent. De plus, sa tentative de se définir elle-même ne s'améliore pas. Elle sait qu'elle vient du passé, mais elle ne connaît pas précisément ses origines (même si la voix qu'elle entend et qui prétend être sa sœur apparaît dans *Querelle*) : « être en mesure d'indiquer d'où l'on vient, voilà certes l'un des impératifs de l'acte de migrer. » (Harel, 2005 : 157) La narratrice échoue à cette tâche, ce qui l'amène à être un personnage transfictionnel.

Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons principalement à la transfictionnalité et à son effet sur le sentiment d'altérité de la narratrice, qui, nous le verrons, prend diverses formes. Nous nous questionnerons aussi à propos du rôle du personnage de A., c'est-à-dire sur sa raison d'être dans la suite romanesque et sur l'influence qu'il a sur les comportements de la protagoniste.

CHAPITRE 2

LA TRANSFICTIONNALITÉ ET LE SENTIMENT D'ALTÉRITÉ

Ce qui nous a entre autres interpellée dans les romans de Ying Chen, c'est le caractère cyclique des textes à partir de la publication d'*Immobile* en 1998. En effet, à partir de cette œuvre, les romans forment une suite de textes mettant toujours en scène la même narratrice, ainsi que son mari, dans le même univers, c'est-à-dire un quartier bourgeois d'une ville dont très peu de détails sont fournis au lecteur. Dans l'univers romanesque de Ying Chen, où aucune caractéristique culturelle ni temporelle n'est fournie, on retrouve des personnages qui eux sont clairement identifiables comme étant les mêmes. Nous avons donc décidé de nous intéresser à la question de la transfictionnalité. Ainsi, dans le présent chapitre, nous considérerons d'abord les reprises d'un même univers fictionnel (qui est la maison et le quartier de la narratrice et de son mari dans le « présent », c'est-à-dire dans la dernière vie de la protagoniste) et des mêmes personnages dans les romans de l'écrivaine sino-qubécoise et nous verrons en quoi elles alimentent la situation d'entre-deux de l'héroïne ainsi que son constant sentiment d'altérité. Puis, nous verrons que certains éléments récurrents, tels que les normes sociales liées à la féminité ainsi que le personnage du mari archéologue, participent grandement à ce sentiment d'altérité que ressent l'héroïne et que celui-ci ne s'atténue pas avec le temps, loin de là.

2.1 Un personnage récurrent dans un monde persistant

2.1.1 Cycle ou série?

La reprise d'un même récit à laquelle on assiste dans les romans de Ying Chen à partir d'*Immobile* (1998) jusqu'à *La rive est loin* (2013) relève de ce que Richard Saint-Gelais nomme la *transfictionnalité*, définie comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (Saint-Gelais, 2011 : 7) Envisagée en ces termes, « la transfictionnalité [est] une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inévitablement) des données diégétiques. » (Saint-Gelais, 2011 : 10-11) Comme on l'a indiqué plus haut, la narratrice est déjà en migration à travers les âges; elle le devient également à travers les textes.

En tant que relation de migration entre des textes, la transfictionnalité permet de rendre manifeste, d'un roman à l'autre, la traversée que fait la narratrice d'une vie à l'autre et d'une époque à l'autre. Cependant, comme le précise Richard Saint-Gelais, « [l]a transfictionnalité implique par définition une traversée, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé. » (Saint-Gelais, 2011 : 23-24). De fait, les différentes vies de la narratrice se recoupent, voire se chevauchent, mais ses souvenirs demeurent pour elle une brèche entre les époques qui l'empêche de se fondre et de s'ancrer définitivement dans le présent.

Richard St-Gelais précise que « [l]a transfictionnalité met en jeu [...] les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception. » (St-Gelais, 2011 :7). Un élément repris d'un texte à l'autre doit effectivement être reconnu par le lecteur pour qu'il y ait transfictionnalité. D'une manière générale, les personnages s'avèrent les éléments principaux sur lesquels se fondent cette reconnaissance, puisqu'ils « jouissent le plus souvent d'une identité reconnaissable » (St-Gelais, 2011 : 21). Dans les romans de Ying Chen, bien qu'on retrouve un même univers fictionnel d'un roman à l'autre, ce sont les personnages, et plus particulièrement la narratrice, dont on identifie la présence le plus rapidement.

Ce qui est paradoxal dans son cas, c'est que son identité est mémorable justement parce qu'elle est indéfinie. C'est particulièrement manifeste dans *Immobile*: la narratrice est présentée comme ayant vécu dans le passé, et son incapacité à s'ancrer dans le présent témoigne de son occupation de deux temporalités à la fois (l'une dans les souvenirs, l'autre dans la réalité), ses perceptions des deux temporalités étant influencées l'une par l'autre. Ce constant sentiment d'altérité, ressenti tant par rapport aux individus qui l'entourent que par rapport à elle-même, contribue à faire d'elle un personnage mémorable, et donc propice à la migration d'une œuvre à l'autre : « la transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes » (St-Gelais, 2011 : 22).

Il n'en demeure pas moins qu'en raison de sa récurrence, le personnage de la narratrice constitue une sorte de trait d'union entre les différents romans. Dans chacun d'entre eux, l'auteure présente une nouvelle situation dans laquelle se manifesterait l'altérité de la narratrice dans sa vie à l'époque de A. Il est ainsi question, pour la narratrice, d'une succession de « moi » au sens propre, étant donné qu'elle construit son identité à partir des différentes vies par lesquelles elle est passée et dont elle se souvient. C'est justement sa façon de présenter ses différentes existences qui lie les romans entre eux. Dans chaque texte, elle est à la fois elle-même et une autre version d'elle-même ayant existé dans une époque antérieure.

Les romans du corpus s'inscrivent donc dans une suite, plus précisément un cycle romanesque, si l'on se fie à la distinction que fait Anne Besson entre « cycle » et « série » : « La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. » (Besson, 2004 : 22) Bien que chaque roman de Chen puisse se lire individuellement, sans que le lecteur ne sache que le texte fait partie d'un cycle, il y a tout de même une continuité diégétique d'une œuvre à l'autre. La relation entre la narratrice et son mari évolue, et l'héroïne fait parfois référence à ses vies passées ou à des événements qui ont eu lieu dans les romans précédents. Ainsi, le lecteur peut davantage comprendre le sentiment d'altérité de la protagoniste s'il a lu tous les romans qui la mettent en scène. Cette structure est typique du cycle : si chaque texte peut être lu et compris indépendamment des autres, il permet toutefois de bâtir une « totalisation par transcendance de l'ensemble » (Besson, 2004: 57).

Dans *Immobile*, le premier roman du cycle, on retrouve une description des personnages essentielle à la reconnaissance de ces derniers dans les épisodes suivants. Ce texte présente également l'arrivée de la narratrice dans le monde de A. et sa rencontre avec ce dernier dans un train. Cette relation conjugale servira de fil narratif à la suite romanesque de Ying Chen. Le cycle se terminera par la mort du couple dans un tremblement de terre dans *La rive est loin*, cependant, comme la narratrice s'est réincarnée plusieurs fois déjà, il n'est pas impossible de douter que cette fin soit définitive. Le récit pourrait se poursuivre, la narratrice réapparaissant dans une autre époque, dans un autre corps, et cela serait particulièrement plausible, puisqu'il est déjà question de réincarnation. Les propos d'Anne Besson au sujet du dernier volume d'un cycle confirment d'ailleurs la plausibilité d'une telle supposition :

la mort même n'est pas toujours définitive, ni synonyme de conclusion de l'ensemble, tant la résurrection fait clairement partie des possibles exploités par tous les types d'ensembles romanesques. [...] Ainsi, il semble qu'aucun volume de cycle, même se présentant comme final, ne

donne réellement l'assurance d'un achèvement définitif de l'ensemble.
(Besson, 2004 : 95)

De fait, bien que *La rive est loin* puisse passer pour le dernier volume du cycle étant donné que la mort sépare la narratrice de son mari, qui avait toujours été à ses côtés depuis le début de son existence romanesque, il n'en demeure pas moins que l'histoire reste ouverte, qu'une renaissance est encore possible.

2.1.2 La quête d'immobilité du personnage transfuge

Le titre *Immuable* se rapporte à la question de l'entre-deux : dans ce roman, la narratrice explique que l'immobilité est pour elle un idéal, car il est l'état dans lequel elle pourrait avoir le meilleur des deux mondes, c'est-à-dire où elle pourrait se plonger dans ses souvenirs tout en vivant à la fois à l'époque de A., mais sans toutefois ressentir la pression de devoir changer pour devenir «une femme de son temps» : « J'aurais aimé m'asseoir dans un petit coin, lasse et immobile, passer mes jours à contempler ce monde qui n'intéresse que les étrangers, et avec le paysage duquel je n'ai pas à me confondre. Mais A. ne me laisse pas tranquille. » (Chen, 1998 : 12-13) La narratrice tend à la fois à reconquérir son passé en se laissant submerger par ses souvenirs de ses vies antérieures et à se départir de l'emprise qu'ils ont sur elle afin de mieux pouvoir vivre dans le présent. Elle se trouve simultanément dans une nouvelle vie et dans la poursuite de l'ancienne. Elle est aussi séduite par le présent que par le passé: autant elle a une quête qui concerne son ancienne vie, celle de retrouver son serviteur du temps où elle était la femme d'un prince, autant elle a envie de vivre une histoire d'amour avec un homme n'ayant connu que l'époque dans laquelle il se trouve, ce qui implique qu'elle doive se convertir aux moeurs et façons de faire de cette époque.

Mais l'immobilité à laquelle la narratrice aspire est inatteignable. L'entre-deux dans lequel elle se situe n'est, la plupart du temps, que source de conflits, de malentendus ou de

jugements de la part de son entourage. La condition à la fois de morte et de vivante de la narratrice la force à faire des choix qu'elle souhaiterait ne pas avoir à faire. Et c'est ce désir irréalisable de lier présent et passé qui marginalise la narratrice dans son monde actuel:

Si, pendant la journée, je fais semblant de tout oublier, d'être innocente et fraîche selon le vœu de mon mari, le soir, dans le lit sombre, loin des étoiles et de la lune, je maîtrise difficilement mes délires, et mon corps sent la moisissure du cercueil. C'est plus fort que moi. A... est d'autant plus mécontent qu'il se croit trompé dans son sommeil. Je lui parais non seulement irrémédiablement étrangère, mais bassement hypocrite. (Chen, 1998 : 88)

L'incompréhension de A. constitue, paradoxalement, l'un des motifs de la récurrence des personnages, qui tenteront de trouver un terrain d'entente jusqu'à la fin du cycle. Bien qu'elle vienne d'un passé lointain, et qu'elle représente, en quelque sorte, un objet d'étude pour A., la narratrice n'a d'autre choix que de s'adapter à sa nouvelle époque. A. est la raison pour laquelle la narratrice souhaite changer, s'adapter au présent (c'est pour vivre avec lui, rappelons-le, qu'elle a abandonné sa quête de retrouver son serviteur du passé). Maintenant que la narratrice est dans un « nouveau » présent, elle ne peut se contenter de s'en tenir à ses connaissances du passé; elle doit évoluer, c'est-à-dire qu'elle doit apprendre à vivre comme si elle était née à la même époque que A. Elle doit délaissier son ancienne identité pour devenir quelqu'un d'autre. Mais ce désir de conversion au temps présent lui pose problème puisqu'elle ne peut mettre ses souvenirs de côté. C'est sa quête identitaire s'avérant impossible à résoudre dans sa vie actuelle (menée principalement pour garder une relation de couple harmonieuse) qui la fera revenir d'un roman à l'autre : « À la différence des sites, événements ou artefacts, dont l'inertie est très supérieure, le personnage a une faculté d'évolution qui explique son statut d'objet récurrent privilégié. » (Aranda, 2007 : 256) Au fil des romans, l'héroïne évoluera, mais ne parviendra pas à atténuer sa différence par rapport au groupe de référence, dont nous avons identifié les caractéristiques dans le précédent chapitre. L'identité de la narratrice se caractérise par ce sentiment d'altérité qu'elle ne réussira pas à éliminer et qui fait d'elle un personnage transfuge, mobile, traversant les frontières temporelles et textuelles. Plus précisément, son sentiment d'altérité se construit à partir de son ambivalence entre sa fuite du temps présent et son désir d'immobilité, entre sa volonté de construire son identité à partir de sa mémoire et son désir d'adaptation au monde de A. De

roman en roman, le retour des mêmes personnages dans un même univers narratif illustre l'impossibilité de la narratrice d'échapper à une logique du ressassement: hantée par ses vies antérieures, la narratrice vit diverses expériences dans son « nouveau présent » sans jamais parvenir à s'y adapter, restant toujours l'Autre pour le groupe de référence.

L'incapacité de la narratrice de s'investir pleinement ni dans le présent, ni dans le passé a pour conséquence de l'empêcher d'arriver à se définir elle-même, à savoir qui elle est et quelles sont ses origines. Elle se retrouve prise dans un entre-deux, espace que l'on retrouve, de manière différente d'un texte à l'autre, dans la majorité des œuvres d'écrivains migrants:

C'est ainsi sur un mode d'absence, de négation et de désapprobation que se construit souvent la relation du narrateur migrant à l'espace ambiant: le sujet migrant ne s'inscrit pas dans un rapport à l'ici-maintenant (le pays d'accueil), ni même à un espace lointain (le pays d'origine), mais dans un *entre-deux* ou, pour reprendre l'expression de Régine Robin, un *no man's land*. (Paterson, 2004b : 328)

L'entre-deux, dans les œuvres littéraires d'auteurs migrants, désigne souvent un espace qui emprunte à la fois à celui du pays d'origine, ancré dans la mémoire du personnage migrant, et à celui du pays d'accueil. L'exilé doit s'adapter à son nouveau pays tout en ayant en tête les souvenirs liés à son pays natal. La particularité de l'écriture de Ying Chen est d'envisager différemment ce tiraillement identitaire, ce sentiment d'être captif d'un entre-deux: bien qu'elle fasse également de la mémoire le déclencheur du sentiment d'altérité du personnage, l'auteure présente l'entre-deux sous la forme d'une tension entre les époques. Sa protagoniste se situe dans une époque tout en étant imprégnée des souvenirs de celles qu'elle a jadis connues. Le personnage ne migre pas tant entre les espaces géographiques qu'entre les espaces temporels. Cette façon d'aborder le thème de l'altérité participe de la volonté d'universalité chez Ying Chen que nous avons décrite au premier chapitre.

Pour un personnage qui se sent toujours autre, la transfictionnalité va de soi, puisque l'auteure amène ailleurs, c'est-à-dire dans un autre texte, un personnage qui vient déjà

d'ailleurs : « Pour les personnages dont on pourrait proposer qu'ils représentent eux-mêmes l'idée d'un ailleurs [...], cette nouvelle errance pourrait sembler plus naturelle et presque destinée » (Daunais, 2007 : 360). On a vu plus haut que la transfictionnalité repose sur la récurrence d'éléments reconnaissables tels que certains personnages. Isabelle Daunais, pour sa part, avance que justement, c'est parce qu'il est mémorable qu'un personnage est prédestiné à traverser les frontières d'un récit : « Le personnage transfictionnel, en cela, est l'objet d'une tension presque insurmontable, à tout le moins fortement paradoxale : c'est en tant qu'il est mémorable (lointain) qu'il est appelé à une seconde existence » (Daunais, 2007 : 353). Le mot « lointain » est ici intéressant : le caractère mémorable d'un personnage viendrait du fait que ce dernier ressort du lot parce qu'il n'est pas à sa place dans le récit. Certains personnages passent mieux d'un récit à l'autre que d'autres, et ce parce que, à la base, ils n'appartiennent pas totalement au lieu et au temps de l'histoire : « L'histoire même de ces personnages est celle d'individus « déplacés », au double sens du terme, qui habitent le monde où ils évoluent comme des étrangers ou comme des marginaux. » (Daunais, 2007 : 355) Autrement dit, un personnage errant d'un roman à un autre était déjà errant dans le premier texte où il a fait son apparition : « la transfictionnalité serait toujours plus ou moins la suite ou le prolongement d'une étrangeté première. » (Daunais, 2007 : 355) L'idée de marginalité qu'évoque Daunais rejoint celle du caractère transfuge du personnage : après avoir trahi le prince ainsi que son serviteur dans son ancienne vie, la narratrice est en quelque sorte condamnée à l'errance, à travers les âges et à travers les textes. Elle était effectivement déjà un personnage « déplacé » dans *Immobile* : elle devait vivre chez un prince et jouer un rôle d'épouse alors que ce qu'elle souhaitait, c'était de chanter, d'être sur scène et de vivre la vie nomade de sa troupe d'opéra. Elle est devenue une sorte de traîtresse, de marginale, en voulant réintégrer la troupe, ce qu'elle n'a pas réussi à faire, et en trompant son mari, ce qui l'a menée à la mort. Ainsi, la narratrice est un personnage transfuge parce qu'elle est, fondamentalement, un personnage qui n'arrive pas à trouver sa place, qui se dérobe à toute forme d'appartenance et d'enracinement et qui, ce faisant, transgresse les frontières établies.

2.2 Une quête identitaire sans fin

2.2.1 Le personnage venu d'ailleurs : un personnage mémorable

L'altérité de la narratrice vient d'un enchâssement de temporalités : elle agit étrangement dans le présent parce qu'elle vient du passé. Le fait que la réincarnation soit à l'origine du cycle romanesque participe de l'altérité de l'héroïne et explique le caractère irrémédiable de la quête identitaire de la narratrice des textes de Ying Chen : elle est porteuse de plusieurs identités qui interfèrent, celles du passé et celle du présent. Or, le personnage qui se réincarne change de corps et d'environnement, aussi n'est-il plus totalement le « lui-même » du passé. Il éprouve donc de la difficulté à définir quel est son vrai « soi » et risque de se sentir autre par rapport à lui-même : « l'investissement privilégié du sujet dans le passé et l'avenir, et son impossible fixation dans le moment juste [empêchent le sujet de] coïncider avec soi, [d'] éprouver son intégrité. » (Ettlin, 2013 : 99)

Cette étrangeté fondamentale et irréversible se manifeste de diverses manières au cours de la vie de la narratrice dans le monde de A. Cela produit une sorte de mise en abyme : on a affaire à une série de textes racontant la vie d'un personnage qui se sent toujours autre, et qui, dans chacun des romans, se sent davantage autre pour une nouvelle raison. On assiste alors, dans chaque texte, à une étrangeté dans l'étrangeté. Autrement dit, loin de se résorber, l'étrangeté de la narratrice se déploie, sous diverses formes, dans chaque roman.

Dans *Querelle*, par exemple, la narratrice fait la connaissance, par télépathie, d'un double d'elle-même. À cause de la voix qu'elle entend, on la croit folle, des médecins lui ont prescrit des médicaments. Le sentiment d'altérité causé par cette étrange et inexplicable présence s'ajoute à celui causé par les vies passées :

Je crois qu'un visage est caché quelque part. Je sens sur moi le regard que je refuse de croiser. Serait-ce une nouvelle apparition? Et le bruit que j'entends en ce moment, cette voix qui m'a réveillée ce matin, qui m'a causé des maux de tête, serait-ce le prélude d'une nouvelle chute? (Chen, 2003 : 11)

Un flou demeure quant à l'origine et à l'existence de la voix du double. L'utilisation de la formule « je crois » ainsi que de la forme interrogative dans les phrases suivantes laisse planer un doute de la part de la protagoniste elle-même à savoir si sa sœur jumelle est bien réelle ou non. Mais, de toute évidence, elle sent que cette voix qu'elle entend la rend autre par rapport à elle-même : elle constate qu'elle a un pouvoir sur elle, qu'elle la fait changer et la mène dangereusement vers une « nouvelle chute ». Et cela se poursuivra dans *Un enfant*, où la narratrice se sentira autre par rapport à elle-même à cause de son expérience de la maternité.

Par ailleurs, dans *Un enfant*, il est aussi question d'une autre forme d'entre-deux, reliée à l'incapacité d'enfanter dont souffre la narratrice. En effet, comme nous l'avons vu dans les précédents romans, elle est à la fois morte et vivante, puisqu'elle s'est réincarnée, ce qui fait d'elle une sorte d'hybride. Cet entre-deux « originel » pourrait être la cause de la faiblesse physique de la narratrice et de son incapacité d'avoir un enfant de manière naturelle. Sa situation « entre deux vies » se reflète dans sa condition physique, et cela particulièrement alors qu'elle devient mère, car les capacités de son corps sont sollicitées plus que jamais : « Il ne me restait plus beaucoup de chair ni de sang. Peut-être plus tard en serais-je de nouveau remplie, jamais complètement bien sûr, mais la menace était réelle : celle de ne plus pouvoir me réveiller. » (Chen, 2008 : 145)

Ainsi, l'altérité de la narratrice semble toujours s'amplifier avec le temps, puisqu'au fil du cycle romanesque, le lecteur prend connaissance de nouvelles preuves de cette altérité. Comme la narratrice est obnubilée par ses anciennes vies, sa quête identitaire ne peut se

résoudre. De plus, les nouveaux obstacles qu'elle rencontre dans sa vie actuelle se voient renforcés par son étrangeté initiale : « Complication supplémentaire : les textes transfictionnels ne comblent pas quoi que ce soit. Ils peuvent certes ajouter quantité d'éléments fictifs, mais ils ne sauraient épuiser les incomplétudes du récit initial, sans compter qu'ils en suscitent de nouvelles. » (St-Gelais, 2011 : 58) La quête identitaire de la narratrice, entamée dans *Immobile*, devient pour elle un obstacle toujours plus grand au fil des romans (la voix du double et l'arrivée de l'enfant ne l'aidant en rien à atténuer son décalage temporel).

Cette accumulation de phénomènes étranges au fil des romans s'accorde bien avec ce qu'Anne Besson identifie comme l'une des caractéristiques d'un cycle romanesque. Selon elle, deux niveaux d'intrigue, celui de l'histoire englobante et celui de chacun des romans pris individuellement, se superposent :

La présence simultanée de deux intrigues, l'une limitée à l'épisode (ou intrigue interne) et la seconde garantissant la cohésion de l'ensemble (ou intrigue continue), distingue fortement le cycle des autres ensembles : la série se limite à la multiplication d'intrigues volumiques similaires, tandis que le roman long développe exclusivement une intrigue continue. (Besson, 2004 : 64)

Dans l'œuvre de Ying Chen, chaque roman relate une nouvelle expérience de l'altérité vécue par la narratrice, alors que l'histoire englobante témoigne de son altérité fondamentale. Il est intéressant de noter, à cet égard, que l'auteure utilise des stratégies qui semblent opposées, mais qui, dans les faits, se révèlent complémentaires. Elle glisse ici et là des références aux romans précédents afin de donner un historique à cette étrangeté et d'instaurer un discret lien de continuité entre ses diverses manifestations. Cependant, certaines de ces références au passé de la protagoniste créent parfois de nouvelles ambiguïtés. Par exemple, dans *Un enfant*, la narratrice fait allusion à la sœur dont elle a entendu la voix dans *Querelle*, qui avait un enfant, mais qui a perdu la vie sous les décombres d'un tremblement de terre ayant frappé la ville voisine :

Si, selon ma mémoire, selon cette voix que j'ai cru entendre, la voix étouffée par les cendres et les ruines d'un tremblement de terre, j'avais eu un double, j'avais été divisée en deux corps, si cette prétendue sœur avait existé et avait enfanté ainsi qu'elle l'avait prétendu, alors j'avais sous mes yeux non seulement une sorte de messenger de ma destinée future où une fin définitive semble possible, mais encore un descendant de mon propre sang. (Chen, 2008 : 105)

La narratrice évoque la voix de sa sœur, entendue dans la diégèse d'un roman précédent, pour suggérer l'idée que l'enfant qu'elle a trouvé sur le pas de sa porte pourrait être de sa famille, et peut-être même son propre fils biologique, si l'on considère que la sœur était, comme elle l'affirme, un double d'elle-même. La narratrice fait également référence à *Immobile* dans *Un enfant*, et par le fait même à l'intrigue englobante du cycle : « Pour pouvoir tenir le coup, je pensais que je devais ma fatigue à l'enfant, afin de payer je ne sais quel crime que j'avais commis dans je ne sais quelle vie. [...] Par exemple, si je ne pouvais pas concevoir, c'était parce que j'étais déjà morte depuis longtemps. » (Chen, 2008 : 53) On n'a pas besoin de connaître l'origine de ces références pour savoir que ce personnage est marginal, car cette femme se distingue nettement de son entourage, en raison de la difficulté qu'elle éprouve à s'attacher à son propre enfant. Toutefois, le fait qu'elle se considère comme morte renforce l'étrangeté du personnage et confirme, en quelque sorte, cette caractéristique déjà palpable chez elle à la lecture d'*Un enfant*.

2.2.2 Le renouvellement du sentiment d'altérité du personnage

Les suites d'*Immobile* servent, en quelque sorte, à montrer les diverses formes que prend l'altérité de la narratrice, à compléter son profil de personnage marginal qui erre entre les époques. Dans *Immobile*, il est clair que la narratrice est le personnage de l'Autre, et ce à cause de sa mémoire phénoménale et de son incapacité à s'adapter au présent à cause de ses souvenirs trop prenants. À l'époque de A., elle se considère « Divisée en morceaux, saturée de références, contradictoire et impossible à secourir, éloignée à jamais de la rive tant désirée. » (Chen, 1998 : 118) Dans les romans qui suivent, la narratrice continue d'être

l'Autre pour le groupe de référence de cet univers fictionnel que l'auteure reprend, mais pour de nouvelles raisons. Non seulement elle ne parvient pas à s'adapter à sa nouvelle époque, mais en plus, elle fait face à des situations qui la rendent plus étrange encore aux yeux des autres. Ces renouvellements de l'altérité du personnage, dans les romans que nous avons choisi d'étudier, passent entre autres par la figure du double.

Comme on va le voir, la figure du double apparaît non seulement dans *Querelle*, mais également dans *Un enfant*. On peut s'étonner que la question du double soit présente dans un roman mettant en scène une mère et son fils adoptif. Pourtant, elle apparaît comme un motif structurel dans le cycle romanesque, puisque la transfictionnalité implique des répétitions et des reprises. La narratrice est, dans chacune de ses nouvelles vies, un nouveau double d'elle-même: « *Tout à coup vous devenez copiable. Votre histoire n'est que répétition en série, dont les nuances sont superficielles, même négligeables dans la vaste grisaille du fond du paysage, selon l'avis des enterrés.¹* » (Chen, 2003 : 47). Dans *Un enfant*, par exemple, le fils de la narratrice a, comme elle, des origines inconnues. Il présente également une ressemblance physique pour le moins troublante :

J'ai été navrée, mais secrètement émue malgré moi, de découvrir cette nuit-là, sous le clair de lune, une ressemblance physique entre l'enfant et moi. Ses sourcils exagérément rapprochés, son visage ovale, sa bouche amère dont la lèvre inférieure dépassait la supérieure, ses dents supérieures rentrées donnant l'impression d'un visage fermé, son cou long et fragile, ses doigts courts, tous ces traits que je portais et que je trouvais laids, je ne les avais pas remarqués le premier jour, sinon j'aurais peut-être réagi autrement. (Chen, 2008 : 119-120)

En reconnaissant certains de ses propres traits physiques sur le visage de son fils adoptif, la narratrice est à la fois « émue » et « navrée » puisque autant cela vient lui confirmer la légitimité de son rôle de mère, autant cela montre que son enfant et elle ne font désormais plus qu'un, donc qu'elle n'a plus d'identité personnelle qui n'appartiendrait qu'à elle. La volonté de changer, de devenir plus « normale » dont fait preuve la narratrice depuis

¹ Lorsque c'est la voix de la « sœur » de la narratrice qui prend la parole, le texte est en italique dans le roman.

*Immobil*e déteint même sur l'éducation qu'elle offre à son enfant, celui-ci devant racheter les tares originelles de la mère :

j'exigerais de lui la politesse, la propreté, l'intelligence, la gaieté, la sociabilité, tout ce dont il était manifestement incapable, tout comme moi d'ailleurs, je voulais faire de lui un enfant qui n'était pas lui, je n'accepterais jamais ce qui serait à mes yeux un échec parental (Chen, 2008 : 78).

Elle cherche à inculquer à son fils son désir d'adaptation au temps présent, car, n'ayant par réussi à se conformer aux mœurs de sa nouvelle époque, elle souhaite se racheter grâce à son fils. Ce dernier devient, en quelque sorte, un prolongement, un double positif d'elle-même.

C'est dans *Querelle*, cependant, que la figure du double s'impose avec évidence, puisque le personnage de la « sœur » se présente comme la jumelle de la narratrice. Cette fois-ci, l'indétermination identitaire de l'héroïne résulte de l'entre-deux dans lequel elle se débat et qui s'établit entre les deux corps, celui du squelette et celui du double, dont on peut se demander s'il n'en forment pas qu'un. En effet, la nature du double est floue: on ne sait pas s'il s'agit de la sœur de la narratrice ou d'une voix qui émane de la narratrice elle-même. Même dans le titre du roman, les noms associés aux « jumelles » sont interchangeables : tout porte à croire que le squelette serait la narratrice (on peut l'associer au squelette par sa maigreur, mentionnée dans le texte, et par sa condition de revenante, puisqu'elle est supposément décédée dans ses vies antérieures), mais il est possible de le percevoir de manière inverse, car la prétendue sœur de l'héroïne est enterrée vivante. Ainsi, l'espace d'entre-deux se crée à partir de l'incertitude quant à l'identité, et même à l'existence, du double : il ne semble être ni tout à fait la narratrice (puisque'elle entre en dialogue avec cette dernière), ni tout à fait un individu à part entière.

La narratrice cherche à se dérober à cette voix, car elle sait que celle-ci alimentera son sentiment d'altérité et la clouera sur place, alors qu'elle a des tâches à accomplir pour le souper avec A. et ses amis. Elle veut se protéger contre l'emprise de cette voix qui veut lui

faire croire qu'il n'y a plus qu'elle qui puisse la comprendre et que le monde de A. est pour elle inatteignable: « Moi, je me retiens. Je ne me laisserai pas aller. La pudeur m'empêche de me lamenter. Je vais simplement attendre chez moi, jusqu'à ce que le silence s'installe, que la maison redevienne normale. » (Chen, 2003 : 18) Dans les faits, cependant, elle lutte contre cette voix qui prétend être celle de sa sœur jumelle, sans toutefois l'ignorer complètement. Ce faisant, elle s'immobilise, c'est-à-dire qu'elle se borne à une attitude ambivalente : « la femme-squelette prétend être indépendante de son double; elle procède à une dénégation de la présence et du malheur de l'autre; elle se complait dans le calme de son quartier et le confort de sa demeure. En réalité, cependant, elle est affectée par ce qui se passe chez son double » (Schöch, 2013 : 70)

Elle résiste toutefois à la voix pendant un temps, sachant que s'y abandonner aurait des conséquences négatives sur sa vie dans le présent et la marginaliserait encore plus: « Les invités de A. n'auraient pas de gâteau, ne voudraient plus remettre les pieds dans cet endroit qu'ils trouveraient assez louche, assez indigne. Cela, A. ne me le pardonnerait pas. » (Chen, 2003 : 19) Elle succombe finalement au pouvoir de son interlocutrice télépathe et, alors qu'elle est en sécurité dans sa maison, elle se met à subir les mêmes douleurs physiques que sa « sœur », qui prétend être ensevelie sous les décombres d'un tremblement de terre. Cette souffrance devient la manifestation physique d'une situation d'entre-deux : la narratrice flotte entre son corps et celui de son double, sans vraiment en habiter aucun.

Bien qu'elle semble s'attacher encore au monde de A., elle penche de plus en plus vers ses rêveries et vers la voix qui les régit, remettant en cause le côté malsain de ces dernières. En fait, dès le début du roman, la narratrice fait l'aveu de son anormalité:

Mon corps entier se crispe de peur. C'est cela, la douleur revient. Depuis des siècles déjà, toujours la même. C'est dégoûtant. Vite, les pilules, vite, un trou pour le repos! Quelque temps à ne rien faire! Mais il nous faut un gâteau, la pâtisserie est là, inévitable, juste sous mes fenêtres, il faut que je m'y lance. Les invités de A. ne doivent rien remarquer. D'ailleurs, A. me

persuade, encore et encore, avec l'appui des médecins, que les voix ne peuvent venir que de ma tête. (Chen, 2003 : 11)

Cependant, la voix de la sœur jumelle affirme que l'étrangeté de la narratrice vient d'ailleurs, ne dépend pas d'elle. Elle vient rappeler et confirmer le caractère irrémédiable de l'altérité de sa « sœur » :

Vous avez un problème, ce n'est plus un secret dans votre entourage. Vous êtes le sujet de discussion préféré autour des tables de cette charmante pâtisserie que je ne me lasse pas de fréquenter. Vous ne serez pas en paix. Jamais. Même sans moi. [...] Il y a eu un accident dans le processus de création, en ce qui vous concerne. (Chen, 2003 : 21)

Et la voix fait tout en son pouvoir pour attirer la narratrice vers elle, l'amener à croire à son étrangeté et à créer un sentiment de connivence entre elles :

À force de vivre dans votre quartier comme il faut, vous semblez avoir perdu votre anormalité sans être devenue normale. Vous savez que, quoi que vous fassiez, vous ne serez pas normale, jamais comme eux. Vous êtes bel et bien sortie du rouage, vous êtes en dehors du tourbillon. (Chen, 2003 : 86)

Ce dialogue malsain repose sur une logique perverse : l'héroïne considère le double étrange parce qu'elle n'entend que sa voix et qu'elle n'a pas de preuve de son existence; le double, quant à lui, souligne l'anormalité de la protagoniste, comme pour leur trouver des points communs, lui montrer qu'elles se ressemblent et qu'elles seules peuvent se comprendre. En exacerbant ainsi l'anormalité de la narratrice et son isolement par rapport aux autres, la voix du double souligne et confirme à sa manière l'altérité fondamentale de la protagoniste. D'une certaine façon, la voix laisse croire que l'étrangeté de la narratrice est « bien réelle », qu'elle n'est pas un personnage paranoïaque qui aurait inventé son étrangeté de toute pièce. Elle est un œil à la fois extérieur et intérieur sur la vie de la narratrice.

Évidemment, la conversation télépathique entre la narratrice et son double, phénomène qui reste inexplicé, ne peut que rendre la protagoniste plus étrange encore par rapport au groupe de référence. L'incapacité, pour son entourage, de déterminer avec précision de quoi elle souffre renforce son altérité. Est-elle victime d'une pathologie mentale? Sa vie est-elle

régie par une force surnaturelle? Le récit oscille constamment entre ces deux explications possibles. Le fait qu'elle entende une voix laisse supposer qu'elle pourrait souffrir d'une maladie comme la schizophrénie, et sa consommation de médicaments appuie cette hypothèse :

Je vais courir chercher mon gâteau, dès que je serai bien reposée, que ma tête sera de nouveau capable de filtrer les sons. Le médecin m'a prescrit des pilules pour que j'entende moins et dorme plus. Je les ai rangées dans la salle de bains, et j'en vide de temps à autre un flacon dans la poubelle. Je crois qu'il y a un complot, si ce n'est de l'incompétence. Il faut se méfier des médecins, ne jamais les écouter à cent pour cent. (Chen, 2003 : 68)

L'incapacité de « filtrer les sons » qui accable la protagoniste est une illustration évocatrice de la conscience d'une perte de contrôle de son corps et de ses pensées. Dans le même souffle, cependant, la narratrice se méfie du diagnostic médical et, ce faisant, refuse de rentrer dans le rang. Et si elle est si réticente à être soignée, c'est qu'elle ne se considère pas folle, bien qu'elle se sache être l'Autre dans le monde de A. Ainsi, dans *Querelle*, l'héroïne continue de se situer dans un entre-deux : elle veut à la fois plaire à son entourage (elle a toujours l'intention d'aller acheter le gâteau pour le souper), mais elle refuse de prendre des médicaments qui l'empêcheraient de s'adonner à ses rêveries comme elle le souhaite.

À la fin des romans, qui ne sont jamais de véritables dénouements, la narratrice ne semble jamais davantage à sa place qu'à leurs débuts. Dans *Querelle*, notamment, on peut lire, dans les dernières pages du texte : « Ou alors A. n'est plus étonné de rien en ce qui me concerne. Il a pris l'habitude de ne plus me voir et de ne plus m'entendre. » (Chen, 2003 : 160). L'étrangeté de la narratrice est entrée dans les habitudes des personnages (*Querelle* étant le troisième roman du cycle), mais le problème posé par cette étrangeté n'est tout de même pas réglé. La quête identitaire du personnage n'est donc pas terminée et appelle une suite. Elle se poursuit sous une autre forme comme on va le voir, dans *Un enfant*, où la narratrice se sent autre par rapport à elle-même.

En somme, en convoquant la figure du double et le motif de la répétition, la transfictionnalité permet de montrer que la quête identitaire de la narratrice est non seulement sans fin, mais qu'elle se complique à mesure que le temps passe, puisque de nouveaux doubles entrent dans sa vie (le « moi antérieur » de la narratrice, sa « sœur » et son enfant pouvant être vus comme des doubles ou des prolongements de l'héroïne).

2.3 L'altérité et la féminité

2.3.1 Les normes sociales du paraître féminin comme obstacle à la quête identitaire

Un élément particulier vient renforcer l'altérité de la narratrice dans ce cycle romanesque: sa condition de femme et la manière dont elle la vit. En effet, non seulement elle doit s'adapter aux lois, écrites ou non, qui régissent sa nouvelle existence, mais elle doit aussi agir selon les normes de ce qui est considéré comme « féminin ». Or, vivre en ayant constamment à prouver sa féminité n'est pas naturel chez elle, sans compter que cela la rend presque complètement dépendante de A. :

La tension devient énorme entre nous depuis que [j'ai avoué à A.] mes exactions antérieures, qu'il aurait préféré ignorer. Et surtout, mon envie de devenir moins femme, de m'élever un peu sur cette échelle infiniment longue qui mène au paradis des hommes. Il n'arrête plus de faire des commentaires sur ma manière d'être. Son inquiétude est telle qu'il me faut désormais fournir les preuves de ma parfaite pudeur et de mon incontestable féminité (Chen, 1998 : 11).

Comme on l'a vu précédemment, après avoir épousé A., la narratrice s'adonne majoritairement à des tâches traditionnellement féminines afin d'être une parfaite maîtresse de maison. De plus, l'idée d'avoir des enfants surgit chez le couple dès *Immobile*, bien qu'il faille attendre *Un enfant à ma porte*, le cinquième roman de cette suite de textes, pour que ce

désir se réalise. Ainsi, la protagoniste a, sous le toit de A., un rôle à jouer bien défini, et ce rôle est déterminé par son genre. Ironiquement, on peut se demander si elle ne s'y conforme pas délibérément, si elle ne joue pas ce rôle d'épouse conventionnel pour rester sous la tutelle de A. et avoir davantage la possibilité de *s'immobiliser*. Étant sans emploi, restant presque toujours à l'intérieur de la maison, elle a un peu plus de liberté quant au temps qu'elle consacre à ses souvenirs. Adopter les attributs de la féminité pourrait devenir une sorte d'excuse à son altérité, car il est vrai que le fait que la narratrice soit une femme et qu'elle doive agir comme telle fait d'elle un être doublement marginal :

Dès la naissance, [les femmes] subissent une ségrégation conceptuelle (du seul fait d'appartenir au sexe « féminin » de l'espèce humaine) qui les désigne comme des êtres particuliers, distincts, c'est-à-dire « non représentatifs » du genre humain. Dans la langue française, leur statut singulier (secondaire) est ainsi attesté par la règle du masculin qui, non seulement l'emporte sur le féminin, mais se confond avec le général, le neutre; autrement dit, la « norme ». (Bourque et Hogikyan, 2010 : 3)

Ainsi, autant à cause de son sexe que de sa mémoire hors du commun, la narratrice obtient un statut singulier, alors que son mari A. est un parfait représentant des normes sociales. Elle se doit d'écouter ses conseils si elle veut s'intégrer à son époque, y compris ceux qui portent sur sa féminité. Elle est donc forcée de correspondre à la norme féminine actuelle si elle veut être considérée comme « normale ». Par exemple, dans *Immuable*, la narratrice a l'impression de devoir répondre à de nombreuses exigences afin de convaincre son mari de sa féminité : « Je n'ai plus le droit, pour m'asseoir, d'écartier les genoux. Et quand je prends n'importe quel objet, que ce soit une feuille ou une brique, je ferais mieux de me servir de trois doigts au lieu des cinq. » (Chen, 1998 : 11)

Cette quête de normalité se poursuit dans *Querelle*, en raison de la discordance entre les représentations socialement normées de la féminité et les aspirations de la narratrice :

Maquillage, parfum, parfum, maquillage, colorer et décolorer, couvrir et découvrir, former et déformer, illusion après illusion, style contre style, toujours plus beau, il le faut, toujours nouveau, quel triomphe chimique, quelle épreuve corporelle, quelle éternité. Oh, faites-moi sortir de là! Épargnez-moi cette fatigue! Ce confort inconfortable qui m'empêche non seulement de rebondir et d'agir en temps voulu, mais aussi de savourer ma paresse, de trouver ma paix dans la somnolence. (Chen, 2003 : 32)

La narratrice, pour se sentir appartenir à son époque actuelle, sent qu'elle doit s'imposer quotidiennement toute une transformation, alors qu'il serait si simple pour elle de ne consacrer ses pensées qu'à ses souvenirs de sa vie antérieure ou à l'écoute de la voix de son double. Mais le prix à payer pour vivre dans ses rêveries est d'être « anormale », étrange, marginale, ce qui déplaît à A.

2.3.2 Le traumatisme lié à l'abandon

Cette ambivalence, qui se manifeste particulièrement dans sa relation de couple avec A., reflète l'expérience des relations avec les hommes qu'elle a eues dans ses vies passées. Dans sa vie antérieure racontée dans *Immobile*, elle a d'abord été chanteuse dans une troupe d'opéra pour ensuite devenir la troisième épouse d'un prince et, finalement, l'amante de son serviteur. Dans les trois cas, elle a été dépendante d'un ou de plusieurs hommes et a été abandonnée par ces derniers. En effet, lorsqu'elle atteint ses vingt-huit ans, la narratrice, considérée par sa troupe comme étant devenue trop vieille pour être une star de la scène, est offerte en mariage à un prince :

D'ailleurs, comme disaient les maîtres, la rivière n'est fraîche que lorsque l'eau coule sans arrêt. Le renouvellement des acteurs était donc indispensable pour l'avenir de l'opéra. Mais mon ardeur au travail ayant touché les maîtres, ou plutôt la détermination de ma voix les ayant effrayés, j'avais pu, par faveur spéciale, rester sur la scène jusqu'à mes vingt-huit ans, jusqu'au jour où le prince m'avait achetée. (Chen, 1998 : 24)

Bien qu'elle se soit démarquée des autres et qu'elle ait été passionnée par le travail qu'elle faisait au sein de la troupe, il n'en demeure pas moins qu'elle était une sorte d'objet, de possession, que sa valeur était mesurable. Ainsi, n'étant plus assez jeune pour être une étoile de la scène, elle a été abandonnée à un autre destin : celui du mariage.

Comme elle est la troisième épouse d'un prince, elle est en constante compétition avec les deux premières. Pendant les premiers jours de leur union, la narratrice est de loin la préférée de son mari, mais cela ne dure guère. Peu de temps après son arrivée au palais, elle confie à son époux qu'elle a du mal à supporter l'odeur de ses pieds. Elle se rend compte rapidement que cet aveu a été une erreur monumentale, puisque le prince se lasse d'elle :

Mais en tout cas [les autres épouses] étaient plus intelligentes que moi, savaient aimer les pieds de leur mari et en sublimer l'odeur. Soudain je me trouvais en compétition avec ces femmes flétries, me sentant abaissée, humiliée et, surtout, menacée. [...] Ma langue avait dérapé, cette traîtresse de langue que j'essayais en vain de maîtriser. (Chen, 1998 : 44)

Dans la troupe d'opéra, elle devait briller sur scène afin d'être rentable pour ses maîtres. Au palais, elle doit idolâtrer son mari, de manière à le faire sentir plus fort, plus viril. Les épouses sont des faire-valoir pour leur mari, particulièrement pour un noble. Ayant insulté son époux, la narratrice subvertit l'ordre social et s'affranchit des règles qui régissent son statut de concubine, ce qui la condamne à être abandonnée une nouvelle fois.

Dès lors, passant le plus clair de son temps dans sa chambre, elle entame une relation adultérine avec son serviteur, S., transgressant un nouvel interdit. Bien que leur union ne semble pas très passionnée au début, la protagoniste finit par s'attacher à S., et par désirer une relation plus forte avec lui. Le serviteur, en revanche, voit sa propre aventure comme une trahison de son maître, et il ne souhaite pas être évincé du palais. Il doit donc, malgré le fait qu'il est au service de sa maîtresse, s'éloigner d'elle le plus possible : « Je n'étais rien pour lui. Il s'apprêtait déjà à m'abandonner comme l'avait fait le prince, mais d'une manière à la fois plus ingénieuse et plus cruelle. Il tentait de me faire quitter le palais de mon plein gré. » (Chen, 1998 : 72) L'abandon de son amant est le troisième dont elle est victime dans sa vie antérieure.

Être abandonné, c'est être mis au ban, et donc marginalisé. Qu'elle se sente à sa place ou non, on lui impose des rôles, et cela principalement parce qu'elle est une femme et qu'elle

doit « appartenir » à un homme (ou à plusieurs, dans le cas de la troupe d'opéra). La narratrice garde ce réflexe de se donner entièrement à un homme dans sa vie actuelle, ce qui explique en partie son attitude ambivalente. Elle tente de s'adapter aux mœurs de son époque pour ne pas être abandonnée par A., pour que son altérité ne soit pas de nouveau un motif de rejet. Les différentes « versions » de la narratrice présentées dans *Immobile* montrent que pour se fondre dans le groupe de référence, il faut accepter les rôles typiquement accordés aux femmes. C'est le cas aussi dans *Un enfant* : « [A.] se contentait de jouer le beau rôle du compagnon de jeu. [...] C'est ainsi qu'il allait élever l'enfant. Les petites tâches quotidiennes m'incombaient. Nous étions égaux, ayant des fonctions différentes dans le ménage. » (Chen, 2008 : 31) Le passé de la protagoniste explique aussi la soumission à A. dont fait preuve l'héroïne des romans dans tout le cycle romanesque, comme on peut le voir dans *Querelle* : « Je ne vais quand même pas pousser un cri d'alarme, hurler comme une folle, maintenant que A. est là, qu'il pourrait m'entendre. Ma voix ne doit pas se superposer à celle de l'autre. » (Chen, 2003 : 149-150) Elle semble considérer qu'elle sera une femme normale pour son époque quand elle arrivera à répondre aux attentes de son mari. Ces attentes concernent l'apparence de la narratrice et le rôle qu'elle joue en tant qu'épouse, mais aussi la descendance de leur couple.

2.3.3 La maternité : un autre obstacle à la quête identitaire

Dans *Un enfant*, la décision d'adopter l'enfant que la narratrice a trouvé un matin devant chez elle vient d'un sentiment d'altérité qu'elle ressentait déjà dans sa relation de couple à cause de son infertilité :

D'ailleurs, à cause de son incapacité à tomber enceinte (la possibilité que le problème se trouve chez son mari ne se présente jamais), la narratrice

se considère comme « inutile » en tant que femme : elle parle à plusieurs reprises de sa « vie stérile et dégénérée » (*Un enfant* 19) et de son corps inadéquat qui « n'est sans doute pas assez humain, pas assez animal, en tout cas pas assez vivant pour concevoir » (*Un enfant* 16). (Rodgers, 2012 : 410)

Ne pouvant donner de descendance à A., elle sent que sa présence chez lui en tant qu'épouse est inutile et que cela rend leur couple « anormal » : « [L'arrivée de l'enfant] 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 cet enfant. » (Chen, 2008 : 21) Ce désir que la narratrice éprouve d'avoir « droit de cité » dans la maison de A. pourrait venir du fait que jadis, tous les hommes sous la tutelle desquels elle a été l'ont abandonnée. Cela dit, peut-être se cherche-t-elle une garantie de pouvoir toujours rester sous la protection de A. (dont elle dépend pour ainsi dire totalement). L'enfant lui procure cette assurance, puisque son époux avait toujours voulu avoir un héritier. Ce dernier dépendant de ses soins à elle, il lui assure un rôle indispensable chez A.

Dès lors, elle peut jouer le rôle qu'on attend d'elle : celui d'une épouse modèle, donc d'une mère :

Nous étions ensemble pour la beauté et le bonheur, nous avons pris un enfant pour la même beauté, le même bonheur. [...] Je jouais mon rôle, la plupart du temps, de façon presque irréprochable. Il ne fallait pas se plaindre. A. détestait cela. Nous menions déjà une si belle existence. Tout était relatif. Tout était positif. Ma vie était plus remplie que jamais. En cela j'étais sincèrement d'accord avec lui. C'était cela la vie concrète, la vie normale, la vie inspirante. (Chen, 2008 : 81)

A. tend à être un parfait « homme du monde », à coller le plus possible au moule du groupe de référence. Ainsi, non seulement il voudrait que sa femme s'habitue à son époque, mais il souhaiterait aussi qu'elle soit comme lui, qu'elle aspire à une parfaite normalité. C'est pour cette raison que l'adoption de l'enfant, au début, la soulage : il lui enlève cette pression qu'elle s'impose de tout faire pour plaire à son mari, alors qu'elle se sait incapable de répondre à toutes ses demandes étant donné sa situation particulière. Il est toutefois intéressant de

souligner l'utilisation de l'expression « jouer mon rôle » suivie du mot « sincèrement »: c'est comme si cette fois, elle était vraiment d'accord avec lui, alors qu'elle avait l'habitude de faire mine d'être d'accord avec son mari sans l'être vraiment. Elle semble vouloir disparaître en disant comme lui, en n'ayant pas ses propres opinions. Cet extrait pourrait refléter une soumission de la part de l'héroïne envers son époux, comme si cela faisait partie du rôle de femme qu'elle a à jouer pour se conformer à une norme. Toutefois, comme on va le voir dans le paragraphe suivant, on sent souvent poindre de l'ironie dans les propos de la narratrice.

Il va sans dire que les amis et collègues de A. sont enchantés lorsqu'ils apprennent que la narratrice est enfin devenue mère. Elle répond, pour une fois, à un critère du groupe de référence en ce qui a trait au rôle de la femme. Cela contribue à la rendre un peu plus normale aux yeux des autres :

Tous se sont exclamés de soulagement et de joie, me disant que des rondeurs m'embellissaient, me donnaient de la substance, que j'avais été trop maigre auparavant, me qualifiant enfin de palpitante de vraie vie, d'une vie remplie de tâches domestiques, sans temps et sans rêve, persuadés que cette vie me rendait délicieusement fébrile grâce aux fatigues normales, typiquement maternelles, me trouvant enfin normale avec mes nouvelles rides et mes chairs superflues. (Chen, 2008 : 33)

L'entourage de la protagoniste reprend espoir de la voir devenir « comme tout le monde » : « les invités sont soulagés, rassurés de voir la narratrice finalement devenue mère, comme si une femme qui n'était pas mère était non seulement anormale, mais aussi inquiétante. » (Parent, 2012 : 4) De plus, selon les invités, «une vraie vie» est «une vie remplie de tâches domestiques, sans temps et sans rêve». Sous couvert de rapporter objectivement leurs propos, la narratrice s'en distancie en faisant subtilement ressortir le caractère doxique et sexiste d'un discours qui justifie les changements corporels qu'elle subit en invoquant des «fatigues normales, typiquement maternelles».

Ces bouleversements physiques, justement, font en sorte que le sentiment d'altérité qu'a toujours ressenti la narratrice perdure, et prend de l'ampleur. Elle ne se reconnaît plus, car elle

trouve son corps changé depuis qu'elle a adopté son fils, comme si elle l'avait porté, accouché et allaité : « La veste aussi me collait au corps, faisant apparaître mes hanches épaisses, mes seins bizarrement écroulés et pendants, comme si j'avais moi-même allaité notre enfant et rempli la fonction d'une vache. » (Chen, 2008 : 39) Dans *Querelle*, la narratrice faisait allusion à sa maigreur; dans *Un enfant*, elle mentionne ses « hanches épaisses » comme une preuve de changement sur son corps. Bien que cette transformation physique rende son rôle de mère légitime, elle est aussi une preuve que la protagoniste devient autre par rapport à elle-même.

Au début du roman, la marginalité de la narratrice est rappelée pour montrer à quel point l'arrivée de l'enfant dans sa vie vient justifier sa raison d'être :

Il est vrai que je n'ai jamais pu trouver un emploi, sans doute à cause de ce quelque chose d'inexplicable, de ridicule, de trop ou de pas assez, de vaguement indécent dans mes paroles, mes gestes et mes mouvements qu'on remarque au bout de cinq minutes de l'entrevue, ce dont je suis fortement consciente. (Chen, 2008 : 25)

Elle n'a jamais su se rendre utile, outre dans la maison de son mari, aux gens de son époque actuelle. Elle croit donc, quand l'enfant se retrouve chez elle et qu'elle en a désormais la responsabilité, que sa situation s'améliorera, qu'en devenant indispensable pour son enfant, elle arrivera à s'y installer convenablement. Elle souhaite aussi que son enfant soit moins étrange qu'elle. Elle veut que son enfant soit normal pour qu'elle, faute d'avoir pu l'être en tant que femme, le soit au moins en tant que mère. C'est pourtant le contraire qui se produira : en étant trop exigeante vis-à-vis de son fils, elle le rendra plus étrange encore. En effet, à la fin du roman, la narratrice enferme son enfant dans sa chambre et s'occupe de lui comme on s'occuperait d'une bête en cage, ce qu'il deviendra (l'enfant, seul toute la journée, n'apprenant plus rien, ne pense plus qu'à manger et à dépenser son énergie). Elle ne lui donne plus ni soin, ni affection, elle se contente de le garder en vie. Elle fait cela sous prétexte de le protéger, comme lorsqu'elle s'enfermait elle-même toute la journée chez elle dans les romans précédents, restant dans son fauteuil à penser à ses existences d'autrefois. Cependant, elle sait que ce qu'elle fait ne correspond pas aux normes de la « maternité-institution » : lorsque son

mari lui annonce qu'il est sur le point de rentrer à la maison (il avait quitté le domicile pendant deux mois, ce qui avait permis à la narratrice toute cette liberté dans l'éducation de son enfant), elle panique, sachant qu'elle doit remettre la maison en ordre pour qu'aucune trace de l'emprisonnement du garçon ne soit laissée. Elle est donc autre par rapport à elle-même dans la mesure où elle a déjà agi différemment et de manière plus contrôlée. L'expérience de la maternité a provoqué des changements dans son comportement : « c'est la pression sur la narratrice de correspondre à un modèle de maternité trop restreint et inatteignable, et qui ne permettait aucune défaillance de la part de la mère, qui conduit à cette triste conclusion. » (Rodgers, 2012 : 413) Autrement dit, la pression qu'exerce la maternité-institution sur la maternité-expérience de la narratrice vient créer un écart plus grand encore entre ces deux définitions de la maternité dans la relation entre la protagoniste et son enfant. À ce sujet, Julie Rodgers ajoute : « cette immense collision entre ce que la société attend d'une mère et ce qu'elle peut réaliser en réalité aboutit à « une condition d'apatride » (Rodgers, 2012 : 405). Cette « condition d'apatride », qui est déjà celle de la narratrice sans origines ni époque propres, rappelle la condition de personnage transfuge de la narratrice dont nous avons parlé précédemment. L'attitude de l'héroïne des romans de Ying Chen peut paraître transgressive dans la mesure où sa « maternité-expérience » ne se conforme pas aux normes de la « maternité-institution ».

C'est pourquoi l'altérité de la narratrice transparait à travers sa condition de femme-mère : l'expérience de la maternité lui fait peu à peu comprendre qu'il est pratiquement impossible de rester soi-même après avoir eu un enfant, puisque la charge de travail que cela représente est si grande qu'il ne reste à la mère que très peu de temps – pour ne pas dire pas du tout – pour elle-même. La narratrice, même quand son fils n'est pas avec elle, ne pense qu'à lui, agit selon les besoins et les caprices de ce dernier. À ses yeux, l'enfant et elle forment un seul individu. Elle va jusqu'à ressentir physiquement cette symbiose, à force de tenir l'enfant dans ses bras. Mais elle en sera vite épuisée. La fatigue de son corps s'ajoutera à son impossibilité de se consacrer à ses rêveries, de se replonger dans ses souvenirs : « Au *sujet* femme sont attribuées la tête, la pensée ainsi que la capacité d'agir, alors que la mère se voit, encore une fois, renvoyée à une corporéité incontrôlable. » (Ledoux-Beaugrand, 2013, p.218) Evelyne

Ledoux-Beaugrand écrit aussi que dans la littérature contemporaine des femmes, on fait souvent face à la figure « d'une mère imaginée à la façon d'une menace d'engloutissement pour sa fille, voire d'un danger de submersion mortifère dans ces eaux maternelles. » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 210) Dans *Un enfant*, c'est plutôt le contraire qui se produit. En effet, c'est la mère qui est ici engloutie par son enfant. Elle se sent complètement absorbée par cette tâche qu'elle s'est donnée d'élever le garçon qu'elle a trouvé. C'est elle qui est submergée par les « eaux maternelles ». En se donnant un rôle qui, le croyait-elle, l'aiderait à s'ancrer davantage dans l'époque de A. et dans une identité stabilisée, elle s'est éloignée non seulement d'elle-même, mais aussi des autres et des normes de la maternité-institution.

L'échec de la narratrice en tant que mère, dans *Un enfant*, (re)met en lumière l'impression d'être prise dans un entre-deux qui se manifeste dans les autres romans du cycle. La narratrice devient mère, mais, étant incapable d'assurer ce rôle à temps plein, elle confie son enfant à Madame B. les jours de semaine. Ainsi, elle ne se sent pas tout à fait épouse, puis pas tout à fait mère. Elle vit constamment entre deux rôles. La protagoniste doit faire un choix entre favoriser sa propre vie ou celle de son enfant. Elle sait que socialement, en tant que mère, elle doit se sacrifier au bénéfice de sa progéniture (ce que la narratrice illustre dans le roman en se comparant à une femelle ver à soie, qui meurt peu de temps après avoir pondu ses œufs). Toutefois, si son enfant lui devient à ce point insupportable au fil du temps, c'est qu'elle n'accepte pas d'effacer sa personnalité au profit de celle de la mère qu'elle est devenue.

La conclusion d'*Un enfant* pourrait laisser croire à une fin du cycle romanesque, puisque la narratrice dit ressentir une certaine sérénité lorsqu'elle perd la garde de son fils adoptif : « Un sentiment nouveau de plénitude et de détachement, une sorte de bravoure que je n'avais pas eue avant, un relâchement partiel des nerfs un peu comme sous l'effet de l'alcool. » (Chen, 2008 : 155) Pourtant, cette mention de l'effet de l'alcool laisse entendre que son sentiment est momentané. En effet, bien que ce qu'elle ressent dans le dénouement du récit soit positif, ses sentiments s'apparentent plus à un engourdissement de sa raison et de

ses sens qu'à un véritable soulagement. Elle a tout de même perdu l'enfant qu'elle avait adopté et elle est douloureusement affectée par cet événement, puisqu'elle n'a pas été une mère digne de ce nom. Ainsi, la quête identitaire (et le récit transfictionnel, par la même occasion) ne se clôt pas avec le départ de l'enfant, mais elle est relancée par celui-ci.

2.4 Le mari archéologue : un autre personnage transfictionnel

2.4.1 A., l'homme du monde

Le personnage de A. joue un rôle capital dans la construction du sentiment d'altérité de la protagoniste des romans de Ying Chen. Étant bien ancré dans son époque, il est le parfait contraste de son épouse. Cela ne l'empêche pas de traverser, tout comme sa femme, les frontières de la fiction. Il est donc plus qu'un personnage secondaire : la quête de normalité de son épouse devient également la sienne. Comme la narratrice désire « rejoindre » A. dans son monde (sans doute pour ne pas être abandonnée par lui comme elle l'a été par d'autres hommes dans ses vies antérieures), adopter ses valeurs et ses habitudes, c'est ensemble qu'ils traversent les frontières entre les différentes composantes de cet univers fictionnel. Nous avons mentionné plus tôt que habituellement, un personnage transfictionnel est un personnage qui franchit plus facilement les frontières de la fiction parce qu'il n'était déjà pas à sa place dans la première fiction dans laquelle il était mis en scène. Or, si c'est le cas de la protagoniste, ce n'est apparemment pas celui de A., solidement établi dans son époque et son milieu social. Pourtant, ce dernier voyage d'un récit à l'autre, au même titre que la narratrice. Il n'est ni un personnage secondaire, ni un personnage principal ; il vient en quelque sorte révéler et renforcer l'altérité de la narratrice en lui opposant sa propre « normalité ». C'est en se comparant à lui que l'héroïne des romans se considère comme étant différente des autres, même étrange. Nous avons établi précédemment, lors de notre résumé du schéma élaboré par Eric Landowski, que le personnage du mari archéologue de la narratrice incarnait la figure de

l'homme du monde, c'est-à-dire de la «normalité» dans le contexte spatiotemporel que nous offrent les romans de Ying Chen à partir d'*Immuable*. Nous pourrions aller jusqu'à dire que ce personnage est un représentant du groupe de référence, parce qu'il représente la norme, à laquelle la narratrice aimerait correspondre, mais aussi parce qu'il est très estimé des gens de son entourage. Aussi, il semble recevoir fréquemment chez lui des amis et collègues, et c'est la narratrice qui se sent jugée par le regard que les invités posent sur elle, sachant qu'elle est différente, qu'elle est l'Autre. Ainsi, si la narratrice veut changer pour plaire à A., c'est aussi, par la même occasion, pour devenir «normale» aux yeux des autres. Son mari lui sert de modèle et de professeur, c'est grâce à lui qu'elle sait ce que la société de sa nouvelle époque attend d'elle.

Dans *Immuable*, la narratrice voudrait s'adapter au monde de A. parce qu'elle est effrayée à l'idée d'être trop marginale, se souvenant de l'attitude et du sort de son serviteur S. dans son ancienne vie :

Il croyait pouvoir vivre sur cette terre sans être d'aucune espèce, sans prendre parti. Il ignorait que son goût de la solitude et son refus de toute alliance lui créeraient des ennemis. Que son orgueil et son extrême réserve lui coûteraient cher. Le sort de ses pairs lui était aussi indifférent que celui de ses maîtres, et la familiarité avec laquelle on le traitait l'agaçait profondément. (Chen, 1998 : 106)

S. avait fini par mourir décapité, ayant trahi le prince mais ayant aussi refusé de s'allier à la narratrice, au temps où elle était la maîtresse du serviteur. Ainsi, cette dernière sait qu'il vaut mieux prendre parti, et c'est la raison pour laquelle elle laisse A. lui enseigner la vie à son époque. Elle essaie de changer afin de se protéger et de s'intégrer à sa communauté. Bien qu'elle dise parfois vouloir rester seule car cela lui permettrait de s'adonner à ses rêveries comme bon lui semblerait, un désir d'alliance règne en elle : elle voudrait se fondre dans la masse et plaire à A. Et, selon lui, c'est à sa femme de s'adapter à son époque et aux conventions qui la régissent :

Il suffit que je m'adapte à la vie du couple et que je devienne ce qu'il aimerait me voir devenir. Il parle du couple, et non pas de notre couple. Il préfère s'en tenir aux généralités, histoire de souligner mon invivable

singularité, de légitimer sa requête. J'ai tout intérêt à suivre ses conseils, il connaît mieux que moi cette époque où je ne vis qu'à moitié mais qui pour lui est la seule et d'une extrême importance. (Chen, 1998 : 84)

S'en tenant aux généralités, A. accorde beaucoup d'importance à la « normalité », à l'idée de passer inaperçu dans le groupe de référence. Il ne fait pas de compromis à ce sujet : il souhaite que sa femme oublie sa vie passée pour mieux s'intégrer dans la nouvelle, la sienne. L'altérité de la narratrice est mise en relief dans les romans de Ying Chen par cette opposition entre les personnages. La différence semble si grande entre la façon de penser de A. et celle de sa femme que cette dernière, qui correspond le moins au groupe de référence, devient un individu dont l'étrangeté dérange.

2.4.2 Le personnage de A. comme figure d'opposition

Alors que la transfictionnalité permet de confronter la narratrice à des figures qui la dédoublent, A. constitue une figure d'opposition stable et récurrente dans les romans. Les valeurs de A. deviennent les valeurs « universelles » dans l'univers de cette suite de romans de Ying Chen: « C'est à moi de faire des efforts, de m'avancer vers [A.], vers ses bras chargés de l'air du temps. » (Chen, 1998 : 119) « L'air du temps », c'est-à-dire le présent auquel A. voudrait convertir sa femme, entre toujours en conflit avec le passé qui régit les comportements de la narratrice. Bien qu'elle vive de nouvelles expériences dans chaque œuvre, elle ne s'adapte jamais vraiment à son époque actuelle, car elle se représente toujours en partie en comparaison avec A. ou par le biais de sa relation avec ce dernier. En raison de son identité clairement définie (du moins, aux yeux de la narratrice), la présence du personnage de A. met en évidence l'altérité de la protagoniste. Ainsi, bien que le mari archéologue ne souffre pas d'une « étrangeté première », pour reprendre les mots d'Isabelle Daunais, sa récurrence d'un texte à l'autre est essentielle puisqu'elle permet au lecteur à la fois d'identifier la narratrice (être l'épouse de A. est à peu près tout ce qui la définit) et, paradoxalement, de cerner son altérité, puisqu'il est le principal personnage auquel elle se

compare pour évaluer sa différence par rapport au groupe de référence de son époque actuelle.

En tant qu'archéologue, A. s'intéresse au passé, mais pas de la même manière que la narratrice : il tend à comprendre le passé pour mieux saisir le présent, alors que pour sa femme, le passé permet de fuir le présent. A. est présenté comme étant un individu qui aime l'ordre, les classements, les définitions claires, alors que sa femme est un être complètement perdu, sans origines et n'arrivant pas à définir qui elle est:

[A.] aime la précision : chaque chose à sa place, les êtres sont ceci ou cela. Lui-même est d'une espèce très exacte, très pure. Il parle sans accent, c'est-à-dire comme un vrai natif de sa région. [...] 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. (Chen, 1998 : 9)

Dans cette citation, on peut voir que les caractéristiques de A. sont dépourvues d'ambiguïtés (« espèce très pure », « sans accent », « comme un vrai natif de sa région »). Il ressent même un attachement émotionnel face à ses racines, puisque la narratrice dit qu'il prend son livret généalogique « tendrement à deux mains, de peur de le réduire en poussière. » Il se reconnaît à travers ses ancêtres. La narratrice, en revanche, n'a personne d'autre que A. à qui se rattacher. A. est souvent décrit comme ayant le beau rôle; bien qu'elle ne parle pas toujours de lui de manière positive (elle lui reproche parfois de ne pas faire de concessions, de ne pas accepter qu'elle ait un passé différent du sien), la narratrice présente son mari comme étant un homme bien ancré dans son époque, à la fois ayant été choyé par la vie et ayant fourni des efforts pour devenir l'homme accompli qu'il est. En comparaison, lorsque la narratrice parle d'elle-même, c'est souvent de manière plus négative: elle se décrit comme étant différente, étrange et incomprise. L'entre-deux dans lequel flotte la narratrice crée chez elle une altérité dérangeante, qui va jusqu'à lui nuire dans sa relation de couple: «C'est alors [que A.] éclate, enfin, avec la violence d'une révolte d'esclaves. Si je tiens, me dit-il, à passer ma vie dans les ruines et parmi les fossiles, il ne me dérangera plus. » (Chen, 1998 : 152) Une telle phrase, venant d'un archéologue, ne semble pas aller de soi. Nous sommes donc en mesure de supposer que les souvenirs de la narratrice ont pris tant de place dans leur relation conjugale

que, même pour un homme dont le métier est d'étudier des traces du passé, ils deviennent insupportables, car bien qu'il s'intéresse aux artefacts et aux fossiles, A. souhaite tout de même que sa femme se soumette aux normes de la vie dans le présent.

Nous avons vu que la transfictionnalité met en valeur, dans le cycle romanesque écrit par Ying Chen, le caractère irrémédiable de la quête identitaire de la narratrice : tantôt elle souhaiterait rester Autre, tantôt elle voudrait devenir « normale » pour son époque. Cet entre-deux dans lequel se situe la narratrice influence sa façon d'agir dans diverses situations, telles que son expérience de la maternité. L'étrangeté de la narratrice, qui n'était due, au départ, qu'à son décalage temporel, devient, au fil des romans, de plus en plus complexe, car elle est alimentée par de nouveaux éléments. Dans le prochain chapitre, nous nous proposons justement d'examiner quels effets les incomplétudes et les indéterminations des romans produisent lors de la lecture.

CHAPITRE 3

LES EFFETS DE LA TRANSFICTIONNALITÉ SUR LA RÉCEPTION DES TEXTES PAR LE LECTEUR

Dans le chapitre précédent, il a été question de l'entre-deux dans lequel se situe la narratrice ainsi que de son sentiment d'altérité qui persiste d'un roman à l'autre, ce qui donne à l'œuvre de Ying Chen son caractère transfictionnel. Dans ce chapitre, il sera de nouveau question de transfictionnalité, mais cette dernière sera davantage mise en relation avec la réception que peut avoir le lecteur de ce cycle romanesque. Nous donnerons d'abord une brève définition des lieux d'indétermination en puisant dans la théorie de Wolfgang Iser pour ensuite observer l'effet des lieux d'indétermination transfictionnels sur la lecture. Puis, nous nous intéresserons aux diverses temporalités qui s'enchevêtrent dans cette suite de romans. Nous verrons aussi quel rôle joue la mémoire (du personnage, du texte et du lecteur) dans ce métissage des temporalités et dans la traversée des frontières du récit.

Dans le présent chapitre, notre analyse sera faite en privilégiant une lecture cyclique des romans, c'est-à-dire que nous considérerons que le lecteur a lu dans l'ordre les romans que nous étudions. Cela nous permettra de plus facilement mettre l'accent sur les effets de la transfictionnalité sur la lecture.

3.1 Transfictionnalité : la migration des lieux d'indétermination

3.1.1 Les effets des lieux d'indétermination sur la lecture

Le lecteur suit les mêmes personnages depuis la première œuvre du cycle romanesque; vers la fin de ce dernier, les connaissances accumulées par le lecteur au sujet de ces personnages sont plus grandes que s'il n'avait lu qu'un seul des romans qui le composent. Connaissant les capacités, les comportements et les souvenirs de la protagoniste, le lecteur s'attend à un rappel de ces derniers de la part de l'auteure. Car, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, la narratrice est mémorable dans la mesure où elle ne semble jamais à sa place. Elle est reconnaissable pour le lecteur grâce à son étrangeté.

Cependant, la quête identitaire de la narratrice, reprise d'un roman à l'autre, est caractérisée entre autres par de nombreux « lieux d'indétermination », qui eux aussi, dans certains cas, migrent d'un texte à l'autre. Ce sont justement des réponses aux questionnements éveillés par ces *manques* dans les textes que cherche le lecteur à travers cette œuvre transfictionnelle, ce qui l'attire également dans une quête de sens constamment relancée.

Pour Roman Ingarden, chaque information qui n'est pas précisée lors de la lecture, qu'elle soit banale ou cruciale, est un « lieu d'indétermination » : si le narrateur ne fait que mentionner une table, la matière dont elle est construite ou sa couleur deviennent des lieux d'indétermination. Le lecteur est libre de s'imaginer ce qu'il veut à partir de l'information

fournie par le texte. Wolfgang Iser, quant à lui, distingue les lieux d'indétermination des « blancs » textuels:

Si les blancs sont formés par les éléments d'indétermination du texte, il conviendrait de les appeler des lieux d'indétermination, comme l'a fait Ingarden. Mais les blancs ne se rapportent pas tant à la détermination incomplète de l'objet intentionnel ou des aspects schématisés qu'à l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur. (Iser, 1976 : 319)

Autrement dit, les blancs textuels ne restent pas mystérieux, n'éveillent pas de questionnement, ne suscitent pas d'inquiétante étrangeté. Ils sont là pour permettre au lecteur de faire lui-même les liens entre différentes parties du texte : « Dans la mesure où les blancs signalent l'omission d'une relation, ils permettent au lecteur de se la représenter librement et « disparaissent » aussitôt qu'elle est établie. » (Iser, 1976 : 319) Le blanc rend la lecture plus vivante, donne au lecteur l'impression d'avoir un certain pouvoir sur l'action, puisqu'il a, dans ces espaces où tout n'est pas dit, la liberté de se la représenter comme il le souhaite :

Le blanc permet ainsi la participation du lecteur au déroulement de l'action. Cette participation ne se réalise pas tant par l'occupation, par le lecteur, des positions que le texte l'invite à investir que par l'action que ce lecteur peut exercer sur ces positions qui lui sont destinées. (Iser, 1976 : 351)

Rachel Bouvet, dans son ouvrage intitulé *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, emprunte à Wolfgang Iser la distinction entre « négations primaires », qui désignent les blancs textuels, et « négations secondaires », qui correspondent aux lieux d'indétermination. Elle décrit ces derniers comme suit : « L'indétermination semble paralyser plutôt que provoquer l'élaboration d'une signification : tout comme le narrateur, le lecteur peut se perdre au cours de son trajet et ressentir une impression d'incohérence, de vertige, à la fin de son parcours. » (Bouvet, 2007 : 16) Ainsi, les négations primaires sont un espace dans lequel le lecteur peut expliciter ce qui est offert par le texte de manière implicite alors que les négations secondaires amènent le lecteur à réfléchir, à se questionner pour trouver la réponse à une énigme que le texte lui propose : « Le caractère spontané de la résolution des indéterminations est évident dans le cas des blancs et des négations primaires; il n'en va pas

de même pour les négations secondaires, dont la résolution exige une relecture, une réflexion sur le texte ou encore une analyse approfondie. » (Bouvet, 2007 : 17)

Dans *Immobile*, la narratrice, puisqu'elle était chanteuse d'opéra dans sa vie antérieure, souhaite se remettre à chanter dans le monde de A. Elle décide donc de passer des auditions dans des centres des loisirs : « Au bout de quelques semaines, les gens des centres des loisirs s'étaient empressés de me fermer la porte au nez. Et ils faisaient paraître dans le journal local des annonces demandant des chanteurs en bonne santé. » (Chen, 1998 : 125) Cet extrait ne raconte pas en détail les auditions qu'a passées la narratrice. Cependant, le lecteur arrive à comprendre que ses auditions non seulement ne se sont pas bien passées, mais ont laissé paraître son étrangeté, ce qui a mis mal à l'aise les membres du jury. Ce passage serait donc considéré comme un blanc textuel, dans la mesure où il peut être rempli par le lecteur. Il en va de même dans *Un enfant*, lorsque la narratrice vient de perdre son fils pour de bon, mais n'a pas encore conscience qu'il ne reviendra pas, que son départ est définitif. Ce moment de déni est raconté par la narratrice comme suit :

Il n'y avait pas de raison que je m'affole. Tout allait très bien. La chambre de l'enfant était parfaite. La couleur était bien choisie. La grille et la serrure étaient inoffensives, ne feraient aucun mal. Ce n'était qu'une mesure de sécurité. A. serait content. Comme il y avait encore cette odeur de peinture, l'enfant pourrait coucher dans notre lit, avec nous, pour quelques jours. A. serait d'accord. Et ce soir, j'aurais le privilège de dormir avec l'enfant. Il serait beau et propre quand il rentrerait. (Chen, 2008 : 144)

Ici, la narratrice énumère, d'un ton faussement détaché, des caractéristiques de la chambre qui a servi pendant deux mois de cage à l'enfant, car c'est dans cette pièce qu'elle l'avait enfermé, raison pour laquelle elle a perdu la garde de son fils. Sachant que ce qu'elle a fait est mal, mais voulant se convaincre qu'elle resterait mère malgré tout, que tout lui serait pardonné, elle essaie de se calmer. Le lecteur comprend que l'enfant ne reviendra pas, que la narratrice, qui a un peu perdu la tête, s'imagine des choses qui n'auront pas lieu, qu'elle essaie de se rassurer.

Mais les lieux d'indétermination posent davantage un problème de sens, car bien que le lecteur puisse combler ces « vides » du texte en usant de son imagination et en émettant des hypothèses sur ce qui a pu logiquement se passer, ils ne seront pas vraiment éclaircis. Lors de la lecture des romans de Ying Chen, le « remplissage » des lieux d'indétermination s'avère délicat, car comme la narratrice se situe constamment dans un entre-deux, le lecteur s'y retrouve aussi. Par exemple, dans *Immobile*, comme le personnage n'arrive pas à s'immobiliser dans une époque précise, le lecteur reste pris entre deux interprétations possibles du texte : il peut soit considérer qu'elle veut s'adapter au présent mais en est incapable, soit supposer qu'elle ne s'intègre pas à son époque parce qu'au fond, elle ne le souhaite pas vraiment. Le texte est écrit de manière à ce que ces deux hypothèses de lecture soient plausibles. Le même effet d'entre-deux se reproduira chez le lecteur lorsqu'il sera confronté à la voix, réelle ou non, du double dans *Querelle* et à la maternité, désirée ou non, de la narratrice dans *Un enfant*. Les lieux d'indétermination dans les textes font donc en sorte qu'un doute règne toujours chez le lecteur quant à la position que la narratrice prend par rapport à sa vie à l'époque de A.

3.1.2 Une lecture toujours remise en question

Si le lecteur choisit de considérer les œuvres de la deuxième phase de la production de Ying Chen comme formant un cycle, l'espace vide entre chacun des romans pourrait faire office de négation primaire : le lecteur doit faire le lien entre les textes, s'imaginer ce qui a pu logiquement se passer et comment l'histoire de la narratrice a dû se poursuivre entre les récits. Ces blancs ne posent pas problème : les non-dits qui figurent dans le temps entre les deux romans ne sont pas importants pour la compréhension du lecteur, raison pour laquelle ils ne figurent pas dans la diégèse : « Si le roman produit des blancs, c'est soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit. » (Jouve, 1998 : 32) Dans le cas qui nous intéresse, les blancs textuels sont présents pour les deux raisons mentionnées par Vincent Jouve : les événements qui se produisent « entre les romans » dans la vie de la

narratrice sont passés sous silence à la fois parce qu'il ne servent pas à l'action, mais aussi pour que le lecteur fasse lui-même le lien entre les romans, afin de rendre sa lecture plus active. « Le blanc conditionne l'établissement par le lecteur de rapports relationnels. » (Iser, 1976 : 342) Ainsi, les œuvres transfictionnelles sont en partie faites de ces blancs textuels. Le lecteur s'imagine ce qui s'est passé dans « le temps entre les romans » : « Ces heurts directs entre segments narratifs marquent souvent le début d'un nouveau chapitre [ou d'un nouveau roman, dans ce cas-ci]. Les segments sont opposés, et non pas séparés. Le lecteur est invité à trouver le lien manquant. » (Iser, 1976 : 340) Des négations primaires sont aussi créées par la transfictionnalité, puisque Ying Chen fait parfois référence, comme nous l'avons vu précédemment, à des romans antérieurs. On retrouve même, dans *Immobile*, un rappel du roman *L'ingratitude*, roman de Ying Chen qui ne fait pas, en principe, partie de son cycle romanesque : « Je me souviens que, pendant l'une de mes existences, je me suis tuée pour une mère, et l'expérience m'a suffi. » (Chen, 1998 : 51) Rien ne prouve que la narratrice évoque le personnage de Yan-Zi dans son roman paru en 1995, mais un lecteur assidu de Ying Chen fera sans doute le lien entre les deux textes, ce qui vient créer une sorte de négation secondaire : le lecteur peut émettre une hypothèse sur l'identité de la narratrice dans une de ses vies antérieures, mais elle ne sera jamais ni confirmée, ni infirmée.

Les négations secondaires ont un effet beaucoup plus évident sur la lecture, puisqu'elles posent des problèmes de compréhension. Ces lieux d'indétermination laissent un vide, éveillent des questions chez le lecteur, questions auxquelles il ne pourra répondre; il ne pourra qu'émettre des hypothèses. Ils sont en partie responsables de la construction de l'intrigue du récit dans des romans tels que ceux de Ying Chen. Ainsi, « [l]a négation secondaire serait due [...] à la présence d'une incohérence fondamentale » (Bouvet, 2007 : 16). L'incohérence fondamentale de la narratrice, c'est-à-dire sa capacité à se rappeler ses vies antérieures dans un monde où cela est impossible, devient celle sur laquelle se fondera tout le cycle romanesque. D'autres négations secondaires s'ajouteront à celle-ci au fil du temps, comme nous l'avons vu plus haut, sans que l'incohérence fondamentale ne soit résolue. La narratrice, après avoir exposé au lecteur son don de mémoire, lui présente, d'un texte à l'autre, soit des souvenirs de ses vies antérieures, soit de nouvelles expériences qu'elle

vit dans son époque actuelle, complexifiant la ligne du temps sur laquelle sa vie s'étale. Puis, dans *Querelle*, la voix dans la tête de l'héroïne vient s'ajouter à son anomalie initiale. L'arrivée du fils adoptif dans *Un enfant* viendra faire découvrir au lecteur un autre aspect de l'altérité de la narratrice à travers sa maternité. Ce type de lieux d'indétermination rappelle ceux caractéristiques du genre fantastique :

Dans le schéma habituel, proposé par Barthes, une énigme est tout d'abord formulée, son dévoilement sans cesse retardé, puis finalement exposé. [Le récit fantastique] n'obéit pas à ce schéma : au lieu de nous mener vers un éclaircissement, il nous conduit dans un dédale d'énigmes de plus en plus tortueux. (Bouvet, 2007 : 28)

Les énigmes s'additionnent au fil des romans du cycle écrit par Ying Chen, laissant le lecteur sans réponse sur plusieurs points : la narratrice a-t-elle vraiment voyagé dans le temps, ou a-t-elle tout imaginé? La voix est-elle celle d'une personne en chair et en os? L'enfant est-il celui du double de la narratrice? L'hésitation dont le lecteur fait preuve à savoir s'il doit adhérer aux propos de la narratrice ou la croire malade mentalement relève de la définition même du genre fantastique qu'a élaborée Tzvetan Todorov :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. (Todorov, 1970 : 29)

Dans les œuvres de Ying Chen, le lecteur est constamment confronté à une alternative : croire que la narratrice a bel et bien voyagé dans le temps par le biais de la réincarnation, ce qui ne correspond pas aux lois du monde que nous connaissons (ni à celles, de toute évidence, des autres personnages qui peuplent le récit), ou douter de la vraisemblance de ses propos, et donc se ranger du côté de l'entourage de la narratrice qui, la trouvant étrange, anormale, la marginalise. Par conséquent, il reste dans l'incertitude.

Cependant, les romans de Ying Chen ne se classent pas nécessairement dans le genre fantastique. En effet, l'écrivaine se sert des dons de métempsychose et de mémoire de la narratrice pour justifier son altérité, qui est le véritable sujet de la suite de romans dans laquelle elle est mise en scène. Ainsi, comme les caractéristiques qui permettent de classer une œuvre dans le genre fantastique sont présentes, mais ne sont pas mises au premier plan, il est difficile de considérer l'œuvre transfictionnelle de Ying Chen comme faisant partie de cette catégorie : « les genres existent à des niveaux de généralité différents et [...] le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu'on a choisi. » (Todorov, 1970 : 9) La narratrice détient un pouvoir surnaturel, mais ce pouvoir est au service de l'intrigue, il n'en est pas l'enjeu. Toutefois, cette parenté avec le fantastique peut être considérée comme une autre manifestation d'entre-deux et de flottement de part et d'autre des frontières.

Les lieux d'indétermination, dans *Immobile*, *Querelle* et *Un enfant*, servent à créer l'altérité de la narratrice. De nombreux questionnements concernant ce personnage ne trouveront jamais de réponse. Par exemple, on ignore combien de vies a eu cette femme. On ne sait pas non plus où et quand elle est née « la première fois ». On se questionne également sur la cause de sa réincarnation. Pourquoi arrive-t-elle à se rappeler ses anciennes vies, ce que les gens qui l'entourent n'arrivent pas à faire? La narratrice elle-même ne semble pas connaître la réponse à cette question, mais elle émet des hypothèses. Dans *Immobile*, elle croit qu'elle est revenue au monde pour payer une dette par rapport à son ancienne vie : « Je n'avais pas assez souffert. La punition avait été trop légère, trop rapide. La dette n'était pas entièrement payée. » (Chen, 1998 : 142) Peut-être que d'autres personnages, tels que S., ont pu se réincarner aussi. C'est ce que croit la narratrice : « Que ce poids ancien m'écrase sur-le-champ, qu'il me libère pour de bon. C'est pour cela que je suis venue. J'étouffe déjà. Dans cet endroit malgré tout familier, je devine la secrète présence de S... » (Chen, 1998 : 150) Cela restera toutefois une intuition du personnage principal : rien ne laisse supposer au lecteur que S. s'est lui aussi réincarné. Tout ce qui entoure les causes de la réincarnation et du souvenir de vies antérieures reste à l'état de négation secondaire.

On ne sait pas non plus avec certitude si A. croit sa femme lorsqu'elle affirme venir d'un autre temps :

Il suppose que tout n'existe que dans ma tête, que je n'ai jamais eu de vie antérieure. Ce que je raconte – il ne le trouve plus très drôle – n'est peut-être qu'une sorte d'hallucination, et mon aventure avec mon serviteur est évidemment un fantasme malsain. [...] J'ai toujours l'impression qu'il me tire cette tête-là, avec son air de reproche et de dédain, parce qu'au fond il croit à mon histoire et en a peur. (Chen, 1998 : 57-58)

La narration autodiégétique et la focalisation interne contraignent le lecteur à adopter exclusivement le point de vue de la narratrice. Par conséquent, il ne sait pas ce que pense vraiment A. Les croyances de ce dernier restent donc indéterminées, ce qui l'empêche de connaître les raisons pour lesquelles ce personnage reste auprès de la narratrice, ne la fuit pas. Ce pourrait être tant par curiosité que par crainte (pour elle ou pour lui). Le fait de n'avoir accès qu'au point de vue de la narratrice génère davantage de lieux d'indétermination, à cause de l'incohérence et du caractère invraisemblable de ce personnage. Le lecteur n'a aucun moyen de savoir si les jugements des autres à son égard sont bien réels, ou s'ils ne sont que le fruit de son imagination.

La relation entre elle et son mari A. n'est pas toujours cohérente non plus si l'on se fie au récit de la narratrice. Parfois, celle-ci parle de A. comme d'une sorte de maître : il voudrait la faire changer et, étant dépendante de lui, elle a l'impression de ne pas avoir le choix de lui obéir. A. ne croit pas ou ne veut pas croire aux pouvoirs surnaturels de sa femme et tient à tout prix à sauver les apparences. Toutefois, à certains moments, le personnage du mari archéologue s'adoucit et se prête au jeu de la narratrice, comme lorsqu'il accompagne sa femme au bord de la mer afin qu'elle revoie la ville où elle a vécu des siècles auparavant ou lorsqu'il l'aide dans ses démarches pour se remettre à chanter publiquement dans sa vie actuelle : « Nous avons parcouru la ville et dilapidé nos économies afin de corrompre les responsables de la culture. » (Chen, 1998 : 122) Les événements que raconte la narratrice font

de A. parfois un antagoniste, parfois un allié. Il est donc impossible de savoir clairement ce qu'elle ressent pour lui.

3.1.3 La non-fiabilité de la narratrice, source d'incertitude pour le lecteur

Par réflexe, le lecteur a tendance à s'abandonner à la parole du narrateur lorsqu'il découvre une œuvre littéraire, le percevant un peu comme le porte-parole de l'auteur :

Il est naturel, pour nous, de commettre cette [...] erreur ; car pour nous l'auteur est responsable du texte que nous avons devant nous, et le narrateur est quelqu'un dont il est fictionnel de dire qu'il est responsable du texte que nous avons devant nous. Étant donnée la fréquence avec laquelle nous supprimons l'opérateur « il est fictionnel », il ne serait pas surprenant si ces deux statuts étaient parfois identifiés l'un avec l'autre. (Currie, 2005 : 4)

Dans les romans de la deuxième phrase de Ying Chen, la narratrice est aussi la protagoniste. Elle occupe tous les rôles qui ont une certaine autorité sur le lecteur, raison pour laquelle ce dernier se fie, de prime abord, à ce qu'elle raconte : « Les narrateurs [...] occupent une position de plus grande autorité que les autres personnages, ce qui fait que nous cherchons moins souvent des marques de non-fiabilité chez les narrateurs-personnages que chez des personnages d'autres types. » (Currie, 2005 : 2) Cependant, dans le cycle romanesque de Chen, plusieurs éléments viennent remettre en doute la fiabilité de la narratrice, à commencer par son ambivalence. Il est difficile pour le lecteur de cibler la quête de l'héroïne : il a l'impression qu'elle change souvent d'idée, qu'elle veut s'adapter au présent et ne le veut pas en même temps. À cause de ce flou entourant les désirs de la narratrice, il est difficile pour le lecteur de s'identifier à ce personnage.

Aussi, la protagoniste est mise à l'écart par rapport au groupe de référence. En effet, elle est le seul personnage qui a des pouvoirs surnaturels dans un monde qui semble familier au

lecteur (au sens où l'environnement des personnages n'a rien de magique ou de merveilleux). Le fait que la protagoniste soit marginalisée peut éveiller une certaine méfiance chez le lecteur et l'inciter à vouloir comprendre pourquoi ce personnage est si menaçant pour les autres. Ainsi, à cause de ses incohérences dans son récit de sa relation avec son mari, de son ambivalence et de son étrangeté, le lecteur aura tendance à remettre en doute ce qu'affirme l'héroïne. Il ne peut donc pas la considérer comme une narratrice fiable. La non-fiabilité de la narratrice vient s'ajouter à la situation d'entre-deux du lecteur dont nous avons parlé un peu plus tôt. Le lecteur est dépourvu de points de repères par rapport aux désirs et aux sentiments de la protagoniste à cause des incohérences de cette dernière. Le lecteur ne comprend pas la narratrice au même titre que cette dernière ne comprend pas les gens de sa nouvelle époque. Les incertitudes du personnage en provoquent d'autres chez le lecteur.

D'ailleurs, l'étrangeté du personnage est telle qu'il serait souvent possible pour le lecteur de douter de ce qu'elle prétend être et d'où elle prétend venir. L'ignorance du lecteur face à ce qu'affirme la narratrice à propos de ses anciennes vies ou de son double le rapproche du groupe de référence des romans dans lesquels elle apparaît, et, conséquemment, lui confère vraiment le statut de l'Autre. En effet, ne pouvant parfois pas s'expliquer les comportements de la narratrice, il devient méfiant à son sujet, tout comme l'entourage du personnage. Cependant, comme elle évoque des passages ou des détails de son existence qui sont connus du lecteur (parce qu'il les a lus dans les précédents romans), il ne peut la considérer comme étant complètement dérangée et peut croire plus facilement ce que dit la narratrice. Il s'agit parfois de détails, mais cette reprise d'éléments des textes passés donne une cohérence à l'univers fictionnel et à la narration. Par exemple, dans *Un enfant*, la narratrice fait référence à *Immobile* quant au lieu prévu de ses vacances avec A. : « Nous avons annulé nos vacances près de la mer, dans la ville où, il y a quelques années, A. et moi nous étions rendus en quête d'une réponse à ma maladie. » (Chen, 2008 : p.20) Dans *Immobile*, lorsque A. commence à croire que sa femme a pu avoir une autre vie et se souvenir de cette dernière, le couple décide de retourner sur les lieux où elle a jadis vécu : « Le voyage est excitant. Nous allons à la mer. Je me demande ce qu'elle est devenue. Je ne l'ai pas revue depuis des siècles, et elle n'a pas pu rester la même. » (Chen, 1998 : 145) Ce détail, qui n'apporte rien d'essentiel au récit,

permet toutefois de placer le fait que la quête identitaire de la narratrice se poursuit depuis quelques temps (ou depuis quelques romans). Le lieu des vacances, annulées à cause de l'arrivée de l'enfant, rappelle au lecteur que cet enfant, bien qu'il soit l'élément déclencheur du texte qu'il lit, n'est pas celui du cycle. La reprise de cette information en apparence anodine crée un lien entre les textes et offre un passé à la quête identitaire de l'héroïne.

Les lieux d'indétermination, dans les trois romans, se manifestent parfois à partir du vocabulaire employé par la narratrice. Le choix d'un mot, dans une phrase, réussira à semer le doute dans l'esprit du lecteur à savoir si la narratrice est fiable ou non. Par exemple, dans *Querelle*, la protagoniste déclare : « Cette voix d'outre-tombe que je prétends entendre, cette personne mourante que je crois non seulement voir, mais encore incarner, celle avec qui je meurs et pour qui je vais continuer, sont-elles des choses pensables, des choses vraies? » (Chen, 2003 : 94) Il est intéressant de noter l'utilisation des mots « prétends » et « crois ». La narratrice remet en doute sa propre parole, comme si elle savait qu'elle mentait au lecteur. Mais il peut aussi s'agir d'une incertitude de sa part : elle ne sait pas elle-même si elle entend réellement la voix, alors elle préfère utiliser ces mots pour ne rien affirmer de manière catégorique. Ce genre de négation secondaire est également présent dans *Immobile*. Alors qu'elle parle de sa méconnaissance de ses origines et de l'impact que celle-ci a eu sur sa vie à l'orphelinat, la narratrice affirme : « On s'invente des ailleurs de toutes sortes, les yeux fermés, le souffle retenu, espérant remplir le mieux possible ce presque vide qui nous entoure, nous porte et nous submerge. » (Chen, 1998 : 53) Ici, la narratrice laisse entendre, avec les mots « s'inventer », qu'elle pourrait avoir imaginé ses vies passées afin de se consoler de sa condition d'orpheline. Encore une fois, le doute est semé dans l'esprit du lecteur, mais la narratrice ne reviendra plus sur le sujet.

Dans *Un enfant*, l'ambivalence de la narratrice est telle que le lecteur ne sait pas, à la fin du livre, si la protagoniste aimait vraiment son enfant ou non. L'amour qu'elle dit porter à son fils adoptif est constamment remis en doute, particulièrement à travers ce passage : « en lui disant que je l'aimais, que ce devait être ainsi, que je n'avais que lui à aimer, et que dans

ma vie je ne savais plus quoi faire d'autre. » (Chen, 2008 : 83) Bien qu'elle se dévoue pour son enfant et qu'une fois qu'il l'a quittée, elle s'en ennuie et souhaite son retour, le lecteur n'est jamais sûr que ce soit vraiment de l'amour qui pousse l'héroïne à prendre soin de lui. On a plutôt l'impression qu'elle est victime d'une pression sociale concernant la maternité et qu'elle se sent obligée de jouer un rôle précis et prédéfini dans la vie de son garçon. Dans le passage ci-dessus, la construction de la phrase donne l'impression au lecteur que la mère essaie de se convaincre elle-même, et non l'enfant, qu'elle l'aime véritablement.

3.1.4 L'accumulation et le renouvellement des négations secondaires

De nouveaux lieux d'indétermination apparaissent dans chaque roman, rendant la narratrice toujours plus étrange. Son altérité irrémédiable passe par le fait que le lecteur ne peut pas « s'habituer » à son étrangeté, puisqu'elle est sans cesse renouvelée. Cette altérité est due à la mémoire hors du commun de la narratrice et à ses nombreuses métempsychoses. Ces caractéristiques de l'héroïne, dans tout le cycle romanesque, ne seront jamais expliquées. Le lecteur doit plonger dans l'histoire en acceptant que la narratrice a un pouvoir surnaturel. Il doit aussi accepter de rester ignorant quant à la cause de ce pouvoir. Le lecteur ne connaît pas la genèse de ce personnage (la première vie racontée dans *Immobile* n'est pas forcément la première que la narratrice a vécue, du moins, aucun indice ne le laisse croire), ni sa fin (bien que la narratrice meurt avec son mari à la fin de *La rive est loin*, on ne sait pas si elle est morte « pour de bon », d'autant plus qu'on ne sait pas si ce roman est bel et bien le dernier du cycle). Le récit du cycle romanesque en entier se base sur une incertitude, puisque le lecteur ne sait pas très bien qui est la narratrice : tantôt elle est la femme de A. et s'implique dans ce rôle, alors qu'à d'autres moments elle se sent attirée par le passé et se réapproprie des caractéristiques, des comportements ou des habitudes qui lui étaient propres dans ses vies antérieures.

Les romans de Ying Chen sont truffés de non-dits, ce qui pourrait être dû, entre autres, à la volonté de l'auteure d'avoir une écriture universelle. Dans *L'acte de lecture*, Wolfgang Iser définit les codes premier et second, qui sont les codes dont dépend la compréhension d'un texte littéraire: le code premier est un « modèle de l'acte de compréhension, il conditionne les nombreuses possibilités d'interprétation contenues en lui. » (Iser, 1976 : 174) Autrement dit, le code premier guide l'interprétation que le lecteur fera du texte. Le code second, lui, dépend des expériences et des connaissances dont fait preuve le lecteur : « la perception individuelle dépend toujours du code socioculturel valable pour chaque lecteur. » (Iser, 1976 : 174) Mais comme le code second dépend de l'interprétation que fait le lecteur du code premier, si ce dernier contient des blancs, la représentation que se fera le lecteur des personnages et du récit risque d'en être affectée. Si l'auteur n'offre pas assez d'indices au lecteur, n'élabore pas suffisamment le code premier du texte, le lecteur se retrouvera démuné, il doutera de sa compréhension du récit. Il ne pourra qu'émettre des suppositions quant à son interprétation de certains passages de l'œuvre littéraire.

Dans les romans de Ying Chen, on voit que les blancs dans le code premier poseront problème au lecteur quant à son utilisation du code second. En effet, même lorsqu'il est question de vêtements ou de nourriture, l'écrivaine ne s'avance pas dans la description ni dans les détails, elle reste très évasive. Par exemple, dans *Querelle* et dans *Un enfant*, on parle d'un gâteau, mais dans les deux cas, on n'en évoque aucune caractéristique. L'auteure ne fait que nommer l'aliment sans nommer quoi que ce soit qui pourrait s'apparenter à une culture en particulier. Même la soupe qui servira à empoisonner la famille royale de l'ancienne vie de la narratrice dans *Immobilité* n'est pas décrite : « On avait mis du poison dans une soupe que le cuisinier avait préparée avec application. Un délice! Je l'avalai gorgée après gorgée, cette soupe, je me réjouissais de ma mort, je la dégustais presque, en me léchant parfois les lèvres d'un air gourmand. » (Chen, 1998 : 141) Il en va de même pour les lieux : on sait que la ville où habitent A. et sa femme est séparée de la ville voisine par un fleuve, mais on n'a aucune idée précise de l'espace dans lequel l'action prend place. Tout détail concernant la culture, qui pourrait donner un indice sur le lieu et l'époque où se déroule l'histoire, est omis. Dans *Immobilité*, la narratrice souhaite chanter comme dans sa vie

antérieure, elle passe donc des auditions dans des centres des loisirs. Cependant, la chanson qu'on lui demande de chanter ne sera pas identifiée : « On a réclamé une chanson très à la mode, traduite d'une autre langue, semble-t-il. Comme j'en connais mal les paroles, je me suis mise à improviser. » (Chen, 1998 : 124) Ainsi, tout indice spatiotemporel est soigneusement évité, ce qui fait de ce cycle romanesque un reflet d'un sentiment d'altérité fondamental et universel, pouvant prendre place en tout temps et en tout lieu.

On ne sait pas non plus combien de temps s'écoule entre les vies de la narratrice, et ces périodes de temps entre ses existences ne semblent jamais équivalentes (elle vit même en simultanéité avec sa propre vie lorsqu'elle se transforme en chat dans *Espèces*). Ainsi, la vie antérieure à laquelle la protagoniste fait référence dans *Immobile* semble beaucoup plus éloignée que celle évoquée dans *Le mangeur*, mais rien n'est moins sûr, puisque les indices donnés au lecteur ne sont pas suffisants pour situer ces existences sur une ligne du temps.

Au fil des romans, de nouvelles intrigues viennent apporter de nouveaux lieux d'indétermination au récit transfictionnel. Par exemple, la dépression soudaine de la narratrice à la fin d'*Immobile* reste inexplicée. En effet, lors de leurs vacances à la mer, elle va se baigner avec son mari et manque de se noyer. Suite à cela, elle reste plusieurs semaines dans leur chambre d'hôtel, immobile, épuisée :

Je n'ai plus envie de me déplacer. Des journées entières, je reste étendue sur le lit de l'auberge. A... marche de long en large dans la pièce. [...] J'ai aussi cessé de parler. Mon silence le terrifie. Il a fait venir des médecins. On remue un peu mon corps, on conclut que je ne suis pas malade. Ensuite A... me montre les billets de train. Comme je ne bouge toujours pas, il a dû plusieurs fois les changer. (Chen, 1998 : 151)

Bien qu'elle ait eut peur de mourir et que cela ait pu la traumatiser, il est difficile de croire que cet événement ait pu créer une telle réaction chez elle. Et pourquoi reste-t-elle près de la mer si elle a eu si peur de se noyer? Aucune réponse claire n'est fournie au lecteur à ce sujet. Et les lieux d'indétermination continuent de s'accumuler au fil du cycle romanesque.

Dans *Querelle*, la narratrice se met à entendre une voix, élément nouveau de la construction de son altérité par rapport au groupe de référence. Aucune explication n'est donnée sur cette soudaine télépathie (ou schizophrénie) de la narratrice. On ne sait pas depuis quand la narratrice entend cette voix ni jusqu'à quel point celle-ci est le fruit de son imagination, et cette ignorance devient d'autant plus problématique si on tient compte du fait que le lecteur, depuis le début du cycle romanesque, croit la narratrice au sujet de sa réincarnation. Dans *Querelle*, alors qu'il fait face à une nouvelle « anomalie » de l'héroïne, il se questionnera sur cette apparition soudaine d'un nouveau « pouvoir » en elle. Cette étrangeté le déstabilise : il s'était habitué à celle dont la narratrice faisait preuve depuis le début du cycle à cause de sa mémoire de ses vies passées, mais une nouvelle incongruité par rapport au groupe de référence peut donner l'impression au lecteur que la narratrice qui le guide dans ce récit lui cache des choses. Dès lors, il se méfiera d'elle. Ainsi, le lieu d'indétermination qui apparaît dans *Querelle* rend la protagoniste singulière aux yeux du lecteur, ce qui participe également à la construction de l'altérité de ce personnage.

Le lecteur ne peut pas déterminer si la « sœur » est une personne en chair et en os quelque part sous les décombres de la ville voisine, ou si elle n'est que le fruit de l'imagination de la narratrice. Bien que cette dernière semble croire à la réalité de cette voix qu'elle entend, elle n'ose pas téléphoner aux autorités pour tenter de la sauver, et cela parce qu'elle a peur qu'on la prenne pour une folle. Le lecteur n'obtient aucune explication ni confirmation de l'existence du personnage de la sœur à la fin du roman. Bien qu'il sache, en lisant les romans ultérieurs de Ying Chen, que le tremblement de terre a bel et bien eu lieu, certaines phrases lui font douter de la santé mentale de la narratrice : « *Vous vous trompez. Elle est de vous, cette voix. Vous êtes dans votre maison, mais vous êtes ici également, simultanément. Quand je dis « je », je veux aussi dire « vous ».* » (Chen, 2003 : 21) Le lecteur se demande, ne sachant pas qui est ce double qui vient d'apparaître dans la vie de la narratrice, si cette dernière est schizophrène. Ainsi, le lieu d'indétermination est alimenté par l'héroïne elle-même : elle crée l'ambiguïté par rapport à ce qui est réel et à ce qui ne l'est pas.

Le lecteur ne saura jamais s'il a affaire à un roman racontant des événements surnaturels ou à un texte mettant en scène un personnage ayant une maladie mentale. Il en va de même par rapport à l'hypothèse que le lecteur peut faire sur les possibles troubles alimentaires de la narratrice. En effet, quelques extraits de *Querelle* nous permettent de croire, sans jamais toutefois confirmer nos hypothèses, que la narratrice serait anorexique ou boulimique : « Et ce matin, mes robes ne me vont plus, sans doute parce que j'ai encore maigri pendant la nuit. » (Chen, 2003 : 57), « Je vais me déshabiller en toute tranquillité, devant la glace, face à ma monstrueuse maigreur, à la nudité de ce corps flétri depuis je ne sais quelle époque. » (Chen, 2003 : 68), « Le gâteau se trouve aussi dans une boîte blanche, gigantesque. Le pâtissier l'élève fièrement au-dessus de la tête. Je crois que je vais encore vomir. » (Chen, 2003 : 129) Tout au long du roman, la narratrice remet à plus tard sa tâche d'aller acheter le gâteau pour le souper, comme si elle voulait éviter tout contact avec la nourriture, comme si cette dernière, d'une certaine manière, l'effrayait : « *Le temps où vous paressez dans votre fauteuil, devant votre fenêtre, contre la rampe de votre escalier, contemplant votre lumière et songeant douloureusement à votre gâteau.* » (Chen, 2003 : 88) Des symptômes d'un trouble alimentaire sont glissés ici et là dans le texte, mais ils pourraient tout autant faire référence à l'aspect « squelettique » de la narratrice : elle est le squelette du titre, mais on ne sait pas si son corps squelettique est le résultat d'une malnutrition ou s'il découle des nombreuses morts dans la longue vie de la protagoniste. Et le mystère ne sera jamais élucidé.

Dans *Un enfant*, il est question de la mère biologique de l'enfant trouvé. Un lieu d'indétermination se crée alors dans le lien entre *Querelle* et *Un enfant* : la vraie mère du garçon abandonné serait-elle cette femme ensevelie sous les décombres du tremblement de terre qui a assailli la ville voisine? Si oui, et que cette femme était vraiment le double de la narratrice, cette dernière devient-elle la mère biologique de l'enfant? Celui-ci pourrait aussi bien être arrivé là par hasard, c'est-à-dire sans qu'il y ait le moindre lien filial entre la narratrice et lui avant qu'elle ne décide de l'adopter. Des lieux d'indétermination liés au corps de la narratrice apparaissent également dans *Un enfant* : suite à l'adoption de l'enfant trouvé, elle voit son corps se transformer comme si elle avait eu une grossesse : « Une robe que j'aimais bien s'est révélée soudain trop serrée sur moi, comme si je relevais à peine de

couches » (Chen, 2008 : 30). Cela remet en doute les origines de l'enfant, qui sont, elles aussi, inconnues du lecteur. Ces transformations physiques ouvrent une porte quant à la possibilité que le garçon soit le fils biologique de la narratrice :

J'ai vite compris que cette bizarre ressemblance entre l'enfant et moi, même si, dans le fond, elle m'était flatteuse, pourrait me nuire. L'intuition me disait que bientôt la situation pourrait devenir grave, lorsque, au fur et à mesure que l'enfant grandirait, mon mari à son tour remarquerait cette situation devenue évidente, avec l'appui des habitants de la rue, des patrons et des clients de la pâtisserie d'en face. [...] On attendrait de moi un aveu clair, une explication simple. Mais je ne pourrais pas avouer ce que j'ai oublié, expliquer ce que je ne connaissais pas. » (Chen, 2008 : 123-124)

La narratrice elle-même n'est pas sûre que cet enfant n'est pas le sien. Elle laisse un soupçon d'incertitude planer chez le lecteur au sujet des origines de son fils : elle pourrait être la vraie mère de l'enfant, et donc ne pas tout dire au lecteur. Bref, encore une fois, ce dernier se fait prendre dans un questionnement auquel il ne trouvera pas de réponse. Les origines de l'enfant restent aussi floues que celles de la narratrice.

3.1.5 La narratrice et A. : des personnages étrangement inquiétants

On pourrait croire que la transfictionnalité sert, entre autres, à garder le lecteur en territoire connu, rassurant, familier, puisqu'il retrouve, d'un roman à l'autre, les mêmes personnages et le même univers narratif. Ce n'était cependant, de toute évidence, pas le but de Ying Chen lorsqu'elle a décidé de faire de ses romans un cycle romanesque. En effet, on a affaire à une protagoniste qui reste opaque pour le lecteur, d'autant plus qu'elle est victime de phénomènes surnaturels et inexplicables. Elle lui devient familière, mais pas rassurante, ce qui la rapproche des caractéristiques de l'inquiétante étrangeté dont parlait Freud : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. » (Freud, 1919 : 7) Le lecteur « connaît » la narratrice depuis qu'il a entamé la lecture du cycle (si, bien sûr, il l'a lu dans l'ordre), mais ne

la comprend pas davantage au fil du temps. On a affaire à une tension entre la récurrence d'un personnage et le rappel d'éléments antérieurs et une absence et un brouillage des repères. Ainsi, le retour du personnage n'amène pas le lecteur dans une zone de confort, mais crée sans cesse chez lui de nouveaux questionnements. D'un texte à l'autre, ce n'est pas tant la narratrice que l'on apprend à connaître, mais bien son étrangeté. C'est cette dernière qui devient familière au lecteur. Si on pouvait expliquer les comportements étranges de la narratrice, le lecteur ne la trouverait pas aussi inquiétante, et il considérerait la marginalisation de ce personnage comme une injustice. Or, ce n'est pas comme cela que l'histoire se présente. Il n'est pas question d'une injustice, mais bien d'une altérité irrémédiable. Et pour qu'elle soit irrémédiable, elle doit être réalimentée, encore et encore.

De plus, Freud associe la figure du double à l'inquiétante étrangeté. Or, cette figure est, comme nous l'avons déjà mentionné, présente à plusieurs niveaux dans les œuvres de Ying Chen (double par la réincarnation, par le personnage du double lui-même, par l'enfant qui devient un prolongement de la protagoniste). Aussi, la réincarnation, qui est, en quelque sorte, une résurrection, est aussi typique de l'inquiétante étrangeté : « Ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangeté inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants. » (Freud, 1919 : 24) Ainsi, plusieurs éléments que l'on retrouve dans les romans de Ying Chen sont propices à faire éprouver au lecteur le sentiment d'inquiétante étrangeté.

L'exemple le plus frappant de cette étrangeté qui trouble le lecteur se trouverait dans *Un enfant*, alors que la narratrice décide d'enfermer son fils dans sa chambre :

Maintenant je pouvais l'enfermer dans sa cage quand je devais sortir pour des courses. Je n'avais qu'à fermer le verrou à double tour et j'avais l'esprit absolument tranquille. Je le laissais hurler dans sa prison. Je me mettais des bouchons dans les oreilles et je n'avais pas de remords. (Chen, 2008 : 131).

Bien que le lecteur connaisse ce personnage et son étrangeté, cette dernière continue, même dans le sixième roman du cycle, à le troubler, à dépasser ses attentes quant à l'écart de la narratrice par rapport au groupe de référence. En ce sens, chez Ying Chen, la transfictionnalité ne sert pas à créer un sentiment d'attachement chez le lecteur : la narratrice, par son altérité irrémédiable, reste pour lui insondable et même inquiétante, et A., par son désir de contrôle aliénant, peut lui aussi apparaître comme un personnage familier mais étrange. En effet, il est celui qui crée le conflit dans le couple par sa correspondance presque trop fidèle à la norme du groupe de référence de son époque. Ainsi, cherchant à tout prix à sauver les apparences, c'est lui qui marginalise sa femme, qui l'exclut du monde « normal », ce qui nuit à son adaptation à sa nouvelle époque. Bien que la narratrice ne soit pas présentée comme un personnage attachant, celui de A. l'est encore moins, puisqu'il ajoute une pression à la quête de normalité de la narratrice, ce qui la décourage et cause son ambivalence entre le désir de s'adapter au présent et celui de rêver au passé. Par exemple, dans *Immobile*, A. dit ceci à la narratrice :

Mais sois raisonnable, voyons, tu n'es plus une enfant. Avant de nettoyer la maison, je préfère te laver le cerveau, c'est urgent. Commençons par ta mémoire. Essaie d'oublier ce qu'il faut oublier et de retenir ce qu'il faut retenir. C'est comme ça qu'on vit de nos jours, simplement. (Chen, 1998 : 85)

Dans *Querelle*, c'est A. qui décide des tâches de sa femme pour la journée. Dans *Un enfant*, il souhaite que sa femme ait un enfant pour qu'ils puissent devenir un couple normal. On a parfois l'impression que la pression constante que ressent la narratrice à cause de son mari nuit à son bien-être, puisqu'il l'empêche de s'adonner à ses rêveries pour tenter de la faire devenir quelqu'un qu'elle ne peut pas être naturellement, sans artifice. A. sert à amener la quête de normalité de la narratrice au cœur du récit. Leur rencontre dans le train dans *Immobile* a été l'élément déclencheur du cycle. A. a donc sa raison d'être dans chacun des romans, mais la pression qu'il exerce sur sa femme pour qu'elle change le rend antipathique aux yeux du lecteur.

Il faut tout de même rappeler que le lecteur ne connaît le personnage de A. que du point de vue de la narratrice. Il connaît les interprétations que fait la protagoniste des gestes ou paroles de son mari, mais il ne peut connaître les motivations de ce dernier. Dans *Un enfant*, alors que la narratrice parle de leur décision d'adopter le garçon qu'ils ont trouvé devant leur maison, elle mentionne que dès qu'il s'était marié, A. avait ouvert un compte de banque à son futur héritier afin de financer ses études futures : « L'existence de ce compte longtemps sans destinataire, mais de plus en plus volumineux, avait été une source d'embarras dans notre ménage, une preuve tangible de l'échec de notre union. Nous ne voulions presque plus l'évoquer. » (Chen, 2008 : 11) Ici, la narratrice voit ce compte de banque comme une raison de se sentir coupable de ne pas pouvoir tomber enceinte, alors que peut-être que pour A., c'était une façon de garder espoir, ou du moins que cela n'avait rien d'un reproche envers sa femme. Chose certaine, cependant, un grand désir de normalité règne chez A. : par l'ouverture de ce compte, on comprend qu'il souhaite non seulement avoir un héritier, comme beaucoup de couples mariés, mais qu'il désire également que son enfant fasse des études, car cela est très valorisé par son entourage. Le personnage de A., étant une sorte de modèle pour sa famille, ses amis et ses collègues, se condamne à être prisonnier de l'image qu'il dégage : il doit agir selon ce qu'on attend de lui. Il ne peut se permettre d'avoir une femme « dérangée ». Le côté rationnel presque trop développé de ce personnage le rend lui aussi quelque peu étrange, bien qu'il s'intègre mieux dans la société que la narratrice. Bref, c'est le contraste entre les personnages qui crée la tension du récit et qui contribue, par le fait même, à rendre l'étrangeté de la narratrice perceptible aux yeux du lecteur. Celui-ci ne peut s'identifier à la protagoniste puisqu'il se méfie de sa parole, ce qui fait qu'il ne la connaît pas vraiment. Il ne peut toutefois pas non plus s'identifier à A., car non seulement il n'a accès à sa parole que par le biais de la narratrice, mais le professeur et archéologue ne semble pas agir de manière naturelle non plus, accordant trop d'importance aux apparences (à la sienne et à celle de son couple). Le lecteur se retrouve dans un nouvel entre-deux, ne pouvant croire ni à l'authenticité de la narratrice, ni à celle de son mari.

3.2 La mémoire et la pérennité des lieux d'indétermination

3.2.1 Le métissage temporel

Dans les romans de Ying Chen sur lesquels nous nous penchons, le temps joue un rôle capital. En effet, la mémoire de la narratrice permet de mettre en relation des époques qui n'ont rien en commun. Bien que, des trois romans que nous avons sélectionnés, seul *Immobile* présente l'une des vies antérieures de la protagoniste, il n'en demeure pas moins que le cycle entier met en relation plusieurs époques, puisque l'identité de l'héroïne, qui s'est de nombreuses fois réincarnée, se construit à partir de ce métissage temporel: elle doit vivre dans le présent avec la somme des connaissances et des expériences qu'elle a accumulées au cours de sa vie dont la durée s'étend sur plusieurs siècles.

Cela dit, comme la narratrice ne peut faire autrement, à cause de sa mémoire phénoménale, que de vivre sous l'influence de plusieurs époques à la fois, les romans du cycle de Ying Chen alternent à plusieurs reprises, dans l'ensemble des récits, entre le présent de la narratrice et les souvenirs de ses vies passées. La narratrice migre d'un temps à l'autre, mais ne sait pas auquel elle appartient vraiment (car même dans le présent de la diégèse, ses pensées sont tournées vers le passé). Les romans de Ying Chen font ainsi coexister plusieurs époques dans un même récit. Le choc des temporalités se produit tant dans chacun des romans que dans le récit englobant : dans ce dernier, la narratrice est aux prises avec des souvenirs d'un temps révolu, que ce soit dit explicitement (comme dans *Immobile*) ou implicitement (comme dans *Querelle* et dans *Un enfant*). Aussi, dans le récit englobant, des retours vers un même passé peuvent se faire dans des romans différents (dans *Querelle* et dans *Un enfant*, il est parfois question des vies antérieures du personnage). Dans les romans pris individuellement, cela se manifeste par l'évolution de la narratrice : on assiste, dans chacun des textes, à un nouveau *présent* de la narratrice.

Le lecteur aura une meilleure compréhension de l'étrangeté de l'héroïne s'il tient compte de ces *présents* successifs (le présent de *Querelle* est postérieur à celui d'*Immobile*, le présent d'*Un enfant* est postérieur à celui de *Querelle*, etc.). Par exemple, dans *Un enfant*, le lecteur cernerait mieux le caractère invraisemblable de l'arrivée de l'enfant dans la vie de la narratrice s'il comprend qui est la sœur ensevelie sous les décombres dont elle parle. Ainsi, les deux niveaux d'intrigue générés par la transfictionnalité ont une influence sur le temps de l'histoire. Ils donnent un ordre, une chronologie à une série de textes, et créent plusieurs niveaux de temps qui peuvent amener des interférences lors de la lecture.

La transfictionnalité a une influence sur la temporalité des romans parce qu'elle fait se poursuivre l'intrigue principale, maintenant ainsi la narratrice dans un entre-deux temporel. Paradoxalement, la lecture dans l'ordre des romans du cycle de Ying Chen permet de mieux saisir le désordre temporel qui marginalise la narratrice, parce qu'elle fait comprendre au lecteur à quel point le temps est une source de conflits et d'incompréhensions dans la vie de ce personnage. Le temps, pour la narratrice, n'a pas le même sens que pour les gens qui l'entourent, et cela à cause de sa mémoire hors du commun. Et comme l'histoire de la narratrice s'étend sur plusieurs romans, le lecteur entre dans son monde pour une longue période de temps (qu'il soit question du temps du récit ou du temps de la lecture). Les personnages vont, d'un livre à l'autre, évoluer, et ils n'accorderont plus la même importance à divers aspects de leur vie au cours de cette évolution. Par exemple, dans *Un enfant*, la narratrice reparle de la voix de sa « sœur » et du tremblement de terre de la ville voisine, alors qu'elle ne fait pratiquement plus allusion à ses vies antérieures. Ainsi, l'importance qu'accordait la narratrice à son décalage temporel dans les premiers romans glisse peu à peu vers son sentiment d'altérité dans le monde réel : on sent que plus le temps passe, plus elle s'ancre dans sa réalité du présent. Toutefois, elle le fait en restant imprégnée de ses expériences dans ses vies passées. Son altérité se poursuit donc d'un livre à l'autre, mais elle change au fil du temps : dans les premiers romans du cycle, l'héroïne raconte son tiraillement entre ses souvenirs et le présent, alors que dans les plus récents, elle parle plutôt de ses tentatives ratées de devenir « normale » dans le monde de A.

Dans les romans de Ying Chen, on retrouve des ellipses non seulement à la fin des chapitres, mais aussi à la fin des romans. Ces « entre-deux textes » laissent penser que la vie des personnages se poursuit, qu'on les retrouvera pour de nouvelles péripéties, mais que les événements du dernier texte font désormais partie des souvenirs des personnages, ce dont l'auteure et le lecteur tiendront compte : « Il n'y a cycle qu'à partir du second volume paru traitant du même univers fictionnel : le cycle ne devient tel que lorsque, en lui, se retrouve un héritage textuel. » (Besson, 2004 : 163) Dans un cycle romanesque, la fin d'un roman a un peu l'effet de la fin d'un chapitre dans une œuvre, mais à plus grande échelle. La fin d'un roman peut donc laisser penser au lecteur que les personnages ont continué à mener leur vie jusqu'à leur péripétie suivante, qui sera l'objet du prochain roman, dont la lecture exigera du lecteur qu'il se réfère à sa mémoire des romans précédents.

La relation entre les temporalités est également, d'une certaine façon, une relation entre les « mondes », puisqu'ils représentent différentes vies de la narratrice : son présent serait un monde possible et ses vies antérieures en seraient d'autres. Aussi, pour Marie-Laure Ryan, « dans le cadre de la fiction, le monde actuel du texte et l'univers de référence projeté par le texte deviennent indiscernables l'un de l'autre. » (Ryan, 2010 : 18) Le présent des romans, c'est-à-dire la vie de la protagoniste auprès de son mari A., serait le monde actuel du récit, et donc son univers de référence. C'est à partir de ce « monde » présent que l'héroïne des romans situe ses souvenirs de ses vies antérieures : « Il s'agira en effet de considérer le monde défini par le texte comme le monde à partir duquel est construite la référence à d'autres mondes possibles » (Ryan, 2010 : 25). Le lecteur se retrouve ainsi dans un entre-deux : il lit une histoire que la narratrice raconte dans le présent, mais qui est teintée des expériences de son passé qui font d'elle un individu marginal dans son monde actuel. Ce mélange de mondes possibles charge la lecture de nouveaux lieux d'indétermination : les mondes des souvenirs de la narratrice, bien qu'ils puissent être inventés de toutes pièces (nous avons vu que le lecteur a des raisons de remettre en doute la parole de la narratrice), restent tout de même crédibles, vraisemblables, dans la mesure où le lecteur accepte de croire

que la narratrice s'est réincarnée. On a donc affaire à des mondes possibles différents du réel, mais imaginables.

Il est également intéressant de noter que puisque l'on a affaire à un cycle romanesque, et donc à une œuvre transfictionnelle, les textes entretiennent nécessairement des liens entre eux. Ces liens entre les textes (et entre les mondes) sont principalement créés par la mémoire du lecteur. Par exemple, ce dernier reconnaît le monde de référence dans *Querelle* parce qu'il se rappelle celui d'*Immobile*. La perception qu'a le lecteur du monde de référence du cycle romanesque (c'est-à-dire le présent, monde où la narratrice et A. vivent ensemble sous un même toit) est influencée par les mondes possibles que constituent les souvenirs de l'héroïne ainsi que par les expériences passées de cette dernière dans le monde de référence. Et si le récit de la vie de la narratrice donne lieu à une suite de textes, c'est parce que la tension entre le monde de référence et les autres mondes possibles n'est pas allégée : « L'intrigue prend fin quand les conflits cessent d'être productifs, c'est-à-dire, quand les personnages renoncent à recourir à l'action pour les éliminer. » (Ryan, 2010 : 60) Comme les lieux d'indétermination ne sont pas éclaircis, le cycle romanesque se poursuit, car ce sont les négations secondaires (non résolues) des textes qui créent les raccords entre les romans et qui font en sorte que le récit se poursuit. Par exemple, dès *Immobile*, l'hypothèse selon laquelle la narratrice pourrait souffrir d'une maladie est suggérée : « On conseille d'autres moyens de traitement, dont la méditation du souffle. Efficacité prouvée par la guérison de toutes sortes de cancers. » (Chen, 1998 : 91) Cette hypothèse sera ramenée dans *Querelle* (trouble alimentaire) et dans *Un enfant* (infertilité). Comme les textes ne confirment ou n'infirmement jamais un diagnostic précis pour la narratrice, son étrangeté se poursuit entre autres par ce lieu d'indétermination, et ce d'un roman à l'autre. Cependant, les lieux d'indétermination transfictionnels sont parfois créés par des interférences. Par exemple, dans *Immobile*, A. finit par vouloir essayer de comprendre l'étrangeté de sa femme et par l'accompagner au bord de la mer afin qu'elle puisse revoir la ville dans laquelle elle a vécu dans sa vie antérieure. Dans *Querelle*, cependant, son attitude est différente par rapport à l'altérité de la narratrice, comme si son étrangeté le lassait, l'épuisait : « Désormais A. ne me dit plus toutes ses pensées puisque selon lui je ne suis pas claire et transparente, que je ne l'ai jamais été, et que je garde un

brouillard entre nous deux exprès pour l'ennuyer, ou par manque d'intérêt à son égard. » (Chen, 2003 : 159) Ainsi, non seulement le lecteur ne sait pas si A. est plutôt le complice ou l'ennemi de la narratrice, mais il ne sait pas non plus comment elle-même le perçoit, puisqu'elle change d'idée d'un roman à l'autre.

La mémoire hors du commun de la narratrice ne sera jamais expliquée non plus, bien qu'elle soit la cause principale du sentiment d'altérité de l'héroïne. Ce qui crée les intrigues des romans et qui les fait se poursuivre d'un texte à l'autre, c'est justement ce sentiment d'altérité, et celui-ci vient du conflit entre le passé et le présent, entre les souvenirs et la vie actuelle, et donc entre les mondes possibles et le monde de référence : « Les mondes de l'univers narratif peuvent être soit en harmonie soit en conflit les uns avec les autres. Un monde est en conflit avec un autre monde quand la même proposition reçoit de ces deux mondes des valeurs différentes. » (Ryan, 2010 : 60) Si la narratrice a du mal à s'habituer à la culture de l'époque qu'elle habite, c'est qu'elle est encore imprégnée de celle du passé. Et ce conflit entre les époques qui la tiraille aura une influence sur ses expériences de vie dans le présent. Son étrangeté fondamentale, qui vient d'un manque d'harmonie entre le monde de référence et les mondes possibles de ses souvenirs, aura un impact sur sa santé mentale (*Querelle*) et sur sa façon de vivre sa maternité (*Un enfant*).

Afin de définir la notion de monde possible, Marie-Laure Ryan écrit ceci : « S'il existe un point commun à toutes les interprétations de la notion de « monde possible », c'est qu'elle exprime notre intuition que « les choses pourraient être différentes », que « ma vie pourrait avoir tourné autrement ». » (Ryan, 2010 : 54) En se remémorant ses vies antérieures, la narratrice des romans de Ying Chen montre justement que sa vie a déjà « tourné autrement ». Il en va de même de chacun des romans du cycle : chacune des expériences de la narratrice (la télépathie, la maternité), bien qu'elle prenne place dans le monde de référence commun à tous les textes de la suite romanesque, devient un monde en elle-même. Ryan précise aussi que les mondes possibles peuvent être élaborés à partir des pensées de personnages fictifs :

Traditionnellement, le récit est défini comme la représentation d'une séquence d'événements qui ont lieu objectivement dans le monde que le texte présente comme actuel. [...] Cette séquence d'événements actuels est sous-tendue par tout un réseau d'événements virtuels qui ne prennent place que dans l'imagination des personnages. On peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. Il s'ensuit que la narration ne projette pas un monde, mais un univers structuré par un contraste entre un monde actuel, déterminé par les déclarations fiables du narrateur, et les domaines privés des personnages » (Ryan, 2010 : 59).

Les romans sont donc constitués d'un système de mondes possibles, basés sur l'imagination, les souvenirs et les pensées de la narratrice, qui gravitent autour d'un monde actuel, basé sur la réalité des personnages. Cependant, il faut souligner que, contrairement à ce qu'écrit Marie-Laure Ryan, nous n'avons pas tout à fait affaire, dans les œuvres de Ying Chen, à des « déclarations fiables du narrateur » car, nous l'avons déjà mentionné, le lecteur doute à plusieurs reprises de ce qu'avance la narratrice (on n'a qu'à penser à la voix qu'elle entend dans *Querelle*, dont on n'aura aucune confirmation de l'existence). Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, ce qui rendrait le monde actuel plausible et fiable, ce serait plutôt la présence de A. Ce personnage est le représentant à la fois du groupe de référence (Landowski) et du monde de référence (Ryan). Non seulement il est celui qui permet à la narratrice de rester dans le réel, de vivre dans le présent, mais il est une sorte de repère pour le lecteur. En effet, il est perçu de manière positive par son entourage, ce qui en fait un modèle de réussite dans son monde. Le lecteur se basera sur le mode de vie considéré comme exemplaire de ce personnage pour comprendre à quel point la narratrice peut paraître marginale dans le monde de référence. A. étant le personnage rationnel dans les romans, le lecteur peut croire à l'existence du monde de référence, alors que la crédibilité des autres mondes possibles, lieux où prennent forme les souvenirs de la narratrice, est remise en doute.

3.2.2 La traversée des frontières du texte par le biais de la mémoire

La construction et la compréhension du cycle romanesque (et la transfictionnalité, par la même occasion) dépendent de la mémoire du lecteur. Cela rejoint les propos de Jean-Yves et Marc Tadié que reprend Anne Besson dans son ouvrage *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre* :

La mémoire est en effet ce qui permet à un individu l'appropriation d'une identité personnelle : elle fait « le *lien* entre toute la *succession* des moi qui ont existé depuis notre conception jusqu'à l'instant présent », elle oppose au constat de la discontinuité des souvenirs son aptitude à « combler les vides, relier les images entre elles. » (Besson, 2004, p.207)

C'est sa mémoire des romans précédents qui permet au lecteur de constater l'échec de la narratrice quant à sa tentative de devenir une femme *de son temps*.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, la transfictionnalité est un concept qui est intimement lié à la mémoire, que ce soit celle du personnage, du texte ou celle du lecteur. Elle dépend, d'abord, de la mémoire de la narratrice, car c'est à cause de cette mémoire phénoménale si la quête identitaire de ce personnage se poursuit sur plusieurs romans. Elle est également due à la mémoire du texte, car ce sont les liens que fait ce dernier avec les romans précédents qui permettent au lecteur de reconnaître cette liaison entre les récits. Enfin, la mémoire du lecteur vient actualiser (ou concrétiser) ces liens mis en place par le texte. Roman Ingarden écrit, à ce propos, que « la concrétisation de la partie de l'œuvre actuellement lue dépend en grande mesure fonctionnellement des parties de l'œuvre déjà lues, bien plus, de la manière dont elles ont été concrétisées. » (Ingarden, 2011 : 171) Dans le cas de la transfictionnalité, nous ajoutons que la concrétisation de la partie de l'œuvre en train d'être lue dépend aussi de la manière dont les parties précédentes sont reprises. En effet, lorsqu'un personnage de roman revient dans une suite de ce dernier, certains éléments de son caractère et de son environnement ont été repris, mais ils ont d'abord été sélectionnés, c'est-à-dire que l'auteur ramène les éléments encore utiles à l'intrigue, soit parce qu'ils la construisent, soit parce qu'ils la rendent crédible. Or, comme le signale Ingarden,

[p]lus les phases de l'œuvre littéraire sont « antérieures » (lues depuis longtemps), et moins elles ont d'importance pour le tout de l'œuvre ou la

partie lue à ce moment, moins est vive la mémoire qui s'y rapporte, plus elles s'estompent, au point qu'à un certain moment les parties correspondantes de l'œuvre disparaissent du champ de notre conscience. (Ingarden, 211 : 169)

Ainsi, la mémoire du texte ne sera perçue comme telle que si la mémoire du lecteur entre en jeu. En effet, le lecteur, tout comme le texte, aura effectué une sélection des éléments du récit qu'il a retenus (et, comme l'écrit Ingarden, le temps entre la lecture des romans peut influencer cette sélection). La transfictionnalité, et donc la récurrence des personnages, ne sera reconnue comme telle par le lecteur que s'il y a rencontre entre mémoire du texte et mémoire du lecteur.

À cet égard, la transfictionnalité fait en sorte que certains éléments traversent les frontières des textes, et c'est ce qui permet parfois au lecteur de reconnaître qu'il a affaire aux mêmes personnages et au même univers, et donc à un cycle romanesque. Par exemple, dans *Querelle*, on peut lire : « *Les apparitions venant d'un autre temps ou d'un autre lieu sont déstabilisantes pour les autres, elles le sont moins pour vous.* » (Chen, 2003 : 22) Dans le troisième roman du cycle de Ying Chen, les vies antérieures de la narratrice ne sont plus l'enjeu principal de l'intrigue, mais elles sont tout de même mentionnées par le double. Ce rappel légitime la voix du double : en parlant du passé de la narratrice (reconnu par le lecteur), le double montre qu'il connaît vraiment la narratrice, qu'il fait vraiment partie d'elle. En ce sens, la transfictionnalité a une influence sur la concrétisation du texte par le lecteur dans la mesure où elle lui permet de reconnaître les personnages et de voir leur évolution d'un roman à l'autre.

Dans *L'acte de lecture*, Iser aborde la question de la mémoire par le biais de la tension entre protention et rétention (Iser, 1976 : 203 et suivantes). Il explique que chaque corrélation entre des phrases dans un texte contient toujours une part d'indétermination, c'est-à-dire qu'on ne peut savoir précisément ce qui va advenir par la suite dans le récit, bien que l'on puisse, en tant que lecteur, se créer certaines attentes. Parfois, ces attentes sont satisfaites,

mais quand ce n'est pas le cas, que le texte parvient à surprendre le lecteur, ce dernier remettra en question ce qu'il a lu précédemment, et il fera appel à sa mémoire pour mieux actualiser la séquence de phrases qu'il vient tout juste de lire : « C'est ainsi que, dans le courant de la lecture, des attentes et des souvenirs transformés ne cessent de se mêler. » (Iser, 1976 : 204) La lecture est ainsi constituée d'une dialectique entre la protention et la rétention : le lecteur se projette dans le futur de sa lecture tout en réactualisant ce qu'il a lu dans le passé. Mais ces reprises d'éléments antérieurs du texte (ou, dans le cas d'une œuvre transfictionnelle, *des* textes) s'établissent davantage sur le mode de la variation que sur celui du même : le sens d'un élément qui a déjà été abordé précédemment évolue à mesure qu'il est repris. Cela a une influence d'autant plus grande sur le lecteur lorsqu'il a affaire à un cycle romanesque ou à une suite de textes, le concept même de la transfictionnalité étant dépendant de la mémoire du lecteur. Par exemple, dans *Querelle*, le personnage de A. est évoqué dès le début du livre, sans que la narratrice ne le présente au lecteur : « D'ailleurs, A. me persuade, encore et encore, avec l'appui des médecins, que les voix ne peuvent venir que de ma tête. » (Chen, 2003 : 11) Le lecteur, s'il a lu les romans précédents, non seulement reconnaîtra le personnage du mari archéologue, donc saura quel rôle joue cet homme dans la vie de la protagoniste, mais il verra en plus que l'étrangeté de la narratrice pose toujours problème dans la vie du couple. Dans le même roman, les vies antérieures de la narratrice sont aussi évoquées, mais de manière plus subtiles : « *vous sentez la vieillesse, ma chère [...] Rien ne me paraît plus horrible qu'une vieillesse éternisée.* » (Chen, 2003 : 28) Bien que le mot « éternisée » puisse constituer un indice à l'intention du lecteur en ce qu'il fait allusion aux multiples vies de la narratrice, il faut vraiment avoir lu *Immobile* pour comprendre le réel sens de ces paroles du double. Autrement, le lecteur supposera que la narratrice est malade ou faible, qu'elle paraît plus vieille que ce qu'elle est.

Cela dit, dans le cycle romanesque de Ying Chen, certains éléments sont repris et transformés, mais pas pour être davantage déterminés. Dans *Un enfant*, le fait que la narratrice suppose que le garçon qu'elle a trouvé soit le fils de la femme qui était ensevelie sous les décombres du tremblement de terre dans *Querelle* ne donne pas plus d'informations au lecteur quant au caractère réel (ou non) de ce personnage, alors que c'est un des lieux

d'indétermination que le lecteur attend de voir résolu au fil de sa lecture. *Un enfant*, qui est le cinquième roman du cycle, emprunte un lieu d'indétermination au troisième (*Querelle*) afin d'en créer un nouveau :

Un récit transfictionnel peut donc s'insérer dans les interstices, les « blancs », d'une œuvre antérieure. Sans pour autant les combler : d'une part, parce qu'ils sont innombrables; d'autre part, parce que ce nouveau récit comporte ses propres indéterminations. (Saint-Gelais, 2016 : 17)

Ainsi, la réponse aux attentes et aux spéculations du lecteur est non seulement remise à plus tard, mais elle continue de se faire attendre d'un livre à l'autre pour finalement n'être jamais confirmée. Le souvenir du lecteur est soumis à une variation (dans la mesure où le double ne joue plus seulement le rôle de la « sœur » de la narratrice, mais aussi de la mère biologique de l'enfant trouvé), mais ses attentes reliées à ce dernier ne sont pas comblées, soit parce que les réponses attendues n'arrivent pas, soit parce que d'autres questions irrésolues surgissent.

À la dialectique entre protention et rétention est liée la question des inférences. Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco parle des scénarios communs et des scénarios intertextuels, qui sont deux types de suppositions que le lecteur fera quant à la suite du récit. « Les scénarios dits « communs » proviennent de la compétence encyclopédique du lecteur » (Eco, 1985 : 104), c'est-à-dire qu'il se référera à ses connaissances et à ses expériences pour déduire ce que le texte suggère ou pourrait suggérer, alors que les scénarios intertextuels sont construits à partir d'autres œuvres, littéraires ou non (mais pour que ces inférences soient actualisées, elle doivent bien sûr être constitutives de l'encyclopédie du lecteur). Dans le cas des romans de Ying Chen, on pourrait ajouter, à ces deux types de scénarios, les scénarios intratextuels (si l'on considère que les différents romans forment une unité qui les englobe) : le lecteur est capable de faire des inférences sur les suites des événements d'un texte en tenant compte des romans précédents ayant mis en scène les mêmes personnages et le même univers que dans le roman qu'il est en train de lire :

Le lecteur d'œuvres transfictionnelles est donc amené, dans les faits, à rompre avec le principe structuraliste de la « clôture du texte », qui affirme que ce qu'on peut dire d'une œuvre est circonscrit par cette

œuvre, que les silences d'un texte littéraire font partie de son projet esthétique et devraient donc être acceptés comme tels. Au contraire, la transfictionnalité investit les zones d'ombre des récits et, du coup, prétend multiplier les révélations (Saint-Gelais, 2016 : 13).

Les inférences du lecteur, grâce à sa connaissance des textes antérieurs du cycle, lui permettent d'« investi[r] les zones d'ombre » du texte. Il reconnaît que bien que la narratrice et son univers aient traversé les frontières des textes, il a affaire à un seul et même récit. D'abord, déjà, c'est par déduction que le lecteur considère les romans de Ying Chen comme étant les composantes d'un cycle. En effet, rien ne vient prouver qu'il s'agisse de cela : cependant, les personnages récurrents et les références à des romans antérieurs le suggèrent fortement. De plus, bien que les réincarnations de la narratrice ne soient qu'évoquées dans *Querelle* et dans *Un enfant*, le lecteur connaissant *Immobile* aura tendance à tenir compte de cet élément du passé du personnage pour s'expliquer son étrangeté dans les romans suivants. Il s'imaginera donc l'altérité de l'héroïne à partir d'un scénario intratextuel.

L'horizon d'attente du lecteur peut être de plus en plus précis à mesure qu'il progresse dans sa lecture du cycle. L'accumulation d'informations que fait le lecteur au sujet de l'univers des romans de Ying Chen vient influencer de plus en plus sa compréhension des textes et, par le fait même, le caractère étrange de la narratrice :

L'œuvre, une fois qu'elle a posé un personnage, ne peut en faire n'importe quoi. La figure romanesque se donne à lire à la lumière d'un « vraisemblable », entendu ici comme « image du vrai ». Le texte ne peut décevoir l'attente du lecteur que dans une certaine limite. (Jouve, 1998 : p.95).

Cette compréhension grandissante du personnage de la narratrice ne vient pas atténuer son altérité, mais elle permet au lecteur de mieux comprendre son impact sur le jugement et les gestes que pose ce personnage.

Ainsi, nous avons vu que dans le cas du cycle romanesque de Ying Chen, les négations secondaires sont surtout utilisées pour mettre en évidence l'altérité de la protagoniste, qui est

le principal enjeu des romans. L'altérité irrémédiable construite à partir des lieux d'indétermination crée de nombreux doutes chez le lecteur au sujet de la protagoniste, ce qui justifie le retour de ce personnage et de son univers. Ces doutes sont renforcés par le fait que le lecteur n'a accès qu'au point de vue de la narratrice. La transfictionnalité change l'horizon d'attente du lecteur; certains éléments résistent au temps, à la succession des romans, alors que d'autres, non. Les lieux d'indétermination rendent la narratrice inquiétante, bien que la transfictionnalité, elle, la rende familière au lecteur. L'étrangeté de la narratrice évolue dans le temps, et c'est dans l'espoir d'en voir l'aboutissement que le lecteur poursuivra sa lecture du cycle jusqu'au dernier livre. La transfictionnalité, dans l'œuvre de Ying Chen, permet, en présentant diverses époques (et donc divers moments de la longue vie de la narratrice), de montrer au lecteur que le personnage de l'Autre, bien qu'il évolue, reste l'Autre.

CONCLUSION

Notre objectif, dans ce mémoire, était de montrer les caractéristiques particulières de la quête identitaire du personnage transfuge qui traverse le cycle romanesque de Ying Chen en nous attardant aux romans *Immobile*, *Querelle d'un squelette avec son double* et *Un enfant à ma porte*. La narratrice de ces œuvres, étant incapable, à cause de ses souvenirs de ses vies antérieures, de prendre sa place dans le présent, se voit aussi dans l'impossibilité de résoudre les problèmes que pose son étrangeté dans son époque actuelle. Elle se situe constamment dans un entre-deux (entre-deux entre les époques dans *Immobile*, entre le réel et le réel évoqué par la voix du double dans *Querelle* et entre la vie de femme et la vie de mère dans *Un enfant*). Cette situation l'empêche de s'adapter aux mœurs de sa nouvelle époque, ce qui crée chez elle un sentiment d'altérité. L'étrangeté de cette narratrice transfuge (ainsi qualifiée tant à cause de sa condition d'apatride que de celle de marginale) augmente au fil des romans, ce qui n'est pas sans effet sur la lecture.

Pour mener à bien notre réflexion, nous avons commencé par situer l'œuvre de Ying Chen dans la littérature migrante au Québec, car elle est singulière. En effet, l'écriture de Ying Chen, surtout dans le cycle romanesque de sa deuxième phase, a ceci de particulier que l'absence d'indices spatiotemporels contribue à donner un caractère universel à la quête identitaire de la narratrice. Alors que les trois premiers romans de l'écrivaine sino-québécoise, présentant des cultures distinctes et aisément identifiables, se rapprochent des œuvres typiques de la période interculturelle, ses textes plus récents, mêlant plusieurs cultures les unes aux autres sans vraiment les distinguer (l'absence de repères spatio-temporels venant brouiller les pistes), se rattachent plutôt à l'esthétique transculturelle. Les œuvres qui se réclament du transculturel représentent, comme nous l'avons dit, une traversée des cultures, mais les thèmes de la mémoire ainsi que du sentiment d'exil y occupent une place importante. Or, justement, dans les romans de notre corpus, la mémoire et la douleur de l'exil sont tous deux responsables du sentiment d'altérité de l'héroïne.

Nous avons vu, en nous fondant sur les travaux de Simon Harel, de Régine Robin, de Simona Emilia Pruteanu, de Janet M. Paterson et de Ying Chen que le sentiment d'exil de la narratrice des romans de Chen est lié à la sensation constante d'être dans un entre-deux. Cet entre-deux est à la fois caractéristique du personnage migrant et du personnage de l'Autre. La situation irrémédiable de la narratrice dans un entre-deux est causée principalement par son trouble lié au flou qui entoure ses origines : ne pouvant s'expliquer son passé, elle ne peut prendre sa place dans le présent, ce qui rend impossible l'aboutissement de sa quête identitaire. Elle est constamment prise entre le réel et un réel fantasmé (que ce soit ses souvenirs, la voix de sa sœur ou la vie de famille parfaite qu'elle imagine pour elle et son enfant).

Nous avons aussi fait appel aux travaux d'Eric Landowski sur le groupe de référence et les figures de l'Autre afin de mieux comprendre les personnages (principalement la narratrice et son mari) et leurs interactions. Ainsi, nous en avons conclu que A. serait l'homme du monde, représentant du groupe de référence, et que sa femme, entre les quatre figures de l'Autre proposées par Landowski, adopterait généralement l'attitude du snob : elle souhaite s'adapter au monde de A., et bien qu'elle reste toujours un personnage marginal, elle continuera d'essayer de se convertir aux mœurs de sa nouvelle époque dans chacun des romans (cela est particulièrement évident dans *Un enfant*, alors qu'elle adopte le garçon qu'elle a trouvé entre autres pour que son rôle d'épouse de A. devienne légitime).

Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes intéressée au retour du personnage d'un roman à l'autre dans la seconde phase d'écriture de Ying Chen et à l'effet que cette réapparition a sur sa quête identitaire. Il nous est apparu que ce retour, apparemment inéluctable, était à la fois la cause et la conséquence de la constante étrangeté et altérité de la narratrice. Nous avons fait appel à la théorie sur la transfictionnalité. Nous avons d'abord fait référence aux définitions que donne Richard Saint-Gelais de ce concept. Puis, nous avons

établi, en nous basant sur la théorie d'Anne Besson sur les suites romanesques, que les romans de Ying Chen tenaient plus du cycle que de la série, étant donné que chacun des textes peut se lire indépendamment des autres. Nous avons aussi fait un lien entre la narratrice et la théorie d'Isabelle Daunais selon laquelle un personnage qui représente un ailleurs est destiné à la migration d'un texte à l'autre. Autrement dit, il n'est pas étonnant que le personnage principal d'œuvres transfictionnelles soit un personnage apatride, en constante migration. La protagoniste des romans de Ying Chen, errant à travers les âges, erre aussi à travers les textes. La narratrice, qui n'était déjà pas à sa place dans le premier roman du cycle, continue en vain de chercher cette place, en faisant face à de nouveaux éléments (la voix du double, l'enfant) qui alimenteront son sentiment d'altérité. La féminité de l'héroïne est un autre aspect qui participe à la rendre marginale, ce qui est particulièrement visible lors de son expérience de la maternité dans *Un enfant*.

Dans le troisième chapitre, nous nous sommes davantage penchée sur l'effet de la transfictionnalité sur la lecture, car la reprise d'un même univers romanesque (r)amène des questionnements au lecteur quant aux causes de l'altérité de la protagoniste. Pour le dire autrement, non seulement, de roman en roman, la quête de sens de la narratrice devient un peu celle du lecteur, mais c'est aussi parce que le lecteur reconnaît des éléments antérieurs dans les textes suivants que la quête se poursuit. De là l'intérêt d'aborder quelques théories de la lecture (Iser, Eco, Bouvet) dans le chapitre final. La transfictionnalité fait migrer d'un texte à l'autre des lieux d'indétermination qui ne seront jamais résolus. Ainsi, le lecteur est nécessairement influencé par sa mémoire des romans précédents du cycle. De plus, l'étrangeté du personnage instaure le doute chez le lecteur quant à ce qu'elle raconte. Il ne sait plus ce qu'il doit croire, car plusieurs options s'offrent à lui, ce qui nous a amené à parler des mondes possibles. En effet, les romans proposent au lecteur un monde de référence, qui est le présent des personnages, c'est-à-dire l'époque de A. Ils proposent aussi un éventail de mondes possibles gravitant autour de ce monde de référence : les souvenirs des vies passées de la narratrice, la voix du double, les origines de l'enfant trouvé, etc. La narratrice amène l'idée que les choses ont déjà été différentes (vies antérieures), qu'elles peuvent encore l'être (voix du double) et qu'elles le seront certainement dans l'avenir (arrivée de l'enfant).

Comme les lieux d'indétermination et l'inquiétante étrangeté sont des notions qui sont très souvent liées au genre fantastique, nous avons donné une brève description de ce genre afin d'en montrer les points communs avec le cycle romanesque de Ying Chen. En effet, si l'on se fie à la définition que Todorov donne du fantastique, le lecteur doit choisir, lorsqu'il a affaire à des phénomènes qui ne s'expliquent pas par les lois naturelles dans la réalité, soit de ne pas croire ce qu'il lit, c'est-à-dire de considérer que ces phénomènes font partie de l'imagination des personnages, soit d'adhérer à la fiction, et donc de croire au monde possible que le texte lui propose. Or, le lecteur, dans les romans de Ying Chen, est amené à croire que la narratrice a bel et bien eu des vies antérieures et qu'elle arrive à s'en rappeler, ou bien qu'une femme lui parle de sous les décombres d'un tremblement de terre dans la ville voisine, mais il n'a jamais la certitude que tout cela n'est pas le fruit de son imagination. Les mésaventures de la narratrice étant invraisemblables, cette dernière, au fil des romans, devient familière au lecteur, dans la mesure où il la reconnaît, mais elle ne devient pas plus rassurante, ce qui la rapproche de l'inquiétante étrangeté dont parlait Freud. Nous avons aussi vu que la reconnaissance du prolongement de la quête identitaire de la narratrice dépend principalement de la mémoire du lecteur. En effet, c'est grâce à sa mémoire des romans antérieurs (et des vies antérieures de la protagoniste) que le lecteur reconnaîtra l'altérité de ce personnage. Comme nous l'avons vu avec Iser, le lecteur appréhende sa lecture en tenant compte de ce qu'il a lu précédemment.

À la suite de cette analyse, qui a contribué à montrer les effets sur la lecture d'œuvres transfictionnelles étant écrites par un même auteur, nous pouvons avancer que la transfictionnalité sert, dans les romans de la deuxième phase d'écriture de Ying Chen, à montrer le caractère irrémédiable de la quête identitaire de la narratrice. Le cycle romanesque que nous avons étudié se construit entre autres par l'accumulation de lieux d'indétermination : ceux-ci empêchent la narratrice de se fixer dans le temps, ce qui justifie son retour d'un récit à l'autre.

C'est aussi la transfictionnalité qui fait en sorte que la protagoniste est un personnage transfuge, dans les deux sens du terme. D'abord, elle reste en suspens entre les temporalités, entre les cultures et entre les textes, ce qui fait d'elle un personnage errant, apatride. Elle est aussi une sorte de traîtresse à plusieurs niveaux : n'arrivant jamais à se fixer, se situant toujours dans un entre-deux, elle est marginale à la fois dans le présent et dans le passé (*Immobile*), pour le double et pour elle-même (*Querelle*) et pour son enfant et pour elle-même (*Un enfant*). Ce sont donc le sentiment d'altérité et l'entre-deux, construits à travers une œuvre transfictionnelle contenant de nombreux lieux d'indétermination, qui font de la narratrice des romans de Ying Chen un personnage transfuge.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

CHEN, Ying, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998, 155 p.

CHEN, Ying, *Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal, Boréal, 2003, 161 p.

CHEN, Ying, *Un enfant à ma porte*, Montréal, Boréal, 2008, 154 p.

Corpus secondaire

CHEN, Ying, *La mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992, 132 p.

CHEN, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1993, 139 p.

CHEN, Ying, *L'ingratitude*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1995, 154 p.

CHEN, Ying, *Le champ dans la mer*, Montréal, Boréal, 2002, p.

CHEN, Ying, *Le mangeur*, Montréal, Boréal, 2006, p.

CHEN, Ying, *Espèces*, Montréal, Boréal, 2010, p.

CHEN, Ying, *La rive est loin*, Montréal, Boréal, 2013, p.

ÉTIENNE, Gérard, *Le Nègre crucifié*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1994, 149 p.

FARHOUD, Abla, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, Typo, 2004, 171 p.

KOKIS, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, coll. Romanichels, 1994, 366 p.

MICONE, Marco, *Le Figuier enchanté*, Montréal, Boréal, 1998, 116 p.

THUY, Kim, *Ru*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. 10 sur 10, 2014, 138 p.

Essais de Ying Chen

CHEN, Ying, *La lenteur des montagnes*, Montréal, Boréal, 2014, 124 p.

CHEN, Ying, *Quatre mille marches*, Montréal, Boréal, 2004, 126 p.

Travaux sur Ying Chen

DUBOIS, Christian et Christian HOMMEL, «Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, no 59, janvier 1999, p. 38-48.

PARENT, Anne-Martine (2012), «Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière», *Temps zéro*, numéro 5 (en ligne), article consulté le 11 novembre 2014. <http://tempszero.contemporain.info/document1006>

PRUTEANU, Simona Emilia, « Ying Chen et l'entre-deux scriptural : des *Lettres chinoises à Immobile* », *Voix plurielles*, vol.5, no 2, 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* de Ying Chen », *Revue internationale d'études canadiennes*, no 45-46, 2012, p. 403-416.

SCHÖCH, Christof, «Ying Chen, ou: dialogues au-delà des frontières. Une lecture de *L'Ingratitude* et de *Querelle d'un squelette avec son double*», dans BRÜSKE, Anne et Herle-Christin JESSEN, *Dialogues transculturels dans la Nouvelle Romanie. Littératures migrantes à Montréal et à New York*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2013, p. 59-74.

SILVESTER, Rosalind, « De l'individuel à l'universel : *Un enfant à ma porte* de Ying Chen », dans Rosalind Silvester et Guillaume Thouroude (dir.), *Traits chinois/lignes francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 159-175.

SILVESTER, Rosalind, «"Le récit de vie(s)": Immobility and Fluidity in Ying Chen's Works », *Forum for Modern Language Studies*, 2007, Vol.43 (1), pp.57-68.

THIBEAULT-BÉRUBÉ, Annie, «Mobilité immobile: l'expérience exilique dans *Le Champ dans la mer* de Ying Chen», dans BOURQUE, Dominique et Nellie HOGIKYAN (dir.), *Femmes et exils*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 45-62.

Travaux sur le rapport entre identité et altérité

BERROUËT-ORIOU, Robert, « L'effet d'exil », *Vice versa*, no 17, décembre 1986 – janvier 1987, p.20-21.

- BOURQUE, Dominique et Nellie HOGIKYAN, «Introduction», dans BOURQUE, Dominique et Nellie Hogikyan (dir.), *Femmes et exil*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p.1-33.
- CACCIA, Fulvio, *La transculture et Vice Versa*, Montréal, Triptyque, 2010, 218 p.
- LANDOWSKI, Eric, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 1997, 250 p.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, Éditions XYZ, coll. «Théorie et littérature», 2013, 326 p.
- LEMAIRE, Eva, «Approches inter, trans, pluri, multiculturelles en didactique des langues et des cultures», *Revue internationale d'études canadiennes*, no 45-46, 2012, p.204-218.
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene, coll. «Études», 2001, 363 p.
- MOUNEIMNÉ, Tina, *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980-2000)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013, 207 p.
- NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- OUELLET, Pierre, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003, 201 p.
- PATERSON, Janet M., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. Littérature (s), 2004a, 238 p.
- PATERSON, Janet M., «Le postmodernisme et la "pensée migrante" au Québec», dans MICHAUD, Ginette et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Construction de la modernité au Québec*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004b, p.319-331.
- ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. L'Univers des discours, 1989, 196 p.
- TASSINARI, Lamberto, «Sens de la transculture», dans MOSSETTO, Anna Paola (dir.), *Le projet transculturel de "Vice Versa". Actes du Séminaire international du CISQ à Rome (25 novembre 2005)*, Bologne, Pendragon, 2006, p.17-29.
- WILSON, Sheena, «Multiculturalisme et transculturalisme: ce que peut nous apprendre la revue ViceVersa (1983-1996)», *Revue internationale d'études canadiennes*, no 45-46, 2012, p.261-275.

Travaux sur la transfictionnalité

ARANDA, Daniel, « Personnage récurrent et transfictionnalité », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 255-273.

AUDET, René, « Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 327-347.

BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS littérature, 2004, 250 p.

DAUNAIS, Isabelle, « Condition du personnage transfictionnel », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 349-361.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2011, 601 p.

SAINT-GELAIS, Richard, «La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité», dans GEFEN, Alexandre et René AUDET, *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Éditions Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, coll. «Fabula», 2001, p. 43-75.

SAINT-GELAIS, Richard, « Personnage et transfictionnalité », dans LAVOCAT, Françoise, Claude MURCIA et Régis SALADO, *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée, 2007, p.269-286.

Entretien avec Richard St-Gelais (20 avril 2012) à propos de son ouvrage *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, consulté le 7 novembre 2014. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>

SAINT-GELAIS, Richard, « Révélation transfictionnelles », dans www.revue-analyses.org, volume 11, numéro 2, printemps-été 2016, p.11-28.

Travaux sur les théories de la lecture

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p.

CURRIE, Gregory, « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », *Vox Poetica*, consulté le 18 juillet 2016. <http://www.vox-poetica.org/t/currie.html>

- DUNN-LARDEAU, Brenda, *Le voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*, Grenoble, Ellug, 2009, 385 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1985, 314 p.
- ETTLIN, Annick, « Réflexions sur l'impossible présent : Valéry lecteur de Mallarmé », dans JACCARD, Jean-Philippe et Ioulia PODOROGA, « *Temps ressenti* » et « *temps construit* », Paris, Kimé, 2013, p.99 à 113.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (1919), page consultée le 2 septembre 2015. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf
- INGARDEN, Roman, « Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l'oeuvre d'art littéraire » (1937), dans INGARDEN, Roman, *Esthétique et ontologie de l'oeuvre d'art. Choix de textes 1937-1969*, Paris, Vrin, 2011, p. 163-191.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1976, 399 p.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1998, 271 p.
- LAVOCAT, Françoise, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », dans LAVOCAT, Françoise (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, 2010, p.15 à 51.
- RYAN, Marie-Laure, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », dans LAVOCAT, Françoise (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, 2010, p.53 à 81.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1970, 187 p.