La mauvaise foi suicidaire dans *L'ingratitude* (1995) de Ying Chen : comment se libérer des legs du passé ?

Dagmar Schmelzer

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/361>

DOI : 10.4000/fixxion.361

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Dagmar Schmelzer, « La mauvaise foi suicidaire dans *L'ingratitude* (1995) de Ying Chen : comment se libérer des legs du passé ? », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 15 juin 2021, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/361> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.361>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La mauvaise foi suicidaire dans *L'ingratitude* (1995) de Ying Chen : comment se libérer des legs du passé ?

Dagmar Schmelzer

- 1 “Quand je ne serais plus rien, je serais moi.”¹ Le choix existentiel de la protagoniste et narratrice du roman *L'ingratitude* de l'auteure québécoise Ying Chen, publié en 1995, repose sur un paradoxe. Piégée dans un univers d'incommunication et de projections mutuelles et tacites, la jeune Yan-Zi n'agit qu'en répondant aux attentes de sa mère – femme d'éducation et de morale strictes² – et dans le désir avoué d'anéantir celle-ci par son suicide et par des actes d'autodestruction héroïques et désespérés. Une première tentative de se soustraire au contrôle de la mère et de la faire souffrir consiste à perdre sa virginité auprès du fiancé d'une collègue, Bi, jeune homme qu'elle connaît à peine. Il s'agit là d'un acte purement destructif, puisqu'elle n'en jouit pas, et qui vise à rendre son corps “sans valeur” (I 83) pour les plans de mariage et d'avenir familial de sa mère. En se révoltant contre ses parents, elle nie les “obligations imposées par le lien du sang” (I 89) et tente de se libérer du poids du passé et l'héritage de “nos traditions” (I 112). Il est évident que la protagoniste affiche ainsi une attitude de mauvaise foi, une attitude contradictoire d'une duplicité ambivalente envers elle-même : elle dirige l'agression contre elle-même parce qu'elle nie une partie de ce qu'elle est³.
- 2 Le projet de se réaliser par la négation ultime de sa condition de fille obéissante et de nier l'espoir de “descendance” (I 18) qu'elle incarne pour sa mère a, en ce sens, avant tout une orientation existentielle et individuelle : la fille s'échappe hors des contraintes aliénantes et autoritaires auxquelles elle est soumise dans le foyer parental et dans l'environnement social rigoureusement contrôlé de la Chine, pendant le période de relative ouverture qui suit la mort de Mao Zedong en 1976⁴. Dans ce contexte, la jeune femme se trouve dans un dilemme qu'il est particulièrement fructueux d'analyser dans la perspective de la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre, d'autant que son

enchevêtrement dans la relation pesante avec sa mère et ses tentatives violentes de se libérer s'accompagnent de furieux mensonges à soi et à autrui qui rendent évidente sa mauvaise foi. À un second niveau, cependant, le roman peut être considéré comme une parabole sur l'attachement inhibiteur à la fois de l'individu comme d'une communauté culturelle collective au passé, car Chen établit un parallèle entre la parentalité et l'histoire (nationale) : "une personne sans parents est misérable comme un peuple sans histoire" (I 98). Même si l'auteure, dans des textes programmatiques⁵, ne se voit pas comme la porte-parole d'une quelconque collectivité culturelle, le roman s'ouvre sur un aspect collectif qui – bien que l'intrigue se déroule dans un contexte urbain chinois imprécis – n'est pas sans évoquer le Québec des années 1990, le Québec du référendum d'indépendance manqué.

- 3 Cependant, le fait que tant l'effacement que la libération de soi coïncident avec le suicide de Yan-Zi indique que le roman ne raconte pas simplement une histoire d'émancipation. De plus, le choix existentiel de la protagoniste est contré par une ironie qui renforce les réminiscences sartriennes, dans la mesure où son projet échoue finalement : après avoir planifié un suicide par intoxication pendant tout le développement de l'intrigue, plan que, indécise, elle reporte à plusieurs reprises, elle mourra finalement écrasée par un camion. Elle n'a pas l'opportunité de corriger la faute originelle d'être jetée au monde à contre-cœur en choisissant librement le moment de son départ (I 23). Elle doit même se demander si elle a été, encore une fois, l'objet d'une volonté d'autrui : "si c'est moi qui ai voulu la mort ou si c'est elle qui m'a choisie" (I 128). Pour le dire avec Lori Saint-Martin: "on a symbolic level, Yan-Zi's suicide has failed: she has, instead, been murdered by her mother"⁶.
- 4 L'épisode révèle des parallèles avec l'intrigue des *Mains sales*, pièce à laquelle Yan-Zi fait allusion dans le chapitre 19 du roman. Dans le texte de Sartre, Hugo finit par tuer Hoederer non par conviction éthique ou politique ou pour effectuer sa mission révolutionnaire, comme prévu, mais simplement parce qu'il croit avoir trouvé celui-ci en flagrant délit d'adultère avec sa femme ; il tue par jalousie et le meurtre passe ainsi de l'acte héroïque et courageux à un banal crime passionnel, une "bêtise"⁷ digne d'une "comédie" (MS 235) ou d'un roman de genre (MS 234). L'acte existentiel par lequel Hugo voulait fonder son projet, son existence et, par conséquent, son essence, reste un acte manqué : "Ce n'est pas moi qui ai tué, c'est le hasard. [...] C'est un assassinat sans assassin" (MS 234). Ou, pour reprendre l'argument de Maxime Decout : il ne parvient pas à conquérir sa transcendance en tant que sujet actif et déterminé, mais succombe aux lois de l'existence contingente, d'une facticité muette et absurde, par quoi il est replongé dans un état de mauvaise foi⁸.
- 5 De même que le protagoniste des *Mains sales*, Yan-Zi est tourmentée par des doutes : "J'ai du mal à croire [...] que ma vie se soit achevée aussi bêtement" (I 128) ; "Non seulement j'ai mal vécu, [...] mais aussi je suis 'mal' morte" (I 129). De plus, depuis la perspective d'outre-tombe que choisit la narration, ses soucis passés lui paraissent insignifiants, sans importance (I 130). A-t-elle été dupe – en termes sartriens – de sa mauvaise foi, d'un "mensonge à soi"⁹ – dans la vie comme dans son projet de mort ?
- 6 Dans ce contexte, il sera propice de faire jouer la situation d'énonciation du roman. On pourrait parler ici d'une perspective d'outre-tombe, ou encore d'un point de vue *post-mortem*, dans la mesure où les lecteurs font connaissance avec une protagoniste déjà morte dès le début du récit. Le roman nous confronte ainsi à une temporalité double. D'un côté, nous assistons, dans la simultanéité du présent de la narration, aux

funérailles de la défunte, qu'elle observe depuis l'au-delà en nous commentant les réactions des convives, puis en nous donnant ultérieurement un aperçu des vies futures des personnages. De l'autre côté, la narratrice nous raconte, par chapitres intercalés et au passé, les événements qui ont mené à cette situation. En même temps, grâce à cette structure générale, le roman présente deux perspectives fondamentalement différentes sur un monde empêtré dans le mensonge. Le dédoublement du Je dans l'énonciation autobiographique, en un Je plus jeune qui fait l'expérience au niveau de l'histoire et le Je narrateur, plus âgé, plus expérimenté, plus sage et parfois purifié moralement, est maximisé ici par une différence catégorielle : le Je narrateur est mort.

- 7 Nous analyserons le "jeu mensonger" du roman dans une perspective sartrienne, pour nous demander également quelle fonction libératrice, le cas échéant, l'écriture, la fiction et cette "aventure" ou "école" de la mauvaise foi que selon Maxime Decout, constitue la littérature¹⁰, peuvent avoir dans ce rapport.

Un monde diégétique régi par la mauvaise foi : inauthenticité, être-pour-autrui, incommunication et dialectique entre mensonge et vérité

- 8 Selon Nadra Hebouche, les premiers romans de Chen, "[r]efusant les absolus, [...] remettent en question la notion d'authenticité"¹¹. En effet, le roman nous introduit dans un monde régi par la mauvaise foi, l'intérêt et la théâtralité. Comme le garçon de café de Sartre, qui, dans une cérémonie consciente et adressée à un public, "joue à être garçon de café" pour "réaliser" sa condition de garçon (*EN* 99), la ville chinoise se donne "l'illusion de mener une vie parisienne" (*I* 19). Le fiancé de Yan-Zi, Chun, joue parfaitement son rôle de futur gendre : il apporte du ginseng, s'assure constamment l'assentiment des parents et répond aux questions de sa future belle-mère "comme s'il participait à un concours à la télévision" (*I* 47), ce que sa petite-amie considère "superflu [...] et hypocrite" (*I* 48). Tout le monde ment à l'oncle Pan, malade, sans le savoir, d'un cancer à l'estomac au stade terminal, pour lui épargner des soucis (*I* 105) et pour qu'il puisse feindre qu'"il avait encore devant lui une éternité" (*I* 106). Yan-Zi s'efforce de jouer "à la petite fille ignorante" dans le bureau du directeur de son entreprise pour éviter de se faire licencier (*I* 102) et on lui conseille de ne pas dire en public "ce qui ne se dit pas" (*I* 103). Même aux funérailles de la protagoniste, alors que plusieurs participants luttent avec leur mauvaise conscience, il est surtout question de "garder la face" et de maintenir la "politesse" tout en s'accordant "le pathétique plaisir de se rabaisser un peu" devant les cendres de la défunte (*I* 111).
- 9 Tous ces comportements obéissent au plus petit dénominateur commun de toutes les définitions du mensonge selon Jochen Mecke : "1. Tout mensonge consiste en une divergence entre un sentiment ou une opinion d'une part et une énonciation ou une expression d'autre part. 2. Cette divergence est dissimulée. 3. Elle sert à des objectifs qui restent en général également dissimulés"¹². Le monde de la mauvaise foi, tel que le dépeint la narratrice, est clairement un monde basé sur le mensonge. Mecke, néanmoins, propose sa définition pour rendre le concept de mensonge neutre en termes de valeur, notamment en ce qui concerne la troisième condition : le mensonge peut répondre à différentes intentions et différents objectifs sociaux, pas seulement à celui de tromper¹³. Cela se reflète très bien dans le monde diégétique, où les mensonges

servent, entre autres, à maintenir la coexistence sociale par la politesse et à protéger les faibles de vérités douloureuses. Le verdict catégorique et généralisé de la narratrice les frappe néanmoins sans différenciation. Cette rigueur morale constitue une part non négligeable de sa propre mauvaise foi, puisqu'en dévalorisant les autres, elle légitimise son propre comportement mensonger au sens classique du terme car il est trompeur. Elle ment sans réserve lorsqu'elle sort avec Bi (I 75) et elle est tout à fait consciente qu'elle trompe les pharmaciens quand elle achète les pilules avec lesquelles elle tente de mettre fin à ses jours (I 56).

- 10 Dans sa vie familiale cependant, elle avoue avoir des difficultés à se soumettre aux conventions et aux sévères traditions transmises par sa mère. Pour commencer, elle n'approuve pas la maxime de Kong-Zi (Confucius) selon laquelle l'ignorance est une vertu pour les femmes – “qui puisse prolonger notre sommeil, notre paix intérieure et donc notre charme” – et gaspille son temps à lire (I 15s.). De plus, elle exerce un esprit critique qui contrevient aux normes de bienséance, manquant ainsi de respect envers ses parents et défiant l'opinion de sa mère à ce sujet : “Un enfant, croyait-elle, qui aime ses parents n'aurait jamais opinion sur eux. Or je n'arrivais pas à aimer mes parents sans jugement et sans conditions” (I 24). Yan-Zi critique impitoyablement la mauvaise foi de sa mère, sa “faculté extraordinaire de ne garder dans sa tête que des idées qui lui sont flatteuses [...] Elle sait ignorer ce qu'elle veut ignorer” (I 40).
- 11 Le crime de la fille est-il donc sa sincérité, un désir d'authenticité égocentrique, narcissique puisqu'il est incompatible avec les normes sociales en vigueur ? La réponse n'est pas si simple. Par une première impulsion, la jeune femme cherche à plaire à sa mère et se soumet aux devoirs domestiques, aux diktats de la chasteté et de la décence, et aux politesses requises envers le voisinage et les membres de famille, jusqu'à donner l'image d'une fille exemplaire, voire “parfaite” (I 21). Suivant les doctrines de Confucius, la mère prêche une vie en accord avec les attentes de l'environnement social : “On ne vit pas seulement pour soi et par soi, me disait maman. Je t'ai dit et redit qu'il faut, en toutes circonstances, penser d'abord aux autres” (I 98). La fille, obéissante, dévoue toute son existence à l'être-pour-autrui : “Je voulais bien m'adapter à maman dans tous les domaines” (I 42). Elle aspire même à l'impossible : “Pour plaire à maman, il me fallait vieillir” (I 34), puisque celle-ci n'aime pas la jeunesse. Mais l'entreprise d'essayer de contenter tout le monde se révèle rapidement vouée à l'échec :

je regrettais [...] d'avoir tenté l'impossible. Contenter papa sans me rendre semblable à lui. Aimer sincèrement Chun sans en avoir l'air devant maman. Plaire à maman en lui désobéissant. Consoler grand-mère sans irriter maman. Et me montrer reconnaissante envers mes parents sans apprécier la vie qu'ils m'avaient donnée. Je regrettais d'avoir trop réfléchi sur trop de choses. (I 108)
- 12 Les différents mensonges de la protagoniste montrent très clairement qu'ils ne découlent pas uniquement de l'intention de tromper son entourage, mais qu'ils servent au contraire des objectifs très différents, qui ont tous en commun d'être orientés vers la satisfaction des autres. Chez Sartre, l'être-pour-soi et l'être-pour-autrui sont en équilibre instable :

son être-pour-moi implique complémentairement un être-pour-autrui. Sur une quelconque de mes conduites, il m'est toujours possible de faire converger deux regards, le mien et celui d'autrui. [...] L'égalité d'être de mon être pour autrui et de mon être pour moi-même permet une synthèse perpétuellement désagréative et un jeu d'évasion perpétuelle du pour-soi au pour-autrui et du pour-autrui au pour-soi. (EN 97)

- 13 Yan-Zi est unilatéralement dépendante du jugement de sa mère, ce qui mine son estime de soi et l'empêche de développer une personnalité stable. Elle ne sera, de plus, jamais à la hauteur des exigences de sa mère, qui se méfie de la docilité de la fille et la qualifie de "petite hypocrite" (I 21). Dans son mécontentement, la mère gronde sans cesse "cette fille méchante, rebelle à l'ordre des choses" (I 25) qui cherche toujours "le mauvais côté des choses" (I 49), et lui reproche, pour couronner le tout, son ingratitude, qui donne son titre au roman. "Even the novel's title seems mother-oriented, ironically reflecting the mother's negative judgment of the daughter rather than the opposite¹⁴", constate Saint-Martin. Les reproches de la mère et le double jeu de méfiance et de mauvaise foi produisent ainsi une sorte de *self fulfilling prophecy* qui conduit finalement la jeune fille à se révolter contre les restrictions subies jusqu'alors.
- 14 Mais avant cela, cette situation conduit Yan-Zi dans une impasse d'inauthenticité face aux autres, où toutes ses actions anticipent les réactions supposées de sa mère et s'alignent sur celles-ci. Puisque la mère est perspicace et d'avis que "[l]e feu ne peut être dissimulé par le papier" (I 50), la fille établit un tissu de petits mensonges et de dissimulations qui régissent ses paroles, ses émotions avouées et son comportement quotidien, tant et si bien que la vérité et le mensonge finissent par devenir interchangeables :
- On peut très bien produire des mensonges à partir des vérités, ou obtenir des vérités grâce aux mensonges. N'est-ce pas en effet le jeu que jouent par excellence les avocats, les journalistes, les politiciens, les professeurs comme papa, les mensonges étant souvent cachés dans le choix des vérités ? [...] [J]e me demandais si l'on ne sous-entendait pas l'inverse : le mensonge ne peut être dissimulé par la vérité. La puissance du mensonge et la fragilité de la vérité deviendraient ainsi frappantes. (I 51s.)
- 15 Même quand elle ne ment pas ouvertement, elle est encore inauthentique : "Alors je ne les flattais pas. Je ne voulais pas mentir. J'espérais seulement me cacher dans l'obéissance" (I 24).
- 16 En avouant, finalement, son désir d'honnêteté impitoyable, Yan-Zi ne fait que refléter le comportement de sa mère : "J'avais, comme maman, la faiblesse de juger rapidement les choses" (I 68). Cette symétrie est typique de la constellation du couple mère-fille et montre la relation dialectique de l'image de soi de la fille qui se construit sur ou depuis les projections de la mère. C'est d'ailleurs une violation qui signe le début de leur relation : c'est justement la sincérité¹⁵ de la mère qui blesse la fille, laquelle, n'étant pas en position de force, ne sait répondre aux infractions humiliantes¹⁶ : "La sincérité totale était le luxe des forts" (I 52). Dans une projection inversée, la fille voit dans le comportement de la mère la réaction à la blessure qu'elle lui a infligée par le seul fait de sa naissance, une douleur que la mère paie avec hostilité. Ainsi, les deux femmes s'empêchent dans une logique d'humiliations mutuelles, de honte, de regrets et de culpabilité, "[l]a honte d'avoir une mère et d'être moi" (I 84).
- 17 La fille, plus faible, vit cette situation comme une aliénation permanente. "[L]a narratrice subit ses diverses appartenances comme des tentatives de dévoration de son identité"¹⁷, résume Nicole Dunham, reprenant à son compte une image déjà présente dans le roman. La mère exprime son amour en définissant sa fille comme "un morceau de ma chair", tandis que la fille y voit une envie maternelle de s'incarner en son enfant (I 96), et que Chun, son fiancé, dit vouloir l'avalier d'amour (I 96). Dans un acte de mauvaise foi, la fille retourne l'impulsion violente d'auto-défense contre elle-même

pour éradiquer en soi l'image de l'autre. "Il fallait donc détruire cette reproduction [...]. Il fallait tuer sa fille. [...] Je ne pouvais pas être moi autrement" (I 96)¹⁸.

Un projet de vie/mort raté : le suicide et la mauvaise foi

- 18 Mais le suicide est-il vraiment un acte libérateur ? Yan-Zi le planifie sous les yeux et aux pieds de sa mère pour lui dire combien elle est malheureuse – ce qu'elle n'ose pas dire autrement (I 55). Elle évoque cette prise au piège que constitue l'incommunication dans sa vie de famille. "[J]'avais appris à me replier sur moi et à emprisonner ma langue [...] derrière mes dents. Je savais ce qu'il fallait dire et ce qu'il ne fallait pas dire" (I 50). La situation s'aggrave jusqu'à mener à une sensation de sécheresse omniprésente et étouffante (I 32). Le discours de la narratrice se développe, tout au long du roman, comme une alternance de dialogues monologiques – la mère réprimandant la fille silencieuse – et de monologues dialogiques – la fille s'attachant à contredire les propos de la mère en soliloque. Les voix de la mère et de la fille s'entremêlent au-delà de toute différenciation et conduisent à l'alignement de l'auto- et de l'hétéroperception, ainsi qu'à l'impossibilité de distinguer les projections mutuelles des faits et la vérité du mensonge. "Although the daughter's voice dominates, there is a kind of double effect, a two-voiced perspective within a single-voiced narrative"¹⁹. Dans ce cas, donc, le mensonge ne se trouve pas seulement au niveau de l'histoire, dans la communication interne entre les personnages, qui est l'objet de la représentation, mais il infecte le récit, voire le discours narratif²⁰.
- 19 Par endroits, la narratrice cite et reconstitue les conversations avec sa mère au discours direct, mais elle reproduit également leurs déclarations sous forme transposée, en usant du discours indirect ou du discours indirect libre. Il est notamment impossible d'attribuer clairement les éléments d'évaluation à une instance d'énonciation particulière. Il est évident que la fille adopte les jugements maternels, même s'ils sont blessants et qu'ils la conduisent à s'auto-dénigrer lorsqu'elle les reprend à son compte. Le phénomène est rarement aussi clair que lors de la dispute qui suit la sortie de Yan-Zi avec Bi. Bien que le verdict "une enfant décevante" soit intégré dans le discours de la narratrice, la phrase décisive et blessante de la mère est reproduite au discours direct dans la foulée :
- J'en voulais à maman de m'avoir abandonnée comme cela, mine de rien. Elle n'était pas obligée, bien entendu, de garder auprès d'elle une enfant décevante. Si je t'avais connue avant ta naissance, me disait-elle, je me serais fait avorter ! (I 109)
- 20 Même si, à cette occasion, la fille s'adresse à la mère à la deuxième personne du pluriel, l'accusant directement d'être la cause ultime de sa violence autodestructrice, elle ne le fait que dans le non-dit, en pensée : "Pour vous, maman, pour vous" (I 87)²¹.
- 21 Ainsi, son plan de suicide comme son infraction au commandement de chasteté est, dès le début, dirigé vers l'autre et compris comme la conséquence de sa mauvaise foi. Elle le met certes en scène comme un acte de liberté, mais elle continue pourtant à briser et à transgresser les tabous en pensant à sa mère. Si celle-ci est jugée responsable du fait que Yan-Zi soit encore vierge à l'âge de vingt-cinq ans, elle est finalement aussi à blâmer pour sa première expérience sexuelle hâtive et peu romantique. "À cause de maman, dit-elle, ma vie demeurerait à jamais imparfaite. Et puis, entre Bi et moi, tout s'était fait trop précipitamment. Et c'était encore à cause de maman." (I 81) Elle ajoute :

“en me livrant aux bras d’un inconnu, je n’avais pensé qu’à elle.” (I 87) Selon Lori Saint-Martin: “[s]uicide is therefore also an indirect form of matricide”²².

- 22 Si l’on prend comme repère la question de savoir si Yan-Zi a pu sortir de sa mauvaise foi, on peut douter non seulement des motifs de son plan de suicide, mais aussi du résultat de cette mort inadéquate. Certes, l’“accident peut-être volontaire” (I 13) libère la jeune femme du “royaume” (I 9) des autres, où il fallait “[g]arder la vertu de la patience”, (I 9), où il convenait d’« attendre avec un sourire compréhensif” (I 9) et de se soumettre aux conventions aliénantes du monde des “gens ordinaires” (I 13) qui vivent dans le “faux” lié à leur “peur” d’“actes excessifs” et à leurs espoirs d’un demain meilleur (I 13). Mais il ne réussit pas à venir à bout de l’autosatisfaction de la mère, qui continue de se croire innocente et de se plaindre de l’ingratitude de la fille (I 10), d’autant plus qu’elle se voit désormais “anéantie”, sans descendance et privée de sa “gloire” maternelle (I 13). Il n’empêche pas, non plus, la condamnation de la part des Autres, les “encore-vivants” qui traitent la fille de “criminelle” et manifestent leur “dégoût” (I 9). Même après s’être soustraite au regard physique des Autres, elle reste l’objet de leurs jugements et, par conséquent, un “être-objet pour autrui” (EN 314)²³. C’est ainsi que le choix de la perspective narrative, le récit *post-mortem*, une vision de l’au-delà, aiguise le regard sur l’enfermement généralisé du monde dans la mauvaise foi.
- 23 De plus, l’acte de transgression de la fille narratrice, sa “séparation brutale” d’une relation suffocante, son “déracinement féroce” (I 12) hors d’une dépendance étouffante, correspondent avant tout à une auto-exclusion sociale – “je m’y suis condamnée moi-même, j’en ai exécuté la peine moi-même” (I 9), dit-elle. Et c’est bien elle, la fille, qui se retrouve exclue, “en exil”, “emprisonnée” (I 11) et incapable de franchir la frontière entre la vie et la mort pour un dernier geste affectueux envers sa mère endeuillée, dicté par une soudaine tendresse. En anéantissant sa mère, la fille s’est elle-même mise “[s]ur la voie du néant” (I 9) et lorsqu’elle assiste, auditrice muette, au soliloque de sa mère dans le cimetière, elle reste tout autant incapable de répondre aux questions et aux accusations de sa mère qu’elle l’était de son vivant. “Ton silence d’aujourd’hui est plus authentique que jamais. [...] Il me réconforte” (I 111), dit la mère. Même à la fin de cet entretien silencieux, alors que la mère ressent amèrement son impuissance et, abandonnant brusquement toute tentative de contrôle, se soumet avec force pathos à sa “fille souveraine” (I 112) en lui accordant le droit de transgresser toutes les règles, le geste ne parvient pas à donner un nouveau départ à leur relation. Dans une certaine mesure, la mère a raison : Yan-Zi s’est “mortellement trompée” (I 111) et a “dépass[é] vraiment les bornes” (I 112).

L’écriture de soi et l’autofiction : mensonges sincères

- 24 Au niveau de l’histoire, il serait difficile de voir la mort de Yan-Zi autrement que comme un projet raté. Mais, d’autre part, cette mort est la condition qui rend possible le récit que nous lisons et qui est à l’origine de l’acte de parole libérateur dont nous sommes témoins. Si, de son vivant, la jeune fille semble avoir vécu les dents serrées, nous sommes en tant que lecteurs confrontés à un discours éloquent qui, bien qu’également enchevêtré dans les spirales de la mauvaise foi, remplit en même temps le postulat d’honnêteté de la locutrice. Sa perspective *post-mortem*, “[s]a position spectrale lui permet de rompre la filiation et de prendre sa revanche contre la

tradition”²⁴. Bien évidemment, ses reproches à l’égard de sa mère ne s’expriment que de manière rétrospective et au niveau de son récit. C’est la fiction d’une situation d’énonciation d’après la mort qui rend possible la parole de la fille.

- 25 Seule cette position permet à la narratrice d’envisager, dans le dernier chapitre, une perspective conciliante, d’un point de vue détaché et éloigné de la situation, et de faire la paix. De loin, celle-ci évalue sa mère avec plus de douceur :

Je découvre pour la première fois que maman est en fait aussi innocente et vulnérable comme [sic !] les autres. [...] Maman me paraît maintenant moins solide. Je l’aime mieux ainsi. J’aurais voulu lui dire. Mais c’est trop tard. De toute façon, cela vaut mieux ainsi. (I 131)

- 26 Bien sûr, la perspective est ici clairement fictionnelle et porte à cet égard en elle le sceau de son impossibilité. Selon Frédéric Weinmann, la narration autothanatographique renferme une “absurdité intrinsèque” qui émane de la “contradiction performative” ou du “paradoxe pragmatique” de l’énoncé “Je suis mort[e]”²⁵. Le dispositif narratif de l’autothanatographie permet, néanmoins, une autofabulation (Bruno Blanckeman) libératrice qui supprime la séparation inhibitrice du *logos* et du *mythos*, et qui questionne la notion même du sujet²⁶. Comme le dit Frédéric Weinmann, “l’autothanatographie ne retrace pas une quête de soi, vu que le protagoniste s’est déjà trouvé : le sujet mort constate avec sérénité sa dissolution dans l’immensité cosmique. Il n’éprouve même pas la nostalgie d’une unité perdue”²⁷.

- 27 La narratrice de *L’ingratitude* a perdu lors de sa mort le sens de l’espace et du temps ; elle est libérée de la nécessité de prendre des décisions existentielles :

Je ne reconnais plus la gauche ni la droite, plus le haut ni le bas. Plus de direction. Autrefois, je cherchais une direction. Je voulais faire des choix. [...] Maintenant, en même temps que de mon corps, je suis déchargée de tous ces choix qui jadis m’ont causé tant de chagrins (I 130)

- 28 Quant à l’effet libérateur de l’écriture, il importe de mentionner un premier élément à valeur anticipatrice : la fille écrit à sa mère une lettre d’adieu, qu’elle planifie comme un acte de vengeance. Elle veut feindre l’affection afin d’infliger de la douleur à sa mère et de la faire se sentir irrévocablement coupable. La lettre, cependant, lui réussit mal dès le départ. Après avoir écrit un premier jet, elle se rend compte qu’elle ne parvient pas à trouver le ton juste et que son texte sonne faux, ce qu’elle traduit par une métaphore théâtrale : “Je jouais mal. Un bon comédien devait se retirer derrière son personnage” (I 73). Au cours d’une deuxième tentative, la narratrice “tâchai[t] d’être le plus hypocrite possible” (I 117). Mais cette ébauche lui réserve une surprise. Ce qui lui ouvre finalement les yeux, c’est la relecture de sa propre lettre, qui lui semble soudain sincère – le mensonge révèle la vérité, l’affection feinte lui montre la véritable :

Je relus ma lettre. Un sentiment confus et inattendu me remonta à la gorge. Il se transforma vite en larmes chaudes. [...] Cette lettre mensongère, cette fausse déclaration d’amour à maman me semblait maintenant devenue une chose sincère. (I 122)

- 29 Selon Sartre, la mauvaise foi est une structure psychique métastable, d’un équilibre précaire, en oscillation ou glissement perpétuels (EN 88, 96). De là peut-être que la vérité peut en émerger d’un moment à l’autre, comme d’une *Kippfigur*, voire d’une image ambiguë de perception bistable. Évidemment, la feintise est tellement parfaite qu’il est impossible de la distinguer de la vérité tant dans sa forme que dans son fond. Seule l’intention (imperceptible) derrière la déclaration fait la différence ou, plus exactement, son encadrement comme une déclaration sérieuse (Searle) ou de

“théâtre”. La comédienne et le personnage ne font plus qu’un – et rejoignent la déclaration (jadis fictionnelle) du personnage en la rendant vraie. En effet : le mensonge et la vérité sont indissociables et dépendent de façon non négligeable de l’interprétation spéculative du destinataire. La lettre est même capable de promouvoir la connaissance de soi de la protagoniste-lectrice, qui la lit comme sa propre destinataire primaire. De la sorte, elle déclenche un aveu involontaire de la protagoniste-narratrice en rendant bien visibles les sentiments qu’elle se cache à elle-même, voire sa mauvaise foi²⁸. L’écriture permet de prendre de la distance par rapport à son propre énoncé et de le lire comme étranger.

- 30 Plus tard, Yan-Zi est prête à avouer et à analyser les réciprocity des projections et l’interdépendance des points de vue :

Était-ce à cause de l’abondance de ses conseils que j’étais devenue indécise, ou mon caractère indécis lui inspirait-il sans cesse des conseils ? Je ne distinguais pas la cause et l’effet. À quoi bon, d’ailleurs ? Il était peut-être tout naturel que j’aie besoin de conseils et que maman ait des conseils à donner. Une mère devait avoir le lait dont sa fille avait besoin. (I 121)

- 31 Selon Maxime Decout, la littérature, précisément en tant que théâtre de mauvaise foi, a, par son fond et sa forme, le potentiel de remettre en question et de redéfinir de manière productive le point de vue du sujet : “la littérature reste le médium le plus efficace pour ruiner la rassurante illusion de notre cohérence”²⁹. Maxime Decout précise que “le langage ne fixe pas l’être mais le pluralise. [...] Dépense gratuite, elle [la mauvaise foi du texte] est aussi force de réinvention continuée de soi”³⁰. De plus, et c’est la conclusion de Mecke à partir d’une analyse des romans de Nathalie Sarraute, si l’identité individuelle ne se construit plus dans un simple rapport à soi, mais à partir d’une multiplicité de voix chorales, le fondement de la définition classique du mensonge doit être repensée³¹.
- 32 L’auto-aliénation contenue dans l’acte d’écriture, de même que le choix d’une perspective fictionnelle *post-mortem*, permettent à la fille de se réconcilier avec ce monde empêtré en des mensonges, avec ses parents et son héritage culturel, d’accepter que le passé et l’avenir soient reliés par un rapport, sinon déterminant, du moins existentiel. “Je comprends maintenant que notre mère est notre destin” (I 129) ; “il n’y a plus de choix à faire, quand on aime sans objet, [...] quand on n’a plus de destin” (I 133).

Épilogue : faire ses adieux au passé (ethnique et national)

- 33 Cette relation complexe du roman avec le passé a été exploitée par la critique pour assigner à Ying Chen et à ses trois premiers romans, *La mémoire de l’eau* (1992), *Les lettres chinoises* (1993) et *L’ingratitude*, l’étiquette de l’écriture migrante, typique des romans néo-québécois des années 1990, et pour interpréter son écriture comme un processus de détachement d’une culture d’origine³². Dans ce contexte, l’auteure accorde une attention particulière à la question de l’identité et à son enracinement dans un passé partagé : “écrivaine de l’hybride et de l’exil, Ying Chen pose les thématiques mémorielle et identitaire comme matrice de son œuvre”³³. Elle se libère des “[h]éritages mortifères”, pour citer le titre d’un article d’Anne Martine Parent³⁴.

- 34 En effet, Chen donne à la protagoniste de *L'ingratitude* le nom d'un oiseau migrateur, Yan-Zi, "hirondelle"³⁵, une métaphore qu'elle utilise également dans ses écrits programmatiques pour évoquer la libération des entraves du passé par la migration (QM 7, 55). Le vol de l'hirondelle libère en ce sens des frontières de l'espace et du temps :
- Tu es seule, très seule. Tes mains sont libres, tes pieds sont libres, la tête libre, tu es libre comme le vent. Tu viens de nulle part et ne vas nulle part. Tu circules dans l'espace et hors de l'espace, dans le temps et hors du temps. Tu côtoies l'Histoire mais tu n'as pas d'histoire. Tout ça parce que tu n'as pas d'histoire. (I 89)
- 35 Mais de quel passé collectif veut-elle se détacher ? Il existe plusieurs réponses à cette question. Tout d'abord, l'histoire raconte un changement générationnel à l'intérieur de la Chine : les jeunes défient les enseignants, les parents et les ancêtres (I 27), et cela aussi – selon la mère et le directeur (I 103) – en raison d'une influence étrangère néfaste. Chun planifie l'avenir et exprime son amour à travers des poèmes vieux de plusieurs siècles, mais rejette le désir de Yan-Zi de profiter du présent (I 60s.), "de vivre sur-le-champ, à l'instant même" (I 79). Le désir d'émancipation de Yan-Zi ne peut donc pas être considéré comme un désir de migration.
- 36 Néanmoins, dans ses écrits programmatiques recueillis dans *Quatre mille marches* (2004), l'auteure avoue qu'elle a compris son départ de Shanghai comme un geste suicidaire, sans savoir encore s'il lui serait possible de renaître ailleurs (QM 22). Selon elle, il est plus facile de ressentir, d'agir et de penser de manière universelle lorsqu'on est à l'étranger. Pendant une visite en Chine, son esprit se ferme (QM 11). Puisqu'elle ne veut pas être "l'esclave de son habitude et de sa mémoire" (QM 14), puisqu'elle juge important "de pouvoir choisir" (QM 65), la migration au Canada semble constituer la meilleure décision, tant pour elle-même que pour l'avenir de ses enfants (QM 66). "*L'Ingratitude* tente justement de traiter de la férocité banale de la filiation et de l'aspect futile des racines" (QM 25). Chen conçoit en outre son écriture en français, dans une langue étrangère donc, comme une révolte contre une certaine éducation chinoise et comme le fait de se situer consciemment dans le présent plutôt que dans le passé (QM 38) ; son choix de langue est donc – selon Lise Gauvin – "un engagement dans la langue, [...] un langage"³⁶.
- 37 D'autre part, sa soif de liberté est comprise comme un besoin universel qui ne se réduit qu'à contrecœur au stéréotype du "migrant". Elle trouve ainsi agressif que d'autres tentent de lire sa littérature sur fond de schémas ethniques et l'interprète comme le but même de son "inquiétude existentielle" (QM 42)³⁷ qui consiste à refuser toute localisation unilatérale. "The self that Chen thus constructs for herself is non-binary, non-fixed, multilingual, multicultural and complex"³⁸. Toutefois, elle n'attribue pas cette subjectivité nomade aux seuls migrants, mais considère comme anthropologique le désir dialectique de mettre en balance "s'envoler" et "s'enraciner". Elle ne veut pas écrire de folklore ou de littérature ethnique, mais être "historique, cosmique et existentielle" (QM 87). C'est pour cela qu'elle s'appuie aussi sur "une vision du monde microscopique" (QM 43), dans laquelle elle met l'accent sur l'individu.
- 38 À partir de son quatrième roman *Immobile* (1998), dans sa "série fantôme"³⁹ de sept romans jusqu'à *La rive est loin* (2013), l'auteure préconise une poétique de la "désincarnation"⁴⁰, dans laquelle elle ne concrétise pas l'identité de ses personnages sur les plans géographique et historique. Elle veut "échapper à la logique de l'héritage, de

la filiation et de l'enracinement dans le culte des ancêtres, qui caractérise aussi bien la mentalité occidentale [...] que la culture chinoise traditionnelle”⁴¹.

39 Compte tenu de ses efforts pour s’affranchir de la simple association aux cultures d’origine, elle s’inscrit à la fois dans une littérature-monde en français, et d’autre part dans une littérature post-québécoise, qui poursuit une déterritorialisation de la littérature au Québec⁴². Elle questionne ainsi également son appartenance à travers un discours authentiquement québécois centré autour de la dialectique de l’arpenteur et du navigateur, une dialectique proposée par Monique LaRue en 1996 afin de dépasser la conception ethnique, à ses yeux anachronique, d’une littérature encore trop souvent comprise comme “le miroir fidèle de notre petit peuple” (selon le postulat de l’abbé Casgrain), et pour permettre au contraire un voyage ouvert vers l’avenir et le cosmopolitisme (QM 53s.)⁴³.

40 Afin d’exprimer son identité, Chen utilise explicitement les moyens de la fiction et de l’écriture : “Même si une seconde naissance n’est qu’une pièce de théâtre, je compte la jouer jusqu’au bout” (QM 67). Cette façon de jouer au théâtre ne reste pas prisonnière de la mauvaise foi, mais permet une auto-distance libératrice, qui offre la possibilité de se réinventer à tout moment sur le “mi-chemin” (QM 31) entre passé et futur, et cela au présent :

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. (QM 31)

41 Lorsque d’autres cherchent à l’engager sur un territoire ou l’autre, c’est entre les pôles du déracinement et de l’envol que se négocie selon l’auteure le rapport à soi (QM 16). “Enfin, je ne suis pas mes ancêtres, je ne suis pas les autres. Mais je ne serais pas moi sans mes ancêtres et sans les autres. [...] Il faut réfléchir à mon devenir” (QM 106). Le roman assume volontiers l’oscillation entre des concepts contradictoires qui caractérise la mauvaise foi sartrienne afin de dépasser l’illusion simpliste de l’unité du sujet. “Nous croyions être uns, déterminés, sûrs, cohérents ? Eh bien, la littérature, avec la mauvaise foi, nous révèle nos paradoxes et nos impasses”⁴⁴, résume Decout.

42 Ou, pour conclure, en citant *L’ingratitude*, (qui se referme justement par le mot “Maman !”, (I 133)) :

Comment éprouver la joie glaciale de l’étranger sans avoir déjà eu une patrie ? Et enfin, comment apprendre à se débarrasser d’une mère sans être jamais né ? Être l’enfant d’une femme est donc une chance qui promet de connaître le bonheur de ne pas l’être. Une chance à laquelle on doit beaucoup de gratitude. (I 132)

NOTES DE FIN

1. Ying Chen, *L’ingratitude*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, p. 24 ; dorénavant *I*.

2. Selon Lori Saint-Martin, la mère de *L’ingratitude* correspond au type de la “patriarchal mother” aidant à maintenir l’ordre et l’autorité masculines. Même si le père de la protagoniste n’est pas dominant dans la famille, les maximes d’éducation de la mère, par exemple sur la chasteté

féminine et l'importance du mariage, sont celles d'une société patriarcale (Lori Saint-Martin, "Infanticide, suicide, matricide, and mother-daughter love: Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude*", *Canadian Literature*, n° 169, 2001, p. 62).

3. Cf. la définition développée par Maxime Decout, dans la lignée de Sartre : Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, 2015, «Paradoxe», p. 13.

4. Christof Schöch, "Ying Chen, ou dialogues au-delà des frontières", in Anne Brüske, Herle-Christin Jessen (dirs), *Dialogues transculturels dans les Amériques. Nouvelles littératures romanes à Montréal et à New York*, Tübingen, Narr, p. 65.

5. Cf. par exemple: "C'est pour cela en effet que je rêve de ne plus être une personnalité exotique. Qui dit culture dit synthèse. Or le rôle de la littérature anti-slogans est de désynthétiser, de considérer les êtres et les choses individuellement" (Ying Chen, *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Paris, Seuil, 2004, p. 15 ; dorénavant QM).

6. Lori Saint-Martin, art. cit., p. 71.

7. Jean-Paul Sartre, *Les mains sales. Pièce en sept tableaux*, Paris, Gallimard, 1998 [1948], «Collection Folio», p. 229 ; dorénavant MS.

8. Maxime Decout, *op. cit.*, p. 14s. Il est vrai que Hugo bénéficie d'une seconde opportunité dans la pièce de Sartre : il choisit l'interprétation politique de son meurtre à la fin, permettant à la facticité et à la transcendance de coïncider – curieusement, en embrassant un mensonge.

9. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1968 [1943], «Bibliothèque des Idées», p. 87 ; dorénavant EN.

10. Maxime Decout, *op. cit.*, p. 56 : "La littérature est assurément une école difficile qui, parce qu'elle est de mauvaise foi, apprend au lecteur qu'il est lui-même incertain, malléable, pluriel, divisé, et qu'aucun savoir interprétatif ne pourra y remédier. Que faire alors de ce savoir qui n'en est pas, qui serait suspect d'être de mauvaise foi ? Il conviendrait peut-être, simplement, de cesser de prendre l'œuvre pour un document péremptoire, un savoir dissertatif, de comprendre qu'elle est aussi une aventure de la mauvaise foi, c'est-à-dire de la disparité et du vertige, que l'idée y est toujours sensible et temporaire, qu'elle dérive, se transforme, parfois sauvagement, à l'abri des systèmes, des méthodes, des assertions et des consensus."

11. Nadra Hebouche, "Humain/animal : rupture, contiguïté et perméabilité dans *Espèces* de Ying Chen", *Studies in Canadian Literature*, vol. 39, n° 1, 2014, p. 280.

12. Jochen Mecke, "Esthétique du mensonge", *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 68, 2015, p. 77.

13. Jochen Mecke, "Une critique du mensonge par-delà le bien et le mal", *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 67, 2014, p. 98.

14. Lori Saint-Martin, art. cit., p. 76.

15. Selon Jochen Mecke, le jugement non-catégorique mais relative porté sur le mensonge trouve sa correspondance dans une réévaluation de la sincérité qui "perd également le statut d'attitude irréprochable qu'elle avait jusque-là" (Jochen Mecke, "Une critique du mensonge par-delà le bien et le mal", art. cit., p. 99).

16. Mecke soutient que une des fonctions du mensonge en tant que pratique sociale est précisément de servir de réponse tactique des subalternes au pouvoir, Jochen Mecke, "Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur", *Diegesis*, vol. 4, n° 1, 2015, p. 32-34.

17. Nicole Dunham, "Le jeu de la création : *Le Mangeur* (2005) de Ying Chen", *Voix plurielles*, vol. 10, n° 2, 2013, p. 288.

18. Chez Sartre, dans *L'être et le néant*, l'être humain se distingue comme celui qui "peut prendre des attitudes négatives vis-à-vis de soi" (EN 85).

19. Lori Saint-Martin, art. cit., p. 77.

20. Cf. pour une étude systématique du mensonge aux différents niveaux de la communication littéraire, Jochen Mecke, "Esthétique du mensonge", art. cit., p. 79s.

21. Jochen Mecke souligne que c'est justement la focalisation interne et le discours indirect libre qui constituent des outils importants pour que la littérature puisse fonctionner comme un "détecteur de mensonge", *ibid.*, p. 87.
22. Lori Saint-Martin, art. cit., p. 70.
23. De plus, son sort dans l'au-delà sera réglé par Seigneur Nilou, "ce tyran de l'univers Yin, cette autre maman que rendrait ma mort insupportable" (I 93).
24. Dominique D. Fisher, "Vers une 'littérature-monde' ? Transfigurations de l'identitaire et du territoire de Marie-Claire Blais à Ying Chen", in Yvan Lamonde, Jonathan Livernois (dirs), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Montréal, Presse de l'Université Laval, 2010, p. 94.
25. Frédéric Weinmann, "Je suis mort". *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, 2018, <Poétique>, p. 19, 11, 24. Weinmann exclut Ying Chen de son corpus, notamment par rapport à *Immobile* (1998), cf. *ibid.*, p. 134. *L'ingratitude*, par contre, cadre très bien avec les critères qu'il définit.
26. *Ibid.*, p. 227, 215.
27. *Ibid.*, p. 234.
28. C'est le phénomène que Maxime Decout analyse sur la base des *Liaisons dangereuses* de Laclos : "C'est uniquement en écrivant une fausse lettre d'amour que Valmont peut en écrire une authentique tant il nie son être amoureux. Croyant imposer le joug de son cynisme au langage écrit, il est finalement manipulé" (*op. cit.*, p. 28).
29. *Ibid.*, p. 49.
30. *Ibid.*, p. 30.
31. Jochen Mecke, "Esthétique du mensonge", art. cit., p. 90s.
32. Gilles Dupuis, "La fin d'un cycle ? *La rive est loin* de Ying Chen", in Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler (dirs), *À la carte. Le roman québécois (2010-2015)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017, p. 85
33. Nadia Hebouche, art. cit., p. 280.
34. Anne Martine Parent, "Héritages mortifères. Ruptures dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière", *Temps zéro*, n° 5, 2012, disponible sur <<http://tempszero.contemporain.info/document1006>>.
35. Gabrielle Parker, "Ying Chen's Critical Path : The Writer's Search for a New Perspective", *Nottingham French Studies*, 2016, p. 166.
36. Lise Gauvin, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, <Points>, p. 259.
37. Cf. le concept de littérature "intranquille" de Lise Gauvin, qui observe au Québec une tendance à l'écriture du soi ancrée dans un imaginaire trans-national et cosmopolite qui est indépendant du lieu de naissance des écrivains. Lucie Lequin, "Trajectoires trans-locales de l'imaginaire au féminin", *Intercâmbio*, n° 1, 2008, p. 19 et passim.
38. Eglé Kačkutė, "Mothering Across Languages and Cultures in Ying Chen's Letters to Her Children", *Women: A Cultural Review*, vol. 29, n° 1, 2018, disponible sur <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09574042.2018.1425536?scroll=top&needAccess=true>>.
39. Gabrielle Parker, art. cit., p. 163.
40. Gilles Dupuis, art. cit., p. 84.
41. *Ibid.*, p. 89.
42. Dominique D. Fisher, art. cit., p. 84s. Selon Christof Schöch, dans ce type de littérature "la condition humaine continue d'être envisagée comme le confluent dynamique et complexe d'une multiplicité de discours, de temps historiques et de territoires réels ou imaginaires" (art. cit., p. 63).
43. Monique LaRue, *L'arpenteur et le Navigateur*, Montréal, Fides, 1996, p. 12, 21, 23.
44. Maxime Decout, *op. cit.*, p. 48.

RÉSUMÉS

L'article explore le tissu de mensonges et de mauvaise foi dans lequel la protagoniste et narratrice du roman *L'ingratitude* de l'autrice québécoise Ying Chen se trouve piégée, à une échelle tant identitaire que discursive. Soumise aux attentes et projections de sa mère, à ses blessures et à leurs récriminations mutuelles, soumise aussi à une vie centrée sur l'être-pour-autrui, elle ne peut se libérer et se réaliser en tant que sujet actif qu'en recourant au suicide, soit à l'auto-négation ultime. Si au niveau de l'histoire, cet acte de déni paradoxal et profondément mensonger signifie l'échec final, le roman, en recréant une situation d'énonciation *post mortem*, permet toutefois au "moi" de s'aliéner, voire se libérer des contraintes existentielles, et d'adopter une perspective de réconciliation, au-delà des mensonges, en explorant une subjectivité ouverte, plurielle et mobile dans l'acte d'écriture autofictionnel. À travers le parallèle qu'il établit entre la filiation parentale et l'héritage culturel, le roman ouvre à un aspect collectif : l'étude des enchevêtrements de ces patrimoines autobiographiques et collectifs conflictuels s'inscrit non seulement dans le paradigme de la littérature migrante, mais également dans un courant de littérature post-québécoise qui, selon les termes de Monique LaRue, se caractérise par la dialectique de l'arpenteur et du navigateur, l'enracinement et l'ouverture au monde.

INDEX

Mots-clés : mauvaise foi, littérature québécoise, migration, narration post mortem

AUTEURS

DAGMAR SCHMELZER

Universität Regensburg