

Karine Beaudoin

Pour une étude de l'effet-espace dans les romans du cycle de Ying Chen

Cet article, dans une approche pragmatique et poétique, examine l'impact des choix stylistiques de Ying Chen dans l'écriture de son cycle romanesque sur la réception du cadre spatial. À la suite de la publication de ses trois premiers romans, l'écrivaine a entrepris le récit filé d'une épouse recluse hantée par le souvenir de ses vies antérieures. La nouvelle esthétique de cet ensemble s'érige sous le signe de l'effacement, à travers notamment l'anonymat des personnages et des lieux. Les différents univers fictifs proposés refusent néanmoins de ne servir que de décor et proposent, dans leur entrelacs, un projet existentiel capable de matérialiser une identité multiple.

1. Introduction

À la suite de la publication de ses trois premiers romans, Ying Chen a entrepris l'écriture d'un cycle romanesque dont l'essentiel de la narration est assuré par le personnage d'une épouse recluse hantée par le souvenir de ses vies antérieures.¹ Cet ensemble compte sept romans : *Immobile* (1998), *Le champ dans la mer* (2002), *Querelle d'un squelette avec son double* (2003), *Le mangeur* (2006), *Un enfant à ma porte* (2008), *Espèces* (2010) et *La rive est loin* (2013).² Dans *Quatre mille marches* (2004), un essai qui collige ses carnets de voyage écrits lors du tournage du film de Georges Dufaux et d'Éric Michel, *Voyage illusoire*, l'écrivaine franco-canadienne d'origine chinoise confie que ce projet est né du désir d'« attirer l'attention des lecteurs sur des différences personnelles plutôt que [...] prétendument culturelles » (Chen 2004, 119). L'esthétique de cette « révolte poétique » se caractérise par une tendance à l'effacement, notamment à travers l'anonymat des personnages (même celui de la narratrice) et des lieux (Chen 2004, 119-120) – des choix stylistiques qui

¹ Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, la narration est partagée avec son « double », et dans *La rive est loin*, avec son mari.

² Je référerai désormais dans le texte à ces romans par un seul mot du titre : *Immobile*, *Champ*, *Querelle*, *Mangeur*, *Enfant*, *Espèces*, *Rive*.

affectent la manière dont la spatialité se réalise dans la lecture. Avec ces textes où l'essentiel de ce qui se passe se déroule dans l'esprit de la narratrice, la psyché se fait territoire de réclusion et de collision tandis que les espaces, *réellement* habités, imaginés ou fantasmés, émergent comme derrière une vitre embuée.

En cherchant à déplacer l'attention du collectif vers l'individuel (Chen 2008, *Impressions*, 11), Ying Chen parvient à fabriquer des lieux singuliers de disparition, c'est du moins ce que cet article tentera de démontrer. Il s'agit plus précisément de s'intéresser à « l'effet-espace », c'est-à-dire aux réverbérations affectives de la mise en récit des éléments du cadre spatial sur le lecteur, un lecteur incarné et non pas un lecteur modèle ou virtuel – un concept qui ne pourrait être entièrement étranger à celui d'« effet-personne » de Vincent Jouve (1992, 111).

2. Un entrelacs de mondes fictifs

Une des caractéristiques particulières du cycle est cet amalgame de différents mondes ou univers fictifs, différents au regard de leur écart à la réalité contemporaine du lecteur, à savoir notre monde de référence. Le pacte de lecture n'est d'ailleurs pas celui du roman réaliste, mais suggère davantage le conte ou la fable. Partant de la typologie des espaces romanesques développée par Audrey Camus (2011), il serait possible d'avancer que le cycle réunit des textes « atopiques », qui, quoique rendant caduque toute « localisation », ne génèrent pas moins une « spatialisation forte » (40-41) : « [l]orsque les descriptions topographiques manquent, lorsque le paysage prend corps, lorsque toute prise de distance est rendue impossible, le lecteur qui s'était déjà vu refuser la localisation attendue expérimente l'espace par l'immersion. C'est-à-dire que l'espace redevient perceptible, et que cette perception constitue une expérience quasi sensorielle » (Camus 2011, 44). Il s'agit donc de s'appropriier la classification de Camus dans l'objectif de relever les différentes manières dont cette immersion procède dans l'œuvre de Chen.

Dans sa réalité contemporaine, la narratrice partage son quotidien avec A., son mari archéologue. Le couple habite une maison cossue, « ombragée et entourée de fleurs », située près d'une « large rivière, sans cesse dévastée et rétablie » (*Querelle* 39-40), dans un quartier bien nanti

que confirme «la proximité de belles choses» telles que des «boutiques [...] fiables tenues par des gens très bien», un «salon de coiffure» et une «pâtisserie» (*Querelle* 83). Ce type d'indices textuels, quoique sommaires, parcellaires et génériques, suffit à suggérer une société de loisir et de consommation dans laquelle il faut gagner sa vie en travaillant.³ Si «c'est par les lieux que nous entrons dans l'espace du roman» (Camus 2011, 35), force est toutefois d'admettre que ce premier univers s'érige largement sur une «indétermination descriptive» (Camus 2011, 41). L'absence de toponymes combinée au flou des repères spatiotemporels et à l'effacement des marqueurs socioculturels distinctifs signalent une «indifférence totale aux lieux» (Camus 2011, 41) : l'accent est vraisemblablement ailleurs.

Les univers des vies antérieures de la narratrice présentent une indétermination similaire tout en procédant en surcroît d'«une obstruction de la perception» (Camus 2011, 41). Trois histoires de réincarnation sont ici concernées. Dans la première, la narratrice, née orpheline, est recueillie par une troupe d'opéra et se taille un succès comme cantatrice avant de marier le frère du «roi»; elle connaîtra dans son «palais» sécurisé par des «gardes» à cheval et armés d'«épée» – une passion adultère dramatique (*Immobile* 24).⁴ Le récit de cette vie de spectacles et d'intrigues rappelle, sans toutefois en partager le registre merveilleux, les contes des *Mille et une nuits*. Dans une seconde vie, qui se déroule dans le paysage bucolique d'une société traditionnelle, elle est une jeune fille en deuil de son père et amoureuse de son voisin (*Champ*). La troisième vie la ramène vers un père ayant pour elle un amour dévorant, une sortie de l'enfance qui s'écoule cette fois dans un typique village de pêcheurs à l'atmosphère fantomatique, insolente et farouche des confins (*Mangeur*). Si l'écart temporel est plus grand dans le premier souvenir que dans les deux autres, ces trois décors se parent tous de la qualité d'un tableau dans le sens où ils semblent moins habités que contemplés – peut-être est-ce la

³ Dans un article sur la représentation de la ville dans le roman *Espèces*, Pamela V. Sing développe l'argument d'une «société moderne» et démontre notamment en quoi «la découverte sensorielle de la ville» aboutit sur une «redécouverte du moi sensuel» (2014, 480).

⁴ Je respecte ici la séquence des vies antérieures telles qu'elles apparaissent dans l'ordre de publication.

raison pour laquelle je persiste à parler d'espaces, et non pas de lieux. Il faut comprendre que la narratrice ne les revisite qu'en pensées, soit bien ancrée dans le fauteuil chez elle (*Immuable*), soit sur place physiquement, cependant comme dans un état de transe (*Champ, Mangeur*).

Parfois, ce ne sont d'ailleurs pas ces autres univers qui se réalisent sous ses yeux, mais bel et bien sa réalité contemporaine qui se diffracte, se détraque. La narratrice est notamment hantée par son « double » qui, toute une journée durant, la confine, dans une anxiété frôlant la folie, entre les quatre murs de chez elle (*Querelle*). Enfouie dans son fauteuil, elle « voit » et « entend » celle qui se dit sa « sœur » et qui se trouve au seuil de la mort, quelque part dans la ville voisine, située de l'autre côté de la rive, là où la terre vient de trembler. Cette nouvelle voix fait émerger l'image d'un champ de ruines bétonnées, un tableau digne d'un film apocalyptique en noir et blanc. Dans *Espèces*, le lecteur, en même temps que la narratrice, cette fois momentanément métamorphosée en chat domestique, redécouvre sous une nouvelle lumière l'habitat de celle-ci – espèce/espace. Si, dans ces deux récits, il s'agit toujours du même univers contemporain, il s'en trouve fortement toutefois altéré par un changement de perception.

Certes, dans toute préhension de l'espace, les filtres sont inévitables. Un paysage, nous rappelle Michel Collot (2011), requiert pour *exister* « un sujet qui ne réside plus en lui-même, mais s'ouvre au-dehors » (33) – il n'en va guère autrement de l'espace dans les fictions qu'on s'invente. D'ailleurs, Chen, écrivant à son fils au sujet de la relativité des valeurs et de l'absence de « vérités absolues », insiste moins sur la question de « différences culturelles » que sur celle des « angles différents », soit « notre position au moment où l'on pose le regard sur quelque chose ou entame une action » (Chen 2014, 10). Cette expression en appelle une autre, celle empruntée au vocabulaire du cinéma d'« angle de prise de vue » et qui ne peut se passer des notions de champ/contrechamp, hors champ (dedans/dehors) et profondeur de champ (loin/proche) – autant d'aspects incontournables dans toute analyse du cadre spatial. Philippe Hamon (1981), sémioticien du descriptif, croit même que toute description par un narrateur personnage convoque « dans le texte une nouvelle image d'émetteur (le descripteur) » (37) : lire une description, c'est aussi lire une voix.

Le cas de la narratrice du cycle a ceci de particulier qu'elle finit elle-même par se croire atteinte d'une anomalie psychique, psychologique.

Aussi devient-il difficile pour le lecteur de prendre au pied de la lettre ses perspectives. D'ailleurs, cette « maladie » ou « condition » qui est la sienne explique cet effet de brume, de brouillard qui voile les espaces qu'elle habite, fantasme, revisite – y compris son univers contemporain. D'où l'« immersion » par effet « d'obstruction » dont parle Camus, mais aussi par « focalisation interne stricte » (2011, 41 ; 43). L'on doit d'ailleurs à ce dernier mécanisme l'effet contrastant « du proche et du lointain » (Camus 2011, 41), effet qui organise en grande partie la réception de tous ces univers.

Pourtant, ce qui est extérieur à la narratrice présente peu d'intérêt à ses yeux. Son regard balaie plus qu'il ne s'attarde sur ce qui l'entoure, une indifférence qui transparaît notamment dans le récit qu'elle fait de sa rencontre avec celui qui va devenir son mari (*Immuable* 33-34). En descendant du train, elle dit n'avoir « rien remarqué de cette ville qui [lui] paraissait sans couleur et sans bruit » (*Immuable* 37). La narratrice est à l'image de ce père-peintre que l'on découvre plus tard dans la série : consciente d'un monde en dehors du sien, toutefois sans s'en sentir concernée (*Mangeur* 109). Au point où parfois, elle semble faire partie d'une composition dont elle est à la fois extérieure et intérieure, voire cette description *in situ* : « La lumière traverse les rideaux par endroits. L'obscurité règne encore dans la pièce, mais mon visage est éclairé » (*Querelle* 31). Ce type de scène prête une qualité onirique au texte qui sied la personnalité schizoïde de la narratrice tout en engendrant un régime de lecture différent : la condition psychologique du personnage pourrait expliquer « l'écart » entre les univers du cycle et celui de son lecteur (Camus 2011, 40).

Dans la mesure où toute perspective implique un horizon, la notion de perspective en soi appelle le concept de la frontière. Si la majorité de ce qui se passe dans les récits de cette femme déterritorialisée ne se passe que virtuellement, ce ne sont pas des pensées immatérielles : elles prennent corps, à corps – celui de la narratrice, celui du lecteur.

3. Le corps frontière

Le flou du cadre spatiotemporel, comme déjà mentionné en introduction, découle, pour l'écrivaine, d'un choix délibéré. L'individuel l'inté-

resse davantage que les civilisations et l'espace qu'elle privilégie n'est ni minéral, ni végétal, mais chair et neurones : dans notre ère de globalisation, croit-elle, « l'espace intérieur restera le seul espace inoccupé, la seule possibilité de solitude, un terrain indispensable à la littérature » (Chen 2004, 119-120). Sans surprise, c'est cette même conviction que restitue tout le personnage de la narratrice.

Cet esprit tourmenté est contenu dans une réalité physique indésirée : « Mon corps représente impérieusement ce que ma tête ne comprend pas. Voilà un problème que je souhaite résoudre. Ce corps a dérouté tant de gens, a inspiré tant de doutes à mon mari, parce que son apparence tangible les empêche de croire à mes prétentions et à ma vraie nature : J'existe et n'existe pas, je suis éternelle parce que morte » (*Champ* 99). L'aporie la conduit à devenir, face à elle-même et pour les autres, ce double *espace* de collision et de réclusion.

Parmi les mécanismes recensés dans les textes atopiques pour susciter l'immersion du lecteur, Camus identifie la « corporalisation du paysage » (2011, 42). Le corps de la narratrice constitue l'espace premier de cette fable existentielle. Telle l'écorce de l'arbre, il lui sert de protection et de rempart. Pour ce personnage « au bord de » la dissolution – « de la conscience, de la santé mentale et physique, de la connaissance de soi » (Parker 2011, 83), ce point de contact physique se fait, telle une frontière, non pas tant le lieu d'une rencontre ou d'une convergence, mais celui d'une dislocation. On l'exclut pour ses comportements étranges, inadéquats ; elle s'exclut parce qu'elle se sait différente, se pense autre, autrement. Cette aliénation transparait dans toutes ses vies, se lit à la surface de ses différents « je ». C'est notamment son apparence de fille-poisson – « membres [...] plus courts », « yeux globuleux », « mâchoire pointue », « peau humide », « odeur de sang » – qui cause l'abandon de sa mère : toutes deux n'étaient « pas de la même espèce » (*Mangeur* 8). Un double coup pour la fille du père que la mer (la première *mère*) avait « rejeté » : l'habitat terrestre de ces deux créatures mi-humaines, mi-aquatiques n'aura été que « désert » et « espace clos » (*Mangeur* 12). Le souvenir de cette vie antérieure, tout comme celle des autres, matérialise le choc de deux espaces, ne serait-ce que celui du dedans et du dehors. Cette collision constitue le fil rouge du cycle et tire à sa suite un questionnement qui s'engluie sur le verbe « appartenir ». Dans cette dernière fable, l'unité du père et de la fille se nourrit par ailleurs d'un sentiment de proximité :

« [il] ne s'agissait pas de désir, mais d'une nécessité d'être, d'un besoin de fusion dans la solitude, et aussi d'une pulsion de suicide » (*Mangeur* 13).

La narratrice ne peut hélas pas faire fi de ce corps qui lui nuit, qui l'indiffère. Sa matérialité devient ainsi la cause de sa souffrance: « ce qui m'embarrasse le plus, c'est ma forme. Je n'en ai jamais besoin pour continuer. Je circulerais très bien sans elle. [...] Il est maintenant évident que ce tas de chair et d'os m'a rendue vulnérable. Son existence est depuis toujours une source de malentendu, de petites misères comme des grandes » (*Champ* 98). Or, ce corps est sa seule demeure: « [Je suis] sans foyer. Ma tête est donc mon enfer, et ma mémoire, mon ennemi » (*Immobile* 14). Son intériorité est sa véritable maison – son seul lieu, son seul milieu.

D'ailleurs, malgré son vif dédain pour ce corps qui la lie à sa malédiction, ce lien qui la rattache à lui ne cesse de s'imposer. Sa pensée affecte sa matérialité, son intériorité se réverbérant sur sa paroi extérieure – et c'est tout le paradoxe de cette dialectique du corps et de l'esprit. Son corps change, se métamorphose, selon les vies dont elle se souvient, selon les épisodes hallucinatoires qu'elle traverse. Elle maigrit à vue d'œil lorsque se meurt cette « sœur » à moitié ensevelie sous les décombres de son immeuble venant de s'écrouler, sa température corporelle chute, son corps s'engourdit (*Querelle* 111) et elle prend du poids lorsqu'elle visite la maison de ce père dévorant (*Mangeur* 34) – deux épisodes distincts tenant chacun en une seule journée.

Le problème du corps, pour la narratrice, remonte à l'origine: « [bien] que je n'aie pas connu ma dernière mère, je me souviens toujours de la pénombre humide, de la chaleur écrasante de ce tunnel si étroit, coincé parmi tant d'organes digestifs, où la lumière est encore un rêve. Tout semble provenir de là, de la profondeur des origines coulent les premiers pleurs de l'être » (*Immobile* 7). Cette image du fœtus convoque une immense solitude. Si la narratrice trouve refuge dans ses rêveries, à l'abri de tout ce qui, inutilement et incompréhensiblement, s'anime autour d'elle, elle connaît également le manque et l'ennui: « [fatiguée] de cette nouvelle vie, mais incapable de retourner en arrière, je ne sais trop où aller. Je suis un navire troué, je dois accoster à tout prix, sans dignité, en hâte » (*Immobile* 12). L'absence de parcours, de direction, confirme la situation d'errance, tandis que le corps, telle l'épave flottante, dérive, sans pour autant sombrer – perforé, à nu et à découvert, lui aussi avale la mer

et les poissons au risque d'être un bon jour absorbé dans ce grand tout qu'est l'océan du monde.

En voulant braquer la lumière sur le sujet plutôt que sur son milieu, Ying Chen a fabriqué une fable universelle sur le thème du limitrophe, du vivre ensemble et du vivre pourquoi: un régime de lecture imposé par l'«écart rhétorique» qu'engendre tout «univers parallèle» (Camus 2011, 40). Les espaces fictifs du cycle, qu'elle voulait à dessein flous, refusent de ne servir que d'arrière-plan et finissent par s'imposer non pas dans leurs détails, mais dans leur fonction. Tout comme le corps de la narratrice, tel un cocon ou une citadelle, lui permet passagèrement de s'effacer au regard des autres, de fuir sa réalité contemporaine, sa condition humaine, les espaces qu'elle visite ou qui la visitent en rêverie, en pensée, constituent de véritables portails vers cette même intériorité qui pourtant la ronge – des lieux de disparition pour mieux se rattacher, se rattraper, se raccrocher.

4. Des lieux singuliers de disparition

Le constant va-et-vient entre le présent et le passé, entre un ici friable et un ailleurs fuyant, finit par traduire un amalgame indissoluble: la réalité et la fiction deviennent indistinguables, un «brouillage des frontières spatiotemporelles» relevé notamment par Dupuis (2021, 64) et qui sied à la vision de la narratrice d'un «univers [...] sans bornes» (*Espèces* 116). À force d'enchaîner les instants d'évasion, d'anticiper ces espaces de «flottement» (Dupuis 2021, 53-54), la narratrice perd confortablement pied.

Je me rends compte avec soulagement et joie qu'il y a à ma disposition une succession, ou plutôt une multitude de foyers, devant et derrière moi, telles les étoiles brillantes çà et là au-dessus du champ de maïs, accessibles au regard quelle que soit la position du corps, fenêtres éclairées apparaissant dans la solitude du chemin. Foyers toujours nouveaux et pourtant vite dépassés. Car, une fois morte, je ne peux plus me fixer. Impossible désormais de m'arrêter sur une ligne parmi tant d'autres. Il n'y a plus de point final dans le temps. (*Immobile* 47)

Cette femme, refusant de «s'accrocher au familier», est du «camp» de ceux pour qui «toute tentative de fixation paraît futile», une distinction que Chen élabore dans *La lenteur des montagnes* (2014, 20). L'épouse en transit est consciente que ces ailleurs improbables, des «non-lieux»

comme elle le dit (*Champ* 49), la mettent à risque d'une dissolution complète. Ici, l'expression, dont le sens n'est pas celui du néologisme de Marc Augé (1992), trouve écho dans la notion de « xénographies féminines » offerte par Margarita Alfaro, soit celle d'une catégorie regroupant des littératures écrites « hors-lieu »⁵ (2013, 14). Les « non-lieux » (*Champ* 49) de la narratrice sont comme ces textes de fiction d'autrices migrantes écrivant en français, c'est-à-dire des territoires sur lesquels s'érige « un nouveau paradigme d'identité plurielle » (Alfaro 2013, 14). C'est véritablement là où se croisent « identité personnelle » et « projet existentiel » (Alfaro 2013, 14). Là où convergent « déplacement géographique » et « voyage intérieur » (Alfaro Amieiro 2020, 9). Là enfin où se réverbère toute la complexité de notre expérience du « monde » (Alfaro 2013, 14). Pas mal pour des lieux qui ne voulaient pas en être ! « [P]artir, prendre la fuite ou s'exiler » ne constitueraient vraisemblablement pas les trois seules façons de s'accommoder de l'inconfort de vivre : les « non-lieux » imaginés par Chen suggèrent un exil capable d'amalgamer toutes ces options (Soto 2021, 110).

La narratrice est rarement là où sont ses pieds, mais là où est sa tête : chaque surface sur laquelle elle glisse son regard, chaque trottoir qu'elle parcourt ou chaque pièce qu'elle occupe la trouve perdue dans ses pensées. Chez elle, elle passe l'essentiel de ses journées dans son fauteuil, un « appareil à rêves » qui lui permet de se soustraire quasi entièrement à sa réalité présente. Lorsqu'elle quitte la maison, différents déclencheurs – dont Dupuis compare le fonctionnement à celui de la madeleine de Proust – lui permettent temporairement d'échapper à sa réalité présente. Parfois, il suffit d'une brise (*Immuable* 16-17) ou d'une lumière particulière (*Mangeur* 61) pour que remonte le souvenir d'une existence passée.⁶ Parfois, l'image réfléchie de son propre visage ravive celle d'un ancêtre ou d'un autre corps (*Champ* 17). Lorsqu'elle se rend sur les lieux de ses vies passées, ce sont alors des éléments du paysage qui lui servent de passerelles.

Dans ces moments de rêverie, c'est comme si elle s'évanouissait dans le paysage – ou que le paysage s'évanouissait sous ses yeux. Ces épisodes

⁵ En italique dans le texte.

⁶ Pour une analyse de l'influence de Proust sur Ying Chen, voir le début du chapitre de Dupuis (2021, 57-59).

d'absence traduisent son incapacité à fuir tout à fait. Elle ne reste notamment pas longtemps à la mer après le départ de son mari (*Champ*). Après avoir passé la nuit sur le portique de l'auberge, elle se rend l'appeler dans une cabine téléphonique, qui, de son propre aveu, présente la parfaite métaphore de son existence : « Au fond, j'ai l'impression de vivre tout le temps à l'intérieur de cette cabine, de la porter sur moi quand je marche, comme une croix. Je sens la dureté du verre quand je veux me pencher pour caresser un enfant qui passe » (*Champ* 52-53). Tel un poisson dans son aquarium, elle se trouve à la fois exposée et protégée. Ce nouvel habitat, elle le juge fort « vivable », au point d'y passer la nuit s'il le faut (*Champ* 56). Son fauteuil alors troqué pour une boîte de verre, elle continue d'accéder à la fois à ses souvenirs et à son environnement présent. Or, si on veut voir du paysage, on monte sur le ponton ou on s'étire le cou par la fenêtre : on ne se planque pas dans une cabine. Êpier derrière une vitre traduit tout autant une incapacité à « être » véritablement dans ce monde, parmi les autres, qu'à s'en passer – une autre façon de disparaître à moitié. C'est le voyeur qui, profitant de l'obscurité de la nuit ou du voilage d'un rideau, prend plaisir à espionner ceux simplement occupés à vivre.

Cette idée trouve par ailleurs écho dans l'étude de Gabrielle Parker (2011) sur la notion de « mi-chemin », un motif commun aux œuvres de Ying Chen – motif que Parker rattache ultimement à la condition de la femme et du migrant (83). Ce mi-chemin se révèle un lieu singulier de disparition, qui selon moi dépasse la question de la précarité du migrant ou des femmes pour s'étendre à l'humanité – à l'individu, comme le souhaite l'écrivaine. Pour la narratrice, vivre se résume à se terrer dans ce type d'espace où tout – et elle-même – devient inatteignable. Là, et là seulement, elle est protégée d'une trop grande souffrance, une interprétation de lecture qu'elle confirme alors que les souvenirs de son ancienne passion avec son serviteur (*Immobilier*) la ramènent constamment, telle une femme adultère, à son actuel mari dont elle attend patiemment le retour : la « comparaison que je fais entre ces deux amours finit par les unir, les superposer dans un même tableau, donne l'impression d'une succession d'échecs. Une impression que rend moins douloureuse la distance avec laquelle je les contemple, derrière la vitre de la cabine téléphonique » (*Champ* 73).

Ce qui l'empêche de totalement perdre pied, perdre l'esprit, ce sont les expériences sensuelles ponctuelles qui la rattachent à son univers présent. « Si je reviens toujours [...] m'accrochant de toutes mes forces avec mes doigts décharnés [...] si aujourd'hui je suis encore là dans cette maison, sur ce fauteuil [...] ce n'est pour rien d'autre que pour un instant comme celui-ci, dans cette luminosité qui me fait m'accrocher à l'illusion de vivre » (*Querelle* 41). La maison de A., admet la narratrice, fait rempart contre un monde extérieur qu'elle préfère tenir à distance : elle fonctionne à l'image d'une « digue qui arrête les vagues, empêche la démesure et maintient un paysage quelque peu serein et cohérent » (*Mangeur* 36). Et lorsqu'elle visite la maison de son père-poisson, la même métaphore réapparaît. La fonction de citadelle procède alors d'un extérieur non conforme : « Notre maison aussi semblait fausse. Elle était entourée de hautes herbes. Ni mon père ni moi n'éprouvions le besoin ou la nécessité d'en couper » (*Mangeur* 72). Cette confidence est d'ailleurs suivie par une référence à la manière dont les voisins les considéraient, avec méfiance ou pitié. L'apparence de leur maison, tout comme leur physique singulier, percute le regard des autres, conduit à la dévaluation, à un jugement péjoratif. L'analogie entre la maison et le corps est difficile à rater : ce sont pratiquement les mêmes espaces de collision et de réclusion.

La narratrice *habite* le monde d'une manière inhabituelle, étrange et difficilement « tenable » (en référence au latin classique *habere*, tenir). Elle se réfugie loin des autres, mais n'est jamais seule, car constamment occupée à côtoyer ses fantômes. Alors que ses nombreux « je » se multiplient dans les enclaves d'un présent dissolu, ils se révèlent finalement introuvables – pour elle-même, son mari, son enfant : « je suis cendre de multiples consciences, je suis mangée par tant d'autres, j'ai dévoré tant de choses moi aussi que je ne suis pas vraiment moi » (*Querelle* 139). Sa délocalisation, non pas celle des marges ou des entredeux, convoque plutôt l'amalgame : dedans et dehors, passé et présent, rêve et réalité. « Tout est devenu ailleurs. [...] Je flotte ainsi sur une mer où de nul côté je ne vois la rive. Grâce à cette solitude, le moi perd son importance ; et du coup, paradoxalement, je ne suis plus seule » (Chen 2004, 36-37).

5. Conclusion

Chen, dans un des derniers fragments de *Quatre mille marches* (2004), précise sa pensée sur l'espace qu'elle est alors en train d'ériger dans ce qui deviendra son cycle romanesque : pour elle, « la mer, le champ, les maisons ne sont que des décors » (117). Or, non seulement les espaces traversés par la narratrice refusent d'occuper l'arrière-scène, mais, dans leur refus d'être, dans leur « localisation déficiente », propulsent le lecteur plus avant dans les dédales de la fiction. Il en va de l'espace habité (qu'il le soit fictivement ou réellement) comme il en va d'une montagne : on peine à en voir « le vrai visage » alors pourtant qu'« on se trouve sur ses pentes » (*Champ* 103). C'est peut-être pour cette raison qu'on se raconte l'espace davantage qu'on le perçoit – la thèse même que Marc-Antoine Vallée (2007) croit déceler dans les recoins de la conception du temps de Paul Ricœur. Enfin, c'est bien là une idée qui résout en partie l'énigme de la narratrice du cycle et des étranges lieux de disparition qui jalonnent son expérience de la vie. « Les ailleurs n'existent pas. La mer est sans borne, la rive ne se trouve nulle part sinon en soi » (*Mangeur* 148). Ce sont là les mots de la narratrice, qui se fait inéluctablement portevoix d'une écrivaine à la délocalisation immersive.

Bibliographie

- Alfaro, Margarita (2013) : « Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être Français ?* », in : *Çédille. Revista de estudios franceses* 3, 13-27.
- Alfaro Amieiro, Margarita *et al.* (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Audrey, Camus (2011) : « Chapitre II. Espèce d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », in : Bouvet, Rachel/Camus, Audrey (dir.) : *Topographies Romanesques*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 34-44.
- Augé, Marc (1992) : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.

- Chen, Ying (2004) : *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (1998) : *Immobile*, Québec : Boréal.
- , (2002) : *Le champ dans la mer*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2003) : *Querelle d'un squelette avec son double*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2006) : *Le mangeur*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2008) : *Un enfant à ma porte*, Québec : Boréal.
- , (2008) : *Impressions d'été*, Saint-Nazaire : Meet.
- , (2010) : *Espèces*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2013) : *La rive est loin*, Québec : Boréal.
- , (2014) : *La lenteur des montagnes*, Québec : Boréal.
- Collot, Michel (2011) : *La pensée-paysage*, Arles/Versailles : Actes Sud/ENSP.
- Dufaux, Georges/Michel, Éric (1997) : *Voyage illusoire*, Office National du Film.
- Dupuis, Gilles (2021) : *Le cycle des réincarnations. L'œuvre transmigrante de Ying Chen*, Paris : Classiques Garnier.
- Hamon, Philippe (1981) : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette Université.
- Jouve, Vincent (1992) : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France.
- Parker, Gabrielle (2011) : « À mi-chemin entre deux mondes : parcours féminins chez Ying Chen », in : *Relief: Revue électronique de littérature française* 5 (2), 75-87.
- Ricœur, Paul (1983) : *Temps et récit* (Tome 1), Paris : Seuil.
- Sing, Pamela V. (2014) : « Rôder comme un chat : la ville dans *Espèces* de Ying Chen », in : Julien, Anne-Yvonne (dir.) : *Littératures québécoise et acadienne contemporaines : au prisme de la ville*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 479-490.

- Soto, Ana Belén (2021): « Entre euphorie et dysphorie : *Illégitimes*, un exemple autofictionnel de la traversée des identités multiples dans les xénographies francophones », in : *Synergies Europe* 16, 109-122.
- Vallée, Marc-Antoine (2007): « L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricœur », in : *Arguments. Revue de philosophie de l'Université de Montréal* 2 (1), 6-17.