

# SÉISMES ET MÉTAPHORES DANS *LA RIVE EST LOIN* DE YING CHEN

Hélène Amrit\*

## Abstract

*La rive est loin* est le 8<sup>ème</sup> roman d'un cycle entamé en 1998 avec *Immuable*. Il s'agit d'un récit allégorique «mêlé» et «mêlant». Suite à un tremblement de terre, qui a transformé la ville en chaos, un couple est coincé sous les décombres de leur maison. Dans ce roman tout tremble ou s'effondre. En effet, le séisme se propage au sein du récit. Fragmenté et éparpillé, ce dernier génère des doutes. Par ailleurs, les clichés ne sont pas épargnés par ces secousses. Plus inattendu, après avoir été dénoncé comme un lieu commun, le réalisme vole en éclat. Une telle propagation est possible par des jeux de mises en abîme qui transgressent les limites de l'œuvre.

*Séismes et métaphores in La Rive est loin by Ying Chen*

*La Rive est loin* is the 8<sup>th</sup> novel of a series, begun in 1998. After an earthquake, a couple is stranded under the rubbles of their home. Everything in the novel either trembles or crumbles. The seism propagates through the story, fragmenting and dispersing the latter until it destabilizes. Even clichés are not safe from the jolts. Most unexpected, Realism is shattered after being denounced as trite.

*Sismi e metafore ne La rive est loin di Ying Chen*

*La rive est loin* è l'ottavo romanzo di un ciclo iniziato nel 1998 con *Immuable*. Dopo un terremoto che ha trasformato la città in caos, una coppia è intrappolata sotto le macerie della propria casa. In questo romanzo tutto trema o crolla. In effetti, il sisma si propaga all'interno della narrazione. La frantumazione che emerge a livello strutturale genera dubbi. Nemmeno le immagini sono esenti da dette scosse. In modo inatteso pure il Realismo, già denunciato come un luogo comune, viene distrutto. Tale operazione è resa possibile attraverso le *mises en abîme* e i giochi metaforici che oltrepassano i limiti dell'opera.

\* Université de Limoges.

J'ai nagé avec A. dans une mer où je ne voyais pas de rive, et j'ai bien dû revenir en arrière, remonter sur la rive délaissée qui était tout de même une rive, qui était l'une parmi d'autres, où c'était bon de poser les pieds (Chen 131).

*La rive est loin*, publié en 2013, est le huitième roman d'un cycle commencé en 1998. Nous verrons que ce roman raconte plus que l'histoire d'un tremblement de terre. Il permet, entre autres, de mieux cerner la poétique engagée dans ce cycle. *La rive est loin* étant une œuvre autonome, au sens où elle intègre dans sa constitution un métadiscours, la microlecture (Barthes) est de fait l'outil tout indiqué. Je pars toujours du texte littéraire, que je perçois comme une œuvre dont la matière première serait le 'magma' social. C'est le texte qui m'indique les outils appropriés. L'objectif est de mettre au jour des lectures qui sans cette approche sociocritique (Duchet et Maurus, Popovic, Lyon-Caen) ne seraient pas perceptibles.

Si ce roman donne à lire le séisme ravageant la ville, ce n'est pas sans secouer le lecteur. En effet, les secousses traversent les instances, se métamorphosent, sortent de la fiction, pénètrent le lecteur et font vaciller ses certitudes. Elles désagrègent clichés et stéréotypes tel que celui de l'homme sûr de lui, machiste et perclus de convictions. Plus inattendu, ces secousses atteignent le réalisme, le reléguant au rang de poncif phagocytant l'art romanesque. *La rive est loin* narre plus que la dévastation d'une ville, elle pulvérise la cité et lézarde son miroir qu'est le réalisme (Becker, Mitterrand, Barthes et al.).

### **Le tremblement de terre comme métaphore**

Une femme au foyer et son conjoint, archéologue universitaire, racontent en alternance<sup>1</sup> le récit de leur quotidien. Lui est désigné par la lettre A., en revanche elle n'est pas nommée. Il est atteint d'une tumeur cérébrale incurable. Un tremblement de terre a détruit la ville et ils sont tous deux proches de la mort, coincés sous les décombres de leur maison:

Notre maison n'a plus de forme. Elle est plutôt aplatie. Je suis couvert de ciment et de briques. [...]

Je l'ai rêvé bien des fois: ce spectacle de la fin du monde, de notre petit monde, où ma femme, se tenant au milieu des déchets, me regarde avec une mine de sage [...] (Chen 12).

<sup>1</sup> Le plus souvent un chapitre correspondant à une voix. Les chapitres impairs sont narrés par elle, tandis que les chapitres pairs le sont par lui, excepté le chapitre 20 qui est narré par elle.

Ou encore:

Ce grondement souterrain m'était familier. Autrefois, je me souvenais, ces premiers craquements du sol, les mêmes, m'avaient déjà fait très mal aux oreilles. [...] Le sol s'est mis à vibrer. [...] Les ondes du fond de la terre commençaient déjà à traverser mon corps entier.

[.../...]

Bientôt j'entends le vent commencer à siffler, si fort qu'il fait claquer les fenêtres et renverse les pots de fleurs. La maison entière tanguait de gauche à droite. Les gens ont dû alors comprendre que ce n'est pas le vent qu'il faut fuir. J'entends des voix dans la rue, de plus en plus de voix. En haut, dans le salon, les livres de A. tombent par terre. Puis des lampes. Les étagères dans la cave<sup>2</sup> s'écroulent l'une après l'autre. [...] Lentement, dans le noir, j'ai senti un mouvement de A. j'ai senti le tâtonnement de sa main. Je lui tends la mienne. Il me l'a saisie tout de suite (135-140).

Pourtant, même s'il constitue le cœur du récit, le tremblement de terre n'occupe pas une place prépondérante dans *La rive est loin*. En effet, il est perçu et traité non pas en tant que catastrophe soudaine et terrifiante, mais comme le cadre et le décor d'autres séismes métaphoriques: comme celui ravageur de la tumeur cérébrale de A., les chocs traumatiques au sein du couple tels que la disparition de leur enfant, l'ébranlement de la société et de ses lieux communs, ou les vacillements du genre romanesque. Autrement dit, l'œuvre est conçue à l'image des poupées russes, un séisme contenant un autre séisme. Cette mise en abîme des métaphores sismiques permet aux secousses de s'étendre à l'ensemble des instances romanesques<sup>3</sup>.

Ainsi, placés sous l'égide de séismes destructeurs, les protagonistes expriment essentiellement leurs émotions et leurs sentiments l'un envers l'autre plutôt qu'ils ne racontent une histoire.

### **Le tremblement de lecture**

Des secousses se propagent dans l'ensemble de l'œuvre, n'épargnant rien ni personne. Constitué de fragments épars, le récit est à l'image de la ville après le tremblement de terre. Le passage relatant la dernière promenade en forêt des protagonistes témoigne d'une œuvre conçue comme un séisme. L'analogie avec

<sup>2</sup> Lieu où elle s'est réfugiée avec son mari, et où se trouvent les ossements collectés et classés par lui en tant qu'archéologue.

<sup>3</sup> A propos des récits spéculaires et de leur capacité à rendre poreuses les frontières du roman permettant l'introduction du réel dans la fiction et vice-versa, lire l'excellent article de Maxime Decoud intitulé "Perec: l'abysses de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal".

un séisme est ici d'autant plus frappante que le passage se trouve au cœur du roman. En effet, le roman ayant 140 pages et étant constitué de 20 chapitres, son centre correspond à la page 70 qui est à l'intersection des chapitres 10 et 11. Aussi, le centre du récit en terme de pages est le même que son centre en terme de chapitres. Cette concentration des centres atteste d'une architecture très élaborée qui évoque l'hypocentre d'un tremblement de terre, ce lieu tellurique proche de la faille d'où émergent les secousses. Dans ce passage clé, la narratrice ressent de l'apaisement pour elle et son mari, alors qu'ils attendent le verdict médical concernant la tumeur de A.:

Ce matin, au début de notre promenade, A. a affiché un calme et un contentement que je n'avais pas vus en lui depuis longtemps [...] (71).

Nous éprouvions du plaisir à poser nos pieds sur des feuilles sèches, craquantes et tendres. Le bruit de nos pas lui rappelait les dimanches après-midi lointains passés avec son père (73).

Cependant, les sentiments des protagonistes diffèrent, et si la femme interprète l'attitude visiblement 'calme' de son époux comme une forme de 'contentement', A. est en fait angoissé. Il ressent cette oppression dès le trajet en automobile pour rejoindre la forêt:

Elle a tout de suite fermé la portière, comme pour m'empêcher de m'enfuir. Maintenant j'étais à elle. J'étais à sa merci (64).

La route était d'une blancheur aveuglante. Je me sentais rouler sur une chair monotone me faisant perdre tout romantisme, me rendant impuissant. [...] Je me laissais bêtement coincer dans la voiture, à proximité de cette femme qui sans doute m'en voulait et dont le silence en ce moment m'oppressait (65).

Cette femme à côté de moi était en train de me compromettre. Cette éternelle vieillarde m'empêchait de vivre ma vie courte, ma vie limitée, ma vie condamnée. [...] Il me fallait au plus vite sortir de sa voiture. Sortir aussi de son chez-soi qui n'était plus le mien, où mes jours étaient comptés (66).

Ce que la narratrice tient pour paisible, son époux le ressent comme inquiétant. Qui croire, qui suivre dans ce récit ? Ces différences de ressentis et d'interprétations entre les deux narrateurs agissent comme un choc générant un doute qui se propage tout au long de la lecture.

Ce doute n'est pas isolé. D'autres instabilités se développent au sein du récit, qui semble insidieusement irradié par la folie. Par exemple, cette folie est d'abord plus ou moins reconnue chez la narratrice avec ses rêves et son imagination abracadabrants. Cette femme ressemble à un fantôme ou à un squelette (16, 19, 26, 49). Elle a des pouvoirs étranges: «il a suffi qu'elle rêve d'un tremblement de terre pour que, de l'autre côté du fleuve, une ville s'écroule» (38). Elle entend des rumeurs du

fond de la terre et du ciel. C'est une personne invraisemblable: «Elle serait en même temps ici et ailleurs, maintenant et dans le passé, maintenant et au futur, à la fois morte et vivante, pas encore née mais déjà vieille» (49), «Ce serait là autant de preuves de sa maladies mentale, autant de raisons pour l'enfermer dans un asile» (53). En revanche, A. est décrit comme un scientifique qui a la tête sur les épaules, du moins jusqu'à la page 56 où un extrait du récit de A. déstabilise le lecteur:

Il semble qu'ils en parlent récemment, d'une nouvelle hospitalisation. Ils ne sont pas contents de mon évasion et ils veulent me reprendre. J'ai vu ma femme chuchoter avec le médecin du quartier qui faisait semblant de ne pas me regarder. Ils complotaient quelque chose contre moi. Ma femme est capable de tout (56).

Comment interpréter ce commentaire? La folie le ronge-t-elle depuis toujours ou est-ce la tumeur qui en est la cause? A. est-il paranoïaque, ce qui expliquerait son angoisse envers sa femme? Cette dernière ne serait alors pas si extravagante? À mesure que la tumeur progresse, les récits oscillent. Celui de A. s'oriente subrepticement vers la folie, à moins qu'il ne l'affiche de plus en plus clairement. En effet, alors que A. est hospitalisé, il confond sa femme avec la coiffeuse de son enfance qui le maltraitait (105). Il devient comme son épouse: il divague, rêve et perçoit sa femme en homme puis en chat harcelé (123). Le lecteur ressent un malaise s'apparentant à celui expliqué par la narratrice à propos de la folie:

C'est comme en causant avec un malade mental, on ne s'aperçoit pas tout de suite de ce qui le distingue de nous. Seulement plus tard, un imperceptible dérapage se fait sentir dans le fond des paroles parfaites et des raisonnements apparemment sans faille, jusqu'à ce qu'il devienne une vraie déroute: c'est seulement alors que son anormalité nous paraît évidente. Frissonnant, nous commençons même à douter de notre propre faculté, ayant bien vu jusqu'à quel point la ligne arbitraire nous séparant du malade et nous classant dans la zone du normal s'avérait fine et incertaine (115).

La folie se répand ainsi sournoisement, désarçonnant le lecteur. Ce dernier tend à perdre confiance en ses propres capacités. Est-ce lui qui déraisonne?

Contradictions, doutes, folie sont autant de secousses qui se propagent dans le récit et heurtent la lecture. Confiant, le lecteur 'gravit' le texte avec certitude, puis il défaille et entreprend alors 'des descentes' par des retours en arrière ou des reconsidérations. La lecture est ainsi à l'image des ascensions vécues par A., et des descentes émanant de sa femme<sup>4</sup>. Ces secousses sortent le lecteur de sa

<sup>4</sup> Outre que A. rapporte une séquence de son passé où il fut amené à gravir une montagne (82-83), de nombreux passages signalent qu'il est celui qui se dirige vers les sommets: «Je n'ai pas pu le rejoindre dans sa lumière, il allait maintenant me retrouver dans ma tombe» (22). *A contrario*, la narratrice est celle qui tend vers le bas: «Cette éternelle vieillardesse m'em-

torpeur. Une fois l'ouvrage lu, ce dernier ne peut pas, par exemple, affirmer pleinement que A. est un homme, qu'il y a bien deux protagonistes ou encore que la narratrice est une femme:

Je m'imagine en train de vivre ou de supposer vivre dans une espèce de rêve où je suis un personnage [...] Ce serait mentir si je faisais semblant de raconter l'histoire d'un autre. Je suis même incapable de parler de mon épouse, sans devenir moi aussi cette femme. Je suis tout à fait seul, autrefois, maintenant et toujours, en parole comme en silence (82).

Il semble que, en épousant cette femme, j'aie introduit un fantôme chez moi. [...] Elle serait en même temps ici et ailleurs, maintenant et dans le passé, maintenant et au futur, à la fois morte et vivante, pas encore née mais déjà vieille (49).

A force de vivre avec elle, des fois, je ne sais même plus qui je suis moi-même. [...] Je me demande si ce n'était pas moi qui l'avais inventée, moi qui étais cette femme (51).

Le lecteur ne peut pas, non plus, affirmer que la tumeur est réelle: «Mais qu'est-ce qu'elle disait ? Que je suis malade ? Elle a affirmé que j'étais malade, que je n'étais pas abattu par une secousse de la terre, mais par une tumeur dans ma tête» (39).

Par conséquent, le sentiment que le texte se dérobe, à la manière de la terre qui se liquéfie et s'ouvre en formant des crevasses profondes lors d'un tremblement de terre, est vertigineux. La lecture devient elle-même le théâtre d'un séisme. Ce récit composite à deux voix génère des incertitudes qui irradiant l'œuvre et disloquent le fil de la lecture à mesure que cette dernière progresse. Le lecteur est contraint de passer outre l'in vraisemblable et de s'avouer démuné: le récit lui ayant arraché, – à l'image de A. –, toute conviction et assurance. Dans *La rive est loin*, les tremblements de terre détruisent non seulement la ville et ses habitants, A., mais aussi le récit. Les ondes sismiques se propagent et couvrent la totalité de l'œuvre allant jusqu'à atteindre le lecteur.

### **Le tremblement des stéréotypes**

Si la ville est 'aplatie' et réduite en un champ de gravats, et si le récit est disloqué en des fragments épars, les personnages ne sont pas épargnés. La tumeur qui terrasse A. et chamboule son quotidien en témoigne. A. est un homme viril

pêchait de vivre ma vie courte, [...] Je ne devais pas me laisser emporter dans cette course décadente allant inéluctablement vers le bas, vers un endroit encaissé et aveugle» (66). Leur couple est d'ailleurs conçu sur cette dichotomie: «Elle arrivait chez moi comme au bout d'un voyage, comme à un terme, prête à se faire enterrer, alors que moi, en l'épousant, j'ai sincèrement pensé à un départ avec elle» (14).

et sûr de lui, des exemples relevés au fil du texte l'attestent: Il a eu une relation extraconjugale avec une maîtresse beaucoup plus jeune que lui, dont il mettra fin en se dérobant (18-20). Il est: «un scientifique. Je ne laisse pas la fiction corrompre la science» (38), impoli au volant de sa voiture (32), il estime que conduire est du domaine des hommes (57). Il aime et est aimé par sa mère de manière exclusive (52). Les défaillances physiques blessent son orgueil (76). Il souhaite montrer sa puissance en mourant actif, en poste à son travail (97). Selon lui, les femmes au «corps sans courbe» et qui sont de mauvaises cuisinières sont des femmes qui veulent être des hommes (121). Ainsi révélé, A. est une caricature de l'homme machiste et misogyne. Cette posture le contraint d'ailleurs à dissimuler sa tumeur à ses collègues:

[p]endant des années A. a dû se rendre à son milieu de travail en portant un masque orgueilleux, défensif, dur et faussement gai, toujours sur ses gardes, [...]. Comme dans un champ de bataille, il voulait maintenant dissimuler sa blessure, son affaiblissement, banaliser l'immense péril qui le menaçait [...], afin d'éviter des dangers pires, des dangers qui, selon sa manière d'appréhender les choses, étaient les plus immédiats; l'humiliation de sa fierté virile d'homme savant, l'écroulement de son statut [...], dangers qui lui faisaient peur plus que la mort (99).

De plus, selon sa femme, en plaçant ses recherches au-dessus de tout, il tend à mépriser certains aspects de son être:

Le travail impersonnel et universel le protégeait, lui épargnait d'avoir à mener une existence personnelle, [...] une mise en question de ses qualités humaines, de ses qualités en tant que fils, en tant que mâle, en tant que mari et père (19).

Nonobstant, A. perd toute prestance. Certes, la maladie le diminue physiquement, comme le rapporte sa femme tout au long du récit<sup>5</sup>. Toutefois, c'est surtout la conception de l'homme, ce monument solidement ancré dans la société et bâti à l'aide de lieux communs, qui se lézarde. Certains de ces poncifs sont démentis, d'autres anéantis. Par exemple, A. se veut et est perçu par son épouse comme scientifique, matérialiste. Or, dès la page 16, il se révèle crédule en soupçonnant sa femme d'être à l'origine du tremblement de terre: «Jetant une énergie négative sur notre santé, elle peut même causer la destruction dont je vois le spectacle aujourd'hui», ou en ajoutant foi aux fables de sa femme:

<sup>5</sup> D'abord quelques maux de tête et une baisse de la vue de l'œil gauche (17) avec une diminution de son activité et une certaine fatigue (20-21), puis une perte définitive de l'œil gauche (29) et de sa libido (32), il finit par cesser toute activité (97-98) et perd la mobilité de ses jambes (127).

J'ai fini par la croire. J'étais devenu une partie de ses histoires. Je jouais le rôle que je voulais jouer ou qu'elle voulait que je joue. [...] Et c'est ainsi qu'à chaque fois, [...] en me débattant avec les armes masculines usuelles, j'étais avalé par ma femme (27).

Aussi, A. peut être superstitieux et influençable. De plus, la tumeur cérébrale œuvre et le fragilise:

Maintenant [...] il ne suivait plus les actualités. Son intérêt pour les mondes lointains soudain diminuait. Il levait les yeux encore quand on lui parlait des affaires régionales, mais il se retenait d'émettre des opinions. Il semblait devenir plus humble dans son appréhension de la vie et de soi, plus prudent aussi dans ce qu'il entreprenait, que ce soit des activités intellectuelles ou physiques (31).

Le courage de A. à cette étape de la chose était prodigieux, son désir de vivre, complètement irrationnel, me causait de la peine. A. le sceptique et le lucide était devenu un quasi-croyant, aurait pieusement adhéré à une religion, n'importe laquelle, s'il en avait encore la force. [...] Son intelligence semblait avoir lâché prise, mais son corps ne voulait pas partir (100).

Ses paroles dépourvues d'orgueil ne blessaient plus. Il n'avait plus besoin d'attaquer afin de se défendre, de réprimer afin de se faire grand. Il rendait les armes. Il n'y avait rien de plus touchant, de plus humble, de plus pieux, que la capitulation d'un homme fier devant la volonté de la nature, face à l'inévitable, qu'il soit injuste ou logique (118).

Ce monstre fait de clichés renonce:

Tant de désordres me faisaient me douter que A. n'allait pas bien. Quelque chose d'indéfinissable et d'inquiétant avait dû se passer en lui. Cela ressemblait à un affaiblissement mental et physique dont on ignorait la cause, que seule viendrait expliquer plus tard l'apparition des symptômes convaincants d'une maladie qui devait déjà exister avant son diagnostic, [...] (32).

Par conséquent, en attaquant sans sommation l'être, en le contraignant à se départir de ses masques exigés par son choix de vie, tout en le lézardant physiquement de manière irrémédiable, la tumeur est bien «un tremblement de l'être»<sup>6</sup>. Elle met en pièce et réduit à néant l'individu. L'ironie n'est pas absente dans cette pulvérisation des clichés. D'ailleurs, dans *La rive est loin*, d'autres évidences ou *a priori* sont ainsi «secoués», rappelant au lecteur que rien n'est réellement figé, immuable, que tout peut voler en éclat par hasard: «Ce spectacle où alternaient les

<sup>6</sup> A moins que A. ne soit la métaphore de notre société, de notre manière trop assurée d'être au monde. Dès lors, une lecture politique ou philosophique s'offre à nous.

montées et les déclin, dont j'ai pu témoigner à force de vivre trop longtemps, à force de trop vivre, détrompait à mes yeux toute croyance au permanent, toute confiance en lois humaines» (Chen *excipit*: 133). Cette mise à terre de A. est un exemple parmi d'autres. En effet, le récit ainsi bâti pulvérise les stéréotypes. D'origine grecque, *Stéréos* – signifiant robuste, dur, solide, on comprend dès lors que le récit désirant fissurer ces lieux communs fasse appel aux rayonnements telluriques.

### Le tremblement littéraire

La métaphore selon Marie-Anne Paveau est:

[u]n véritable organisateur du discours à tous ses niveaux d'élaboration: «organisateur psychique» (Kaës. 2000 [1976]), faisant appel à des schèmes partagés, organisateur cognitif mettant en forme connaissances et croyances, organisateur discursif mettant en œuvre des cultures d'époque et de communautés, et enfin organisateur textuel mobilisant des procédés d'enclassement transphrastique (Paveau 196).

Dès lors, les jeux métaphoriques multiples et leurs emboîtements instaurent une porosité qui permet au tremblement de terre de s'étendre au-delà de l'histoire et du récit pour atteindre le lecteur. En effet, d'après Maxime Decout «[r]éfléchir le récit en tout sens astreint aussi le lecteur à réfléchir sur le récit», ou encore «[l]a specularité [...] manifeste [...] l'impossible séparation du monde et du récit, leur porosité essentielle» (Decout 403, 412). De plus, la narration à la première personne crée une mise en abîme des instances narratives permettant l'introduction du réel dans la fiction et vice-versa (Amrit). *La rive est loin* est par conséquent un raz de marée. Le séisme bouscule, détruit et mélange tout sur son passage. Le lecteur est dès lors contraint de trier les fragments de récits dans l'espoir vain d'en reconstituer l'ordre, d'énoncer une réalité. À défaut, il en donnera une histoire, comme le suggère A. à propos des fouilles venant après un tremblement de terre:

Hormis peut-être la présence de quelques morceaux d'os anciens [...], pouvant susciter de la confusion et de la perplexité chez les connaisseurs attentifs qui se laisseront égarer dans un labyrinthe de temps plus lointains, et en ressortiront tonifiés par la source tantôt vraie et tantôt inventée de son être, par le sentiment poétique que son existence fait partie d'un temps plus archaïque, de vicissitudes plus étendues, de vérités plus passagères, dont aucun animal sur terre n'aurait conscience (Chen 40).

Cette scène peut être interprétée comme la mise en abîme de la tâche du lecteur assidu en quête de recomposition. Ainsi, les lecteurs de l'œuvre de Ying Chen n'auront pas manqué d'observer des traces conduisant sur la piste du

cycle qui comprend *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), ou encore *Espèces* (2010). Des allusions plus ou moins importantes sont présentes dans ce roman. En guise d'exemples et schématiquement:

Comme dans *Immobile*, le mari est archéologue.

La présence de la mer et d'une enfance à la campagne évoquent *Le champ dans la mer*.

Le tremblement de terre renvoie à *Querelle d'un squelette avec son double* où une femme souffre d'hallucinations auditives. Elle entend la voix d'une autre femme enterrée vive sous les décombres d'un séisme.

Un extrait de la narration de A. fait écho au récit de *Le mangeur*.

Des passages laissent entendre que le couple a perdu un enfant comme dans *Un enfant à ma porte*.

Ou encore, A. perçoit sa femme métamorphosée en chatte rappelant *Espèces*.

Toutefois ce cycle romanesque n'est pas une saga, de même qu'il n'a rien à voir avec des projets tel que *Les Rougon-Macquart* de Zola (Mitterand, Pagès). En effet, ce cycle ne narre pas la vie de personnages évoluant dans un contexte pré-défini. Dit autrement, les livres qui le composent ne sont pas les pièces d'un puzzle pouvant s'assembler afin de former une œuvre bien agencée et reflétant une certaine réalité ordonnée, régie par des règles scientifiques qui lui sont contemporaines et un désir de totalisation. En fait, il est, à l'instar de la ville, dévasté. C'est un cycle où les éléments qui relient les romans entre eux apportent plus de malaise que de compréhension. Aussi, *La rive est loin* est-elle la clé de lecture donnée en creux au sein de ce cycle. Elle en révèle sa 'poétique tellurique'.

Cette poétique met au jour le travail du lecteur et sa volonté de mettre de l'ordre. Comme A. et ses fouilles archéologiques, le lecteur échafaude des tentatives de reconstruction d'une réalité oblitérée en rassemblant des morceaux de récit. Dès lors, de nombreuses métaphores surgissent. Par exemple, la femme pourrait être la métaphore de l'écrivain transposant la réalité pour en faire un roman. Certains passages laissent entendre cette possibilité, comme: «J'étais devenu une partie de ses histoires. Je jouais le rôle que je voulais jouer ou qu'elle voulait que je joue» (26), «Je ne veux pas devenir un personnage dans les histoires de ma femme (38), ou encore:

Elle voit un fantôme quand elle rencontre un voisin. Son regard déforme ma ville natale. Elle nous déshumanise tous. Cela constitue une vision affreuse. Une vision même dangereuse, pour ceux qui sont un tant soit peu superstitieux, hésitants dans leur croyance aux progrès définitifs, au changement radical, à l'élévation de l'humanité, un tant soit peu inquiets comme je le suis à l'égard du pouvoir du langage, de la mise en mots de ce qui ne se dit pas, mise en mots qui pourrait orienter le cours des choses dans une direction des plus étonnantes et des moins désirables (15).

Mais, une telle hypothèse serait trop simple:

si elle était vraiment celle qui rêvait, si ce n'était pas plutôt moi qui rêvais les rêves de cette femme à peine vivante, à peine connue, et pourtant collée contre moi comme une tumeur née de mon corps. Je me demande si ce n'était pas moi qui l'avais inventée, moi qui étais cette femme (51).

C'est A. qui serait alors la métaphore de l'écrivain. Nous retrouvons cette possibilité alors qu'il narre l'histoire à propos du sacrifice humain dédié aux dieux, le bébé qu'il doit déposer en haut de la montagne:

Je m'imagine en train de vivre ou de supposer vivre dans une espèce de rêve où je suis un personnage: ce qui se passe dans cette vallée fait partie d'une fausse mémoire, fait l'objet d'une fiction dégénérée inventée par un être dégénéré qui ne pourrait être quelqu'un d'autre, qui devrait être encore et toujours moi. Ce serait mentir si je faisais semblant de raconter l'histoire d'un autre. Je suis même incapable de parler de mon épouse, sans devenir moi aussi cette femme. Je suis tout à fait seul, autrefois, maintenant et toujours, en parole comme en silence (81-82).

De plus, sa femme le considère comme un artiste:

[p]uisque A. défaisait tout et déplaçait tout, sans le savoir ni le vouloir, tel un artiste crée un personnage ou un univers nouveau en remaniant sa matière de mille façon, inconsciemment ou exprès, avec étiquette, couleurs, lignes et mots, en brouillant des pistes, en empêchant une compréhension au premier degré, en décourageant une interprétation trop facile et trop nette (119).

«Brouiller les pistes», déjouer «une compréhension au premier degré», c'est bien ce que réalise *La rive est loin*. En définitive, peut-être que la narratrice, A. ou encore le bébé sont une seule et même entité au sein de laquelle sévit un séisme ? Peut-être sont-ils une transposition de l'œuvre littéraire avec la ville comme récit ? De tels parallèles sont plausibles puisque A. suggère: «Elle aurait voulu que ses histoires reflètent notre vie présente, de façon métaphorique, très distordue, pour montrer son immense sentiment d'insatisfaction de vivre avec moi, dans mon pays et dans mon temps» (53-54). Or, le temps et le pays de A. sont ceux de la science et de son objectivité érigées comme ordonnancement du monde reflétant le réel. Si ce monde est celui de la littérature, alors la femme de A. est insatisfaite par l'art romanesque comme miroir du réel, vouant cet art à un éternel réalisme: «“Ne trouves-tu pas, m'avait-elle demandé, que parfois, on survalorise le réel ?”» (26). Avec sa tendance à désirer l'objectivité, A., refuse ce genre d'amalgame: «Je ne laisse pas la fiction corrompre la science. D'ailleurs la fiction se corrompt dès qu'elle nourrit ce type d'ambition» (38).

Mais, nous savons que A. «est trop grand, trop fort et trop confiant» (9) et qu'une tumeur cérébrale le détruit inexorablement:

Parfois il m'arrivait même de détester son cerveau quand il faisait de la science et prétendait à une objectivité qui n'était pas, qui ne pouvait exister. Son regard et son esprit étaient inévitablement subjectifs, solidement encadrés par son temps et par son milieu, à la fois nourris et emprisonnés par sa vie d'autrefois, par la présence malgré lui des milliers d'éléments de la vie présente tourbillonnant autour de lui et en lui. A. ne pouvait pas dépasser cela, sa subjectivité. Mais il refusait de le reconnaître. Il était donc à son meilleur quand il se taisait» (74-75).

La narratrice est catégorique. Toute velléité d'être objectif pour A. en tant qu'écrivain est vaine. Elle ne concède aucune place à la littérature en quête d'objectivité ou qui s'imagine la détenir: elle est 'à son meilleur quand elle se tait'. D'ailleurs, on peut estimer que A. se rallie à cette dénonciation lorsqu'il narre combien il détestait la coiffeuse de son enfance, dont le salon possède des miroirs qui permettent de voir, tout en étant le lieu des rumeurs: «Un jour la coiffeuse s'est vantée en disant que, grâce à son métier, ses yeux parvenaient à voir six chemins et ses oreilles, à entendre huit directions» (107); d'où la question de A.: «Devrais-je croire que la réalité est ce qu'on voit dans un miroir ?» (106). Le roman comme miroir de la réalité est un cliché, et comme tout cliché attaqué dans *La rive est loin*, il est pulvérisé. C'est la mise à terre du réalisme représentée par la ville détruite. Cependant, ce «récit-séisme» est une ode à la littérature, un chant que nous – qui pouvons être représentés par les habitants de la ville –, n'entendons pas. Incorrigibles, nous sommes trop attachés à nos habitudes: «Elle ne veut pas se faire traiter de «fantastique» par les habitants de ce quartier qui l'ennuient à mourir avec leur myopie, avec leur réalisme facile qui triomphe toujours. Elle veut qu'on la regarde autrement» (50).

Nous sommes à l'image de A. qui expose au fond de sa cave, «une multitude de crânes qui se veulent un récit de l'évolution». Il faut bien un séisme pour détruire nos convictions d'un agencement préétabli comme celui du réalisme:

Et maintenant, tout est aplati, il n'y a même plus d'air, plus d'espace à exposer, à exploiter afin de marquer la distance et la différence entre les objets de ma collection, la distance et la différence entre la civilisation des êtres et l'invention des choses. Le jeu est terminé lorsque les traces du temps sont enfin brouillées et que le temps est enfin reconnu comme plus grand que nous (55).

Par conséquent, ce récit sismique peut être interprété comme la métaphore de l'espace littéraire. À l'image du tremblement de terre qui rase une ville et anéantit des vies, *La rive est loin* détruit le réalisme et déstabilise la lecture. Tout comme la terre dure et solide, devient friable et liquide lors d'un séisme;

l'univers romanesque, qui est un espace connu et sûr<sup>7</sup>, devient hasardeux et incertain dans *La rive est loin*. Cependant, si la ville est détruite, la terre demeure et une nouvelle cité peut à nouveau émerger:

De l'autre côté du fleuve, en regard de notre ville, un tremblement de terre a eu lieu il y a quelque temps, mais la ville d'en face se porte à merveille, s'accroît de jour en jour, les derniers morceaux de terre cultivable viennent d'être achetés, les nouveaux immeubles seront bientôt en place. La paix y règne. Les jardins bâtis sur les cadavres et nourris de sang fleurissent bien. La prospérité se prolonge sans fin. Aucun signe d'écroulement. Le paradis existe. Le progrès est possible (15).

Aussi, si le réalisme est détruit, l'art romanesque perdure.

*La rive est loin* révèle combien la littérature est subversive. Cette œuvre est un séisme dont les secousses traversent toutes les frontières pour atteindre les clichés et mettre à terre la doxa. Elle laisse le lecteur désorienté, tâtonnant, en quête des certitudes qui ont volé en éclats et dont il doit faire le deuil. En propageant les rayonnements telluriques en tous sens, tout vacille, y compris l'art romanesque. La 'maison' réalisme est ainsi 'aplatie'. *La rive est loin* donne à lire ce terrassement; il en est la mise en scène. Bien que dévastateur, ce récit aux multiples séismes métaphoriques demeure confiant. Il indique qu'autre chose naîtra de ces ruines à l'image de cette ville nouvelle et prospère qui a surgi des vestiges d'un tremblement de terre de l'autre côté du fleuve. Si la rive est loin, c'est peut-être parce que toute nouveauté rend désuet ce qui la précédait, tout en portant en soi ce qui la détruira:

Ce qui me bouleversait le plus était bien le spectacle plus vaste d'une nouvelle ville qui, sur les ruines que je connaissais, s'était si vite dressée et qui, dans son cœur, probablement, portait le germe d'une nouvelle ruine aussi, mais qui pour le moment ternissait complètement la ville aussi orgueilleuse que celle de mon mari A., de ce côté du fleuve (13).

### Bibliographie citée

- Amossy, Ruth et Herschberg Pierrot, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue - discours - société*. Paris: Nathan. 1997.  
Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil. 1984.  
—; Bersani, Léo et al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil. 1982.  
Becker, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Dunod. 1991.

<sup>7</sup> Le lecteur applique une lecture préformatée (Sarraute 76) et (Amrit 259-263). Or, la poétique de *La rive est loin* empêche justement cette lecture usuelle.

- Chen, Ying. *Immobile*. Paris: Seuil. 1998.
- . *Le champ dans la mer*. Paris: Seuil. 2002.
- . *Querelle d'un squelette avec son double*. Paris: Seuil. 2003.
- . *Quatre mille marches. Un rêve chinois*. Montréal: Boréal. 2004.
- . *Le mangeur*. Paris: Seuil. 2006.
- . *Un enfant à ma porte*. Paris: Seuil. 2008.
- . *Espèces*. Paris: Seuil. 2010.
- . *La rive est loin*. Paris: Seuil. 2013.
- Decout, Maxime. "Perec: l'abyme de Robbe-Grillet. Le miroir de Stendhal". *Poétique*, 168 (2011): 399-414.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*. Paris: Seuil. 1977.
- Duchet, Claude et Maurus, Patrick. *Cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Paris: Honoré Champion (Poétiques et Esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). 2011.
- Mitterand, Henri. *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*. Paris: PUF. 1994.
- Paveau, Marie-Anne. *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*. Paris: Sorbonne nouvelle. 2006.
- Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris: Gallimard. 1956.
- Zola, Émile. *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Tomes I-V. Paris: Gallimard. 1960-1967.
- . *Les Racines d'une œuvre. Transcriptions et commentaires des manuscrits originels*. Ed. Henri Mitterand. *Textuel*, 2 (2002).

### Sitographie

- Amrit, Hélène. "La littérature migrante est-elle soluble dans l'autofiction?". *@analyse*, [En ligne]. (2014): 247-275: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1009/856> (consultée le 9 septembre 2016).
- CRIST. Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes. *Le manifeste*: <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html> (consultée le 9 septembre 2016).
- Conrad, Thomas. "La lecture et la structure. Une microlecture de Barthes: *La lutte de Jacob avec l'ange*". *Fabula-LbT*, 3 (2007). *Complications de texte: les microlectures*: <http://www.fabula.org/lht/3/conrad.html> (consultée le 9 septembre 2016).
- Chen, Ying. "La charge". *Liberté*, 37 (1995), 5-221: 59-65: <http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1036001/32343ac.html?vue=resume> (consultée le 15 septembre 2016).
- Lyon-Caen, Boris. "Claude Duchet, un activisme critique". *Acta fabula*, 12 (2011), 9: <http://www.fabula.org/acta/document6640.php> (consultée le 15 septembre 2016).
- Pagès, Alain. "Émile Zola: genèse du roman familial". *Item* [En ligne]. Mis en ligne le 18 août 2008: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=377178> (consultée le 15 septembre 2016).
- Popovic, Pierre. "La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir". *Pratiques* [En ligne], 151-152 (2011). Mis en ligne le 13 juin 2014: <http://pratiques.revues.org/1762> (consultée le 15 septembre 2016).
- URL: [http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/ying\\_chen](http://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/ying_chen) – bibliographie de l'ensemble des travaux portant sur les œuvres de Ying Chen (consultée le 15 septembre 2016).
- Vacca, Paul. "La métaphore dans la fabrique du roman". *Colloque Le retour du comparant*. Juin 2016. Université de Rouen: <https://webtv.univ-rouen.fr/videos/le-retour-du-comparant-06-07-16-matin-partie-2/> (consultée le 20 septembre 2016).