

## La famille éclatée

*Molleen Shilliday*

*Ils ont affirmé qu'ils étaient revenus pour eux, les enfants. Mais ils auraient dû [...] les laisser à une tristesse précise au lieu de ramener avec eux un malaise si flou qu'on ne peut rien en dire, un malaise souterrain et apeurant comme le grondement du tonnerre ou, pire encore, le débordement imminent de la rivière.*

L'Île de la Merci

Les maladies mentales, les idées noires, un goût pour la solitude, la dépression et la manie représentent des conditions innées qui peuvent indiquer la possibilité d'une prédisposition au suicide, cependant leur existence n'entraîne pas nécessairement ce résultat. Selon Durkheim, les rapports entre l'individu qui se tue et « la société religieuse, domestique ou politique » dont il fait partie révèlent les causes du suicide (222). En effet, les cinq romans à l'étude examinent tous le rôle de la famille dans la vie du personnage qui se suicide. Ils explorent l'idée que l'hérédité, l'enfance et la mémoire fondent la base de l'histoire personnelle et soulignent que ces éléments sont inextricablement liés à la conception de la cellule familiale (ou à l'absence de celle-ci dans le cas de l'orphelin). L'histoire personnelle forme l'identité du personnage qui se suicide et influence ses décisions. D'ailleurs, lorsque nous considérons le niveau d'interdépendance psychologique entre le personnage et sa famille ainsi que les émotions fondamentales (l'amour et la haine) sur lesquelles cette interdépendance est fondée, les relations familiales s'avèrent d'une importance singulière. Dans ce chapitre, nous examinerons dans quelle mesure l'histoire personnelle ainsi que la nature des relations familiales provoquent le personnage suicidaire à passer à l'acte. De plus, nous mettrons en lumière l'empreinte que ce suicide laisse sur l'histoire personnelle de ceux qui lui survivent.

### La Mère Mythique : hérédité et mémoire dans *Unless*

La possibilité de la transmission génétique d'une prédisposition au suicide constitue une théorie qui préoccupe toutes les disciplines qui étudient le suicide. Malheureusement, ce concept reste flou parce que, scientifiquement, il demeure non prouvé (Durkheim 74-81). D'après Baechler, tandis qu'il est possible qu'un goût pour le suicide soit transmis héréditairement, il est probable qu'il constitue plutôt un réflexe conditionné, une technique que l'enfant apprend de son parent pour éviter l'angoisse de la vie (Baechler 340). Par contre, il est tenu pour acquis que certaines maladies d'âme et de corps et, parfois, la disposition de l'individu (par exemple, une tendance à la mélancolie) proviennent des ascendants. De nos cinq romans, la question de l'hérédité est explorée le plus explicitement dans *Unless*. Les sœurs de Chut se remémorent leurs souvenirs d'enfance et interrogent leur histoire familiale pour, enfin, trouver la source de leur souffrance et de leur désarroi. C'est à travers cette enquête qu'elles découvrent qu'elles peuvent condamner la mère disparue ainsi que leur lignage. En effet, le suicide de Chut soulève la question, à jamais inexhaustible, de l'inné et de l'acquis.

Après le suicide de Chut, les sœurs s'acharnent à trouver un lien entre la folie et le départ de la mère et le suicide du fils. L'existence d'un rapport entre ces deux événements devient irréfutable lorsque nous analysons la réaction d'Unless au suicide :

*Une volée de plumes. Adélaïde va revenir ? Il voulait me tuer mais il a essayé la carabine avant. Quand ? Tu n'as rien à voir là-dedans ! Maman ? Non. Pas de plumes. Que du sang. Non. Pas de mère. [...] Chambre d'isolement. Faites signer quelqu'un pour les électrochocs. Elle aurait pas dû avoir des enfants (U 56).<sup>1</sup>*

C'est *Unless* qui narre ce moment tragique. Pour elle, le suicide sanglant évoque inévitablement les souvenirs traumatisants de la folie et de la disparition de la mère. En effet, la description de cette scène est marquée par une rupture temporelle entre ces deux moments de perte familiale; le lecteur n'a aucun point de repère pour les différencier l'un de l'autre. D'ailleurs, notons que le style

---

<sup>1</sup> En italique dans le texte.

fragmentaire et imagé employé à travers le texte prend ici son essor et, donc, mime le désarroi que ces deux événements tragiques ont provoqué. L'histoire de la mère et celle du fils s'interpénètrent et révèlent la force complexe qui les relie. Selon Oore, puisque Chut se suicide au sous-sol, le même endroit d'où sa mère est partie, les deux moments deviennent « irréversiblement liés ». D'ailleurs, elle note que l'endroit du suicide rappelle « les lieux sombres, profonds, enfoncés [qui] sont des archétypes de la matrice maternelle » (Fall 2003 48). Bien que l'omniprésence de la figure matriarcale est manifeste depuis le début du roman, après la mort de Chut, le va-et-vient entre le passé et le présent s'amplifie mettant l'accent sur le fait que les autres enfants d'Adélaïde seront également incapables d'échapper à son influence. Dorénavant, la question perpétuelle devient : Qui sera la prochaine à être atteinte de folie, à succomber à cette tentation de renoncer à la vie ?

Puisque l'optique narrative se déplace entre les trois filles, chaque sœur ajoute au récit sa propre opinion sur l'influence maternelle et génétique. Réginald Martel écrit :

[...] elles s'aventurent dans l'exploration de la mémoire familiale, fouilles archéologiques qui pourraient leur révéler, ce qui n'est pas rien, le plus petit commun dénominateur de leurs trois destins, une mère folle, ou partie d'une autre manière, et un père qui n'est plus que le survivant désolé d'un temps qui ne l'a pas comblé (Martel 1995 B3).

Bien que toutes les trois interrogent le rôle qu'a joué la mère, il n'est pas surprenant que ce soit Milou, l'aînée et celle qui a pris la place de la mère après sa mort, qui accuse le plus ouvertement la mère du suicide de Chut :

Il y toujours eu, dans la froideur de ton sexe, enfant abandonnique, fils troué, des rancoeurs accumulées, un corps perdu, une femme absente, mortelle, la plus belle des belles, comme si c'était la seule. Ta mère. La disparue. Comme si c'était une présence. Ce vide. L'écho. Une litanie de l'inconscient.

*En te donnant la vie, ta mère désirait ta mort, trésor (U 65).*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En italique dans le texte.

Ce passage conclut le premier chapitre du roman, qui a pour sujet principal l'histoire du suicide. Le ton est cruel et rancunier ; elle peint un portrait d'une mère qui n'a jamais aimé ses enfants. L'image du « fils troué » qui vient de « la froideur [...] [du] sexe » de sa mère implique que Chut était voué à la mort même avant sa naissance à cause de cette mère « sorcière » (U 29). Nous remarquons, d'ailleurs, que le thème du « vide », souvent associé au frère, est ici lié à la mère ; créant, donc, un autre rapport entre eux. Il est important de noter que Milou est convaincue que la mère ne les a pas quittés, comme le croit Unless, mais qu'elle s'est suicidée. C'est peut-être cette théorie de suicide maternel conçue par Milou qui a fait naître l'idée de suicide chez le fils : une question à laquelle les sœurs n'auront jamais de réponse. En fait, Unless admet que l'opinion que son frère a adoptée par rapport à la possibilité que leur mère ait choisi de se suicider lui importe peu.<sup>3</sup> Ironiquement, c'était la sienne qu'elle aurait dû solliciter. Il est évident que le départ mystérieux de la mère a marqué profondément ses enfants. Chut est hanté par le souvenir de son abandon jusqu'à ce qu'il retrouve sa mère, du moins au niveau métaphorique, à travers son choix du lieu de son suicide.

Il est essentiel de noter que c'est également Milou qui parachève une 'fouille archéologique', pour emprunter l'expression de Martel, afin d'explorer la notion de la responsabilité héréditaire.

Il m'aura fallu découvrir l'histoire, l'austérité débile de grand-mère Alicia, les frasques de grand-père Ecchymose, vieux salaud, et de l'autre côté j'ai poussé trop loin, jusqu'à Nadedja Ivanovna, ses enfants, ses petits-enfants et ce qui en reste maintenant (U 29).

D'abord, les liens que Milou trouve entre leur histoire et celle de leurs ancêtres ne semblent pas la persuader qu'ils pourraient être génétiquement responsables de leur souffrance. Pourtant, à mesure

---

<sup>3</sup> « "Adélaïde est partie pour toujours." Je voulais convaincre ma sœur Milou, mais peu m'importait ce que pensait mon frère. [...] » (U 72).

« J'ai toujours dit que si elle a pris la peine d'apporter une valise, c'est qu'elle n'avait nullement l'intention de se flinguer. [...] Milou s'est mise à divaguer de plus belle. Elle est sûre de son fleuve » (U 181).

que leur chagrin s'intensifie, avec la mort de Chut, les fuites de Red, la dépression d'Unless et sa propre dépression, Milou devient obsédée par son désir de trouver un responsable. En fait, le ton change radicalement de la première description de ses ancêtres à la deuxième ci-dessous. Il est clair que maintenant, après la mort de Chut et à deux doigts d'une grave dépression elle-même, elle est prête à accuser pleinement ceux du passé pour les événements du présent:

C'est Nadedja Ivanova Tragikovsky, la première. C'est elle, la dame noire, la dame de pique en dessous de la pile, la tare génétique, la Mère mythique, effarouchée par les sensations de la santé, dans le plus infirme détail de la psyché. C'est elle l'hérétique, celle qu'il aurait fallu brûler, mais qui se damna seule loin des bûchers, Nadedja la folle, la vagabonde, sortie de Russie pour parcourir les routes de sa démence et veiller aux médiocres soins que requiert une généalogie. Et elle s'est rendue jusqu'ici, la vipère, à travers les siècles et les hommes, et à travers mon père (U 67).

Il est intéressant de noter que « la tare génétique » vient du côté du père, mais d'une aïeule. Ainsi, le père n'est pas complètement excusé, pourtant l'accent est mis sur le rôle de la femme. Dans cet extrait, Milou caractérise l'aïeule paternelle comme étant « l'hérétique, celle qu'il aurait fallu brûler », cette image évoque la métaphore d'Adélaïde comme « sorcière » (U 29). La figure matriarcale, d'un côté et de l'autre, est condamnée pour la souffrance de ses descendants. Selon Aziza, « la sorcière [...] est l'antithèse de l'image idéalisée de la femme [...] elle est redoutable » (Aziza 1978b 169). Il est probable que l'image négative que les enfants ont de la figure matriarcale découle du fait que, selon eux, le départ de la mère a déclenché toute la souffrance familiale. Il est clair que, dans *Unless*, la « pique » héréditaire ainsi que les sentiments d'abandon éprouvés par les enfants d'Adélaïde ont eu des effets désastreux, voire fatals dans le cas du « fils amoché » (U 30).

### **L'exclusion du fils « fou » dans *Unless***

Bien qu'il soit probable que Chut ait hérité dans une certaine mesure sa folie de sa mère et qu'il ait sûrement souffert à cause du

départ de celle-ci, il serait réducteur de la dénommer comme le seul personnage coupable d'avoir déçu Chut. Nous avons déjà noté, dans le premier chapitre, que Chut a été étiqueté comme un « malade mental » par les psychiatres. À cause de cette étiquette il est considéré comme étant *autre* non seulement par la société mais aussi par sa propre famille. La folie de Chut constitue, pour les autres membres de la famille, le point aberrant qu'il ne faut pas atteindre. Comme son prénom l'indique, ce niveau de désarroi pourrait précipiter une personne vers la mort.

D'abord, l'exclusion familiale de Chut est révélée à travers le concept d'oubli : il faut oublier celui qui refuse la vie :

- [...] Chut, oublie ça. Il file un mauvais coton. Il a dit à Walter qu'il ne viendrait plus à aucune fête.
- Je sais, c'est mieux comme ça.
- Bien sûr. Je ne m'en plains pas (U 19).

Notons que le frère est associé immédiatement à la rupture familiale qu'il cause. Les sœurs expriment leur soulagement à l'égard du fait que leur frère, celui qui chute, refuse de souper en famille. Il est évident que son absence est souhaitée parce qu'elles ne veulent pas être contaminées par sa folie destructrice.

Étant donné que chaque membre de la famille reconnaît en soi-même la présence de la folie, l'exclusion du frère est rendue problématique. En effet, antérieurement à l'introduction du personnage de Chut, la narratrice a déjà introduit une remise en question du concept de la normalité. Lorsque Unless rencontre une ancienne connaissance dans la rue, elle a « l'impression déformante qu'elle est gonflée [...] [elle se] visualise endormie sur le trottoir » (U 12). Plus loin elle dénonce explicitement la normalité : « Aussi, t'aurais pu laisser faire les effusions de la saine camaraderie. Ça ne me donne rien, tu saisis ? » (U 13). Elle admet que son point de vue sur le monde est souvent « déformé » et qu'elle dédaigne toute relation qui lui semble trop « saine ». Plus loin, Unless découvre que la vie n'a qu'un reflet en elle : « Nul autre reflet en moi que le tranchant de la folie » (U 63). D'ailleurs, Milou reconnaît la folie en elle-même et dévoile la folie de la mère décédée : « Une balade dans la folie, avec toi, Mamie » (U 31). Même la plus jeune soeur, Red, apprivoise la folie en elle et souligne la notion que celle-ci fait partie de son identité : « je sens

la folie, la vilaine amnésie, je sens l'humain toxique qui infecte la vie, c'est mon parfum naturel. Identité » (U 87). De plus, la folie de Walter s'accroît avec « l'éclatement familial » (U 17) : Milou « croit que papa est bien loin de son compte » (U 85). La folie infiltre les pensées et le comportement de chaque membre de la famille d'Unless : elle concède que c'est « une famille de fous » (U 56).

Puisque tous les membres de la famille reconnaissent en eux la présence de la folie, ils devraient percevoir le désarroi de Chut et faire un pas vers lui. Cependant le père ne comprend point son fils<sup>4</sup> et les sœurs évitent leur frère « possédé » (U 57). Juste avant sa disparition de deux semaines, lorsqu'il demande à Unless quand elle viendra le voir, la réponse de celle-ci est évasive et négative : « Je sais pas, je travaille toute la semaine et... » (U 45). Il est clair que la présence de Chut inspire aux autres membres de la famille de la méfiance et de la peur, ce qui souligne la séparation entre « lui » et « eux ». En effet, ces sentiments sont renforcés par une rupture dans le texte entre ce qui est dit et ce qui est ressenti. Prenons l'exemple de la scène où Chut se présente de façon inattendue chez Unless après avoir été attaqué, les paroles et les pensées d'Unless s'opposent créant une tension frappante.

— Pourquoi je te le dirais, hein ? Pour que tu me prennes en pitié ? Pour que t'appelles le père ? « Le fou est ici, viens le chercher ? »

— Je ne vais pas faire ça, voyons ! Mais qu'est-ce qui se passe ? [...] t'es dans un état terrible, je l'vois bien ! T'as des problèmes, non ? Chut, dis-moi quelque chose...

Il s'est rassis. Je craignais le pire. J'essayais d'affronter ma peur ; je luttais pour ne pas fixer mon attention sur certains objets, le coucou dans ma cervelle, le miroir, les couteaux dans le tiroir. Je le regardais. Il a levé les yeux sur moi. Pour me tuer ? ! Imbécile, je ne me calmais pas (U 37).

Cette rupture entre ce qui est dit et ce qui est pensé met l'accent sur l'altérité et l'exclusion de Chut. Bien que tous les personnages soient liés à la folie, la violence associée à la folie de Chut souligne le fait qu'il se sépare complètement de la raison. Selon Felman, « le langage de la psychiatrie » est fondé sur cette séparation

---

<sup>4</sup> « Chut avait dit : “Papa, tu ne comprends pas, je suis fou” » (U 44).

intérieure entre la raison et la folie (Felman 63). L'incapacité de raisonner distingue le véritable fou de ceux et celles qui se croient malades mais ne le sont point. En effet, ce déraillement de la raison pousse Chut à extérioriser sa violence intérieure, forçant les autres à le rejeter afin de se protéger ; la dynamique de la survie du plus fort infiltre le contexte familial. Par conséquent, les signes précurseurs du suicide passent inaperçus. Lorsqu'il déclare à Unless « J'suis pas fait pour vivre » elle se sent « sauvée par la cloche » quand le téléphone sonne (U 39). Walter ignore la montée de la folie chez son fils (U 44). De plus, lorsque Unless essaie de discuter de Chut avec Milou : « elle [joue] l'évasive [...] elle n'a[...] pas le goût d'appeler son frère » (U 49). D'ailleurs, quand Red apprend que Chut se trouve chez Unless, au lieu de s'inquiéter pour son frère, elle dit à Unless de le faire sortir de chez elle (U 40). On fait attention à lui seulement lorsqu'il apparaît de façon inattendue dans l'espace personnel de l'un d'eux comme il le fait chez Unless (U 36) et à la maison familiale lors de son suicide (U 53). Selon Oore, la maladie mentale de Chut et « le dysfonctionnement de la famille éclatée » représentent deux causes de son suicide (2003 47). Compte tenu du silence associé avec le vide intérieur<sup>5</sup> et la solitude de sa maladie mentale, il semble être approprié que Chut choisit de se suicider avec une carabine: une action bruyante et dévastatrice qui s'oppose au néant qu'il combat en lui et reflète « l'éclatement familial » (U 17).

### **La carence parentale dans *L'Île de la Merci***

*La meilleure définition de la carence parentale serait le fait pour des parents de décevoir les attentes conscientes ou inconscientes de leurs enfants.*

Baechler

Baechler écrit : « Que faut-il entendre par *décevoir* ? Ce peut être la mort » (339). Nous avons déjà exploré la déception qu'a éprouvée Chut à cause de la disparition de sa mère;<sup>6</sup> nous avons

<sup>5</sup> Unless décrit le vide intérieur ressenti par Chut comme étant « le néant » : « Il n'avait qu'à tuer une toute petite chose en lui. Le néant » (U 59).

<sup>6</sup> Sa disparition marque le fils autant que sa mort l'aurait fait. Nous pouvons même soutenir que sa disparition avait un effet plus néfaste sur l'esprit du fils puisqu'une mort peut être accidentelle alors que la disparition constitue un



également noté celle de Céline après le suicide de sa mère et celle qu'a vécue Steiner après son abandon à l'orphelinat. Dans ces trois cas, la déception est flagrante ; les parents ont délaissé leurs enfants sans aucune explication, sans un mot de réconfort. Même dans *L'Ingratitude*, la violence maternelle fait que la déception vécue par la fille est manifeste. Par contre, dans *L'Île de la Merci*, la carence parentale est beaucoup plus subtile ; néanmoins la déception subie par les enfants s'avère profonde et irrévocable.

Le premier chapitre est intitulé « La Prison » et s'ouvre sur la description de la maison familiale. Ainsi, l'écrivaine crée-t-elle un lien métaphorique entre ces deux endroits et, par conséquent, instaure dans le roman une remise en question de la famille heureuse de la banlieue. L'importance de cette métaphore se dévoile au cours du roman, devenant explicite lors du suicide de Lisa (nous y revenons plus loin). À la première page, nous rencontrons Hélène, seule dans sa chambre «nette et lisse » qu'elle compare à son corps : « L'intérieur de son corps doit être ainsi : une chambre carrée contenant des formes géométriques invariables. Un lit, une commode, une bibliothèque. Pas de saleté. Rien de criant » (IM 13). À cause du titre du chapitre, cette image évoque une cellule de prison et implique que l'emprisonnement physique qu'elle se croit en train de vivre affecte son état psychologique. Sa chambre est au deuxième étage et telle une prisonnière, elle regarde par la fenêtre et rêve d'une vie fictive :

Une jeune fille pourrait s'arrêter devant la maison et crier : « Es-tu prête ? » ; Hélène pourrait alors dévaler l'escalier, sortir, et enfourcher sa bicyclette. Mais ce n'est pas ça. Rien n'est vraiment joyeux, et rien n'est encore mort. Tout est seulement un peu parti, disparu, délavé.

Ici, dans la maison blanche de la rue Saint Réal, au bord de la rivière des Prairies, tout près de l'île et de la voie ferrée, pas loin non plus de la prison Bordeaux, se cache une douleur aussi secrète et inattendue qu'une photo de mariage dissimulée sous un grand cahier, au fond d'un tiroir fermé à clé (IM 13-14).

L'écrivaine crée un espace romanesque isolé et statique. D'un côté et de l'autre la maison est séparée du monde extérieur par des

---

abandon conscient. Selon Baechler, la mort et le délaissement représentent des déceptions pour l'enfant (339).

obstacles tels que la rivière, l'île et la voie ferrée soulignant le motif d'enfermement. D'ailleurs, la mention de la proximité de « la prison Bordeaux » n'est point anodine, elle cimenter le rapport métaphorique entre la maison et la prison et rappelle implicitement au lecteur de garder ce lieu à l'esprit. Dans ce passage, nous relevons la première instance de l'image récurrente d'un personnage qui tourne son regard, tel un prisonnier, de l'intérieur vers l'extérieur de la maison familiale.<sup>7</sup> Notons également la pertinence symbolique de la photo de mariage : Hélène, qui se sent emprisonnée par le contrôle parental, place une photo de mariage de ses parents « au fond d'un tiroir fermé à clé ». <sup>8</sup> Elle leur inflige, quoique symboliquement, le même emprisonnement dont elle se croit victime. Selon Oore, « la famille, la maison sont associées à un malaise continu [...] et bien pire, à une prison [...] » (2003 51). En effet, la mère contrôle les moindres gestes de ses enfants, leurs paroles, leurs actions, leurs sorties ; ils n'ont pas d'amis et la famille ne part jamais en vacances. Alors que l'histoire tourne principalement autour du personnage d'Hélène, mettant l'accent sur sa rancune et sa colère envers ses parents, l'écrivaine indique implicitement et d'une façon soutenue que cet enfermement affecte le plus profondément le personnage de Lisa.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> « Son père, lui, peut passer des heures à faire des calculs sur la table de la salle à manger. Ensuite, il va se poster devant la fenêtre » (IM 17); « Lisa observe la rivière par la fenêtre » (IM 194).

<sup>8</sup> Bien que ce petit détail semble insignifiant, il faut noter qu'après le suicide de Lisa, à la dernière page du roman, l'écrivaine fait allusion à cette même photo : « Elle repense parfois aux détails révélant la monstruosité humaine, mais son tiroir à clé reste vide. Plus de cahier, plus de photo de mariage. Il n'y a plus rien » (IM 202). L'écriture de ce roman est circulaire, les symboles présentés au début sont tissés à travers le roman et prennent tous une signification importante. La progression qui se fait en ce qui concerne la photo (elle décide de l'enlever du tiroir) semble suggérer que l'espoir et le bonheur seront maintenant possibles pour cette famille autrefois prisonnière (comme la photo).

<sup>9</sup> Dans le premier chapitre, nous avons analysé le passage : « Une Lisa descendue sur terre qui étouffe dans sa cellule. Une Lisa qui enfin n'en peut plus de faire semblant » (IM 92). Il est pertinent à notre analyse de la famille de noter que le mot « cellule » évoque la cellule d'une prison. D'ailleurs, après leur promenade à la prison Bordeaux, il devient clair que ce sentiment d'emprisonnement a aussi atteint le plus jeune enfant, Samuel : « De retour à la maison, Samuel dessine des murs, un dôme, des hautes et grillagées, des sous-terrains ramifiés. Il prépare sa propre évasion » (IM 119). Il est évident que les trois enfants 'étouffent' dans la maison familiale.

Selon Baechler, le parent peut gravement décevoir son enfant lorsqu'il n'arrive pas à satisfaire l'image que tient l'enfant d'un parent normal (339). Dans *L'Île de la Merci*, les parents sont souvent distants et indifférents envers leurs enfants. En effet, c'est surtout lorsque les membres de la famille sont ensemble que cette distance entre eux est mise en relief :

Viviane est ainsi : absente, séparée des êtres. C'est arrivé peu à peu, et peu à peu Hélène n'a plus trouvé d'adjectif pour décrire sa mère.

Quant à son père. Il a été conquis par le monde extérieur.

Hélène l'imagine au milieu de sa boutique d'ordinateurs. Il parle à ses clients du ton assuré qu'il emploie parfois au téléphone.

Presque un autre homme.

Tant mieux pour lui, croit-elle fermement.

Un coup de pied sur le mur.

Tant mieux pour tous les autres (IM 25).

Manifestement ils demeurent émotionnellement séparés. Hélène n'arrive pas à décrire sa mère et croit que son père devient « un autre homme » lorsqu'il quitte la maison. Les enfants ne connaissent point leurs parents, et il est évident que les parents ignorent l'identité de leurs enfants. En effet, la relation entre les parents et les enfants est dépourvue de l'amour dont les enfants ont besoin pour se sentir intégrés dans le contexte familial. L'esprit qui règne est celui de « chacun pour soi » ; cette séparation « des êtres » constitue, aux yeux des enfants, un rejet impardonnable. Alors que ce rejet provoque des crises de colère et de violence chez Hélène et chez Samuel, Lisa se recroqueville, gardant sa souffrance pour elle-même. L'attention parentale insuffisante ainsi que l'agression qui découle de la détérioration progressive du mariage de Viviane et de Robert pèsent lourdement sur Lisa.

D'ailleurs, la tension constante entre la mère et le père fait que les effets néfastes de la carence parentale sur la plus jeune fille sont aperçus, sans être résolus :

—Lisa n'a pas l'air dans son assiette ces temps-ci.

—Ce n'est sûrement pas à cause de moi, a répondu Robert.

Et tac! La conversation s'est arrêtée là. Chaque parole ici ressemble à une accusation. Une provocation. Mieux vaut se taire. Ainsi, rien ne peut aller plus loin ( IM 113-114).

Alors que la carence parentale entraîne Hélène à se rebeller et à devenir agressive, son impact sur Lisa est subtil mais détectable.<sup>10</sup> Il est clair que le dysfonctionnement familial mène les membres de la famille à ignorer les signes précurseurs du suicide. Au lieu d'extérioriser la frustration qu'elle ressent, comme le fait sa sœur, Lisa l'intériorise jusqu'au jour où elle implose en se tuant au grenier. En effet, la mère rénove le grenier pour s'y créer un lieu de refuge ; elle interdit aux enfants d'y mettre les pieds. Sur le plan symbolique, le grenier s'édifie comme une manifestation visible de la distance que la mère met entre elle et ses enfants. Tout comme pour Chut dans *Unless*, le choix du lieu du suicide rend la mère coupable explicitement. De plus, lors de ce moment crucial, la notion de la prison comme symbole des sentiments d'enfermement éprouvés par les enfants devient encore plus pertinente :

Lisa s'est pendue à la poutre.

Pendue, ce mot suffit maintenant à pulvériser tout ce qu'Hélène a appris, entendu, compris au cours de sa vie.

Pendue, comme le prisonnier dans le dôme, comme tous ceux qui se pendent avec une corde (IM 199).

Il est important de noter que, tout comme le récit de Monette, celui de Turcotte est infusé d'un système de sens. Ce moment douloureux où la famille est frappée par le « secret trop puissant » de Lisa révèle au lecteur que l'écrivaine avait caché des indices présageant cet incident tout au long du roman. Effectivement, dans le chapitre 6, les trois enfants sortent de la maison pour une promenade jusqu'à la prison. Cette excursion est la première et la seule qu'ils font tous ensemble. Alors que Samuel semble être le plus affecté,<sup>11</sup> lors d'une relecture du roman le lecteur découvre que cette scène présage la pendaison de Lisa. Notons l'intérêt

---

<sup>10</sup> Il est important de noter que selon Matthew Boudreau : « la violence quotidienne au sein de la famille est une source de grandes tensions et ces incidents précipitent à leur tour l'émergence du caractère violent des jeunes dans la famille » (Boudreau, 27).

<sup>11</sup> Notons : « la prison finit par faire peur à Samuel » (IM 119).

qu'elle montre à l'égard du dôme (qui évoque le grenier) et de la pendaison des prisonniers : « Quand la peine de mort existait encore, dit soudain Lisa, c'est là, dans le dôme, qu'ils pendaient les prisonniers » (IM 118). D'après Durkheim, le suicide découle parfois de l'imitation. D'ailleurs, selon ce dernier, l'individu suicidaire a besoin d'une « mutuelle assistance morale » (222). Il est intéressant de noter, donc, que lorsque la pendaison des prisonniers pique la curiosité de Lisa, ce petit indice de la nature de son « secret » passe inaperçu de sa grande sœur. En effet, parce qu'Hélène est elle-même obsédée par la violence, parce que ces enfants subissent l'agression de leur parents quotidiennement, les réseaux de soutien, d'énergie et d'amour familiaux dans lesquels Lisa devrait pouvoir puiser lorsqu'elle se sent accablée, n'existent point. Pour Lisa, le manque d'intégration familiale, le dysfonctionnement familial, et surtout, la carence parentale constituent les causes principales du suicide.

### **Dichotomie explosive d'amour et de haine dans *L'Ingratitude***

*J'avais vécu en tant que l'enfant de ma mère. Il me fallait mourir autrement. Je terminerais mes jours à ma façon. Quand je ne serais plus rien, je serais moi.*

L'Ingratitude

Dans *L'Ingratitude*, le père est caractérisé comme étant faible d'esprit et indifférent à sa famille. Il était professeur de sciences politiques avant d'être frappé par un véhicule, un accident qui lui ôte ses habilités intellectuelles. Puisque le père est « à demi-mort » (I 32), la mère prend les rôles de matriarche et de patriarche. C'est ainsi qu'elle devient un « tyran » (I 23) aux yeux de sa fille. Lori Saint-Martin suggère que c'est la violence maternelle qui entraîne Yan-Zi à vouloir se suicider (2001b 60). Cette violence de la part de la mère naît de son amour pour sa fille, pourtant cet amour est malsain, elle se comporte à la fois comme un amant jaloux<sup>12</sup> et une mère qui n'a jamais su accepter l'autonomie de sa fille (puisqu'elle lui a donné sa vie, elle la voit comme faisant partie de son propre

---

<sup>12</sup> À la page 52, Yan-Zi dit que sa mère « ne prenait jamais la précaution de [...] dissimuler l'abondance [...] de ses jalousies » (I 52).

corps).<sup>13</sup> Dans son étude sociologique, *Les suicides*, Baechler note que dans un grand nombre de familles où une personne s'est tuée, la seule émotion qui relie les membres de la famille est celle de la haine (Baechler 261). Dans *L'Ingratitude*, la mère déteste sa fille parce qu'elle la voit comme étant différente d'elle-même ; d'autre part, la fille hait sa mère car celle-ci refuse de lui accorder le droit à sa propre identité. Par conséquent, leur relation se nourrit de cette haine mutuelle qui se manifeste dans leur conduite et à travers leurs paroles : la mère menace de « battre [sa fille] à mort » (I 84) ; la fille imite la violence de la mère en déclarant qu'elle est « prête à [s]'empoisonner ou à étrangler cette femme » (I 84). La mère annonce qu'elle se pendra si sa fille se libère de la famille (I 91) ; la fille planifie son propre suicide. En effet, leur violence se fait écho, soulignant à la fois leur interdépendance et la nécessité de leur séparation. Yan-Zi croit que le seul moyen d'accomplir cette séparation, de devenir autonome, est à travers la violence : « Nous avons besoin d'une séparation brutale, d'un déracinement féroce pour sortir de la torpeur et nous redécouvrir, sinon pour nous abandonner définitivement » (I 12). Il est intéressant de noter que la « séparation brutale » dans ce passage évoque la violence de l'accouchement. En effet, les thèmes d'accouchement, d'accouchement d'un mort-né ou d'avortement<sup>14</sup>, voire de maternité *violente*, reviennent comme un leitmotiv dans le roman et mettent l'accent sur l'idée que l'identité de la fille est inséparablement liée à sa conception dans le ventre de sa mère.

Si j'avais pu choisir, j'aurais préféré mourir dans la chaleur discrète du corps maternel. Mourir avant l'apparition de toute

---

<sup>13</sup> Saint-Martin remarque que, dans *L'Ingratitude* « mother and daughter are so closely bound up that the distinction between one body and the other, between matricide and infanticide, nearly disappears. Paradoxically, although violence and rejection dominate, mother and daughter love each other and long for dialogue [...] which never come[s] [...]» (2001b 66). Nous remarquons que ce thème du corps partagé provoque le sentiment d'envahissement qu'éprouve Yan-Zi : « Je ne vous dois rien, maman, vous qui avez toujours l'ambition de me faire vous ressembler, vous qui vivez partiellement dans mon corps sans que je vous aie invitée et décidez en grande partie mon destin. Ah! Quel tyran vous êtes! » (I 23).

<sup>14</sup> « Si je t'avais connue avant ta naissance, me disait-elle, je me serais fait avorter! » (I 109)

conscience. Me transformer en jets de sang qui survivraient dans la terre noire. Maman aussi avait peut-être souhaité cela quand les choses allaient mal entre nous (I 23).

Alors que, pour la fille, le corps de la mère représente la mort, pour la mère, le corps de la fille signifie sa renaissance :

Elle cherchait à s'incarner en moi, de peur de mourir. J'étais chargée de porter en moi l'esprit de maman dont le corps pourrirait tôt ou tard. J'étais censée devenir la reproduction la plus exacte possible de ma mère. J'étais sa fille (I 96-97).

Selon Stéphanie Michelle Cox, la relation mère-fille dans ce roman évoque le concept de la « pseudo-symbiose »<sup>15</sup> de Nancy Chodorow. Cox émet l'hypothèse que la mère empêche la fille de devenir autonome à cause d'une « absence de rapprochement » entre elles (136). Au lieu de tenter de connaître sa fille, la mère semble croire qu'il est plus simple de la voir comme la « reproduction » (I 97) d'elle-même. En se suicidant, Yan-Zi essaie de se libérer de cette notion de reproduction : « Il fallait donc détruire cette reproduction à tout prix. Il fallait tuer sa fille. Il n'y avait pas d'autres moyens de la rendre plus sage. Je ne pouvais pas être moi autrement » (I 97).<sup>16</sup>

Selon Janet Kennedy, le roman est imprégné de significations symboliques, surtout lorsqu'il s'agit de la relation mère-fille. Dans son étude, Kennedy met l'accent sur l'importance du thème de l'eau qui est souvent couplé avec une image d'avalement.<sup>17</sup> Pour

---

<sup>15</sup> Terme employé par Cox qui vient de *The Reproduction of Mothering* de Nancy Chodorow. Selon Cox, la « pseudo-symbiose » est la réaction « d'angoisse » de la mère « lorsque sa fille manifeste le besoin d'individualisation » (136).

<sup>16</sup> Cox note « Yan-Zi parle d'elle-même comme d'objet, de “cette reproduction” et comme d'une autre personne, “sa fille”, avant de pouvoir considérer le “moi” dans ce qu'il reste » (142). À travers son suicide, Yan-Zi désire nier son rôle de fille, détruire la notion qu'elle est une simple reproduction, pour enfin devenir un être autonome.

<sup>17</sup> Il est important de noter que l'étude que fait Kennedy se base sur les théories de Jung et analyse le rôle du conscient et de l'inconscient. En ce qui concerne la relation mère-fille, Kennedy souligne le fait que la mère demeure un symbole de l'inconscient. Puisque l'inconscient est inséparablement lié au soi, la mort se présente à la fille comme son seul moyen d'échapper à la mère. Kennedy note

elle, la filiation du thème de l'eau suggère que la mère occupe l'inconscient de la fille. Ce qui nous intéresse ici est que les thèmes d'avalement et d'eau coïncident souvent avec l'image du corps maternel.

J'avais parfois l'impression qu'elle avait envie de m'avaler vivante, de me reformer dans son corps et de me faire naître avec une physionomie, une personnalité et une intelligence à son goût (I 21).

Notons que l'action d'avaler et le processus de la naissance impliquent la présence de l'eau. Selon Bachelard, il existe une relation naturelle entre l'eau et la maternité (1964 156). Puisqu'il s'agit d'une relation trop intense entre la mère et la fille, il n'est point surprenant que Yan-Zi voie la mère comme étant l'incarnation de l'eau :

[...] je pensais à l'odeur de maman. Elle suait lorsqu'elle se fâchait. Elle sentait cette rivière noire traversant la ville. Maman me disait qu'il s'agissait aussi de *ma*<sup>18</sup> rivière. [...] en passant par ma rivière, mon cœur palpitait. La puanteur de l'eau affluait de loin. Elle m'entraînait vers maman, comme Seigneur Nilou

---

que ce concept est mis en relief à travers les thèmes récurrents de l'eau et de l'avalement. Cette dernière utilise le passage ci-dessous pour illustrer son opinion :

Des vagues de poussière, sortant des ruines des ancêtres et portant des générations de déchets, roulent autour d'elle et blanchissent ses cheveux sans qu'elle s'en rende compte. [...] maman est en fait aussi innocente et vulnérable comme les autres. [...] Elle ignore la poussière en train de la remplir, elle et tout ce qui l'entoure. Lorsque la poussière deviendra trop épaisse, l'eau de la mer envahira la ville et les corps seront nettoyés. Je vois maman dans le ventre d'un poisson. Et je me vois dans le ventre de maman (I 130-131).

Selon Kennedy, « the image of concentric circles (me-in-mother-in-fish-in-sea), corresponds to Jung's theories of the various layers of the psyche ». Notons que le moi se trouve au centre et c'est la mère qui l'entoure (92). Nous retenons deux concepts principaux de l'étude de Kennedy. Premièrement, la mère contrôle la fille non seulement au niveau physique mais aussi, et ce qui est plus important, elle l'envahit au niveau psychologique. Deuxièmement, le texte de Chen est riche en significations métaphoriques et symboliques, que l'écrivaine laisse ouvertes à l'interprétation du lecteur (90-100).

<sup>18</sup> En italique dans le texte.



peut-être conduisait ses élus vers son royaume. Je cherchais maman dans l'air et elle était présente partout. [...] Elle m'avait trempée jusqu'aux os. Son odeur me hantait dans mon sommeil. Je ne supportais pas qu'avec le temps elle devienne indifférente à mon absence. J'aurais aimé, avant de m'engouffrer dans ses tourbillons, imprégner son âme insensible de ma fureur de bateau (I 99-100).

Alors que ce passage est profondément dysphorique, le fait que Yan-Zi « cherch[e sa mère] partout » (I 99) et qu'elle ne veut pas qu'elle « devienne indifférente à [s]on absence » révèle l'amour qui sous-tend sa haine. En fait, plus loin, elle admet qu'elle « l'aim[e] malgré tout » (I 101). Il est intéressant de noter que Ying Chen affirme que « la relation mère-fille, ou parent-enfant, est une relation d'amour fondamentale » (Bordeleau 1998 10). Selon Bachelard, l'eau subsiste en tant que source cruciale de l'intimité et de la mort. Il écrit que « la peine de l'eau est infinie » (1964 9). Le fait que la fille associe la mère à l'eau indique qu'elle désire plus d'intimité entre elles. Inversement, la métaphore qui compare la rivière qui entraîne Yan-Zi « vers maman, comme Seigneur Nilou peut-être conduisait ses élus vers son royaume » implique que leur relation est aussi fatale que celle qu'ont « les élus » avec Seigneur Nilou, le roi du royaume des morts. Dans ce roman, les émotions d'amour et de haine se heurtent l'une à l'autre infusant le texte d'une violence prête à éclater. Nous pouvons conclure que cette dichotomie explosive d'amour et de haine, qui définit la relation de la mère et de la fille, est la cause principale de la mort de Yan-Zi.

### **L'Orphelin déboussolé dans *Le Fou de Bosch***

Dans *Le Fou de Bosch*, le mystère autour de son histoire personnelle hante Steiner et influence ses croyances fondamentales ainsi que ses actions les plus significatives.

*Est-ce que mes parents naturels ont joué un rôle quelconque dans la transmission de cette affinité, et avaient-ils conscience de cela? C'est agaçant tout de même de leur devoir quelque partie que ce soit de ma nouvelle existence, eux qui m'ont*

*abandonné...Et s'ils avaient fait exprès de me laisser là, en sachant que l'idée migrerait en moi tôt ou tard? (FB 86)<sup>19</sup>*

Nous constatons qu'il ne s'agit pas ici de la transmission héréditaire d'une maladie, mais d'une *affinité*. Steiner bute toujours contre l'idée que parce qu'il a été abandonné, il est inférieur. Selon lui, les autres « se moquai[ent] du fait qu'il était un étranger, un errant affolé parcourant le monde. On riait de sa bâtardise » (FB 106). L'absence de parents a créé un vide irrémédiable dans sa vie. Dans ce passage, il devient clair que même lorsqu'il s'agit de sa plus grande découverte, c'est-à-dire de son rôle comme le personnage central, le Christ, dans les peintures de Bosch, ses pensées retournent toujours à ses parents; il ne les a jamais connus, néanmoins il leur attribue un rôle dans sa vie présente. En effet, puisqu'il ramène toujours le passé au présent, les déceptions qu'il a vécues pendant son enfance finissent par le définir : il est orphelin abandonné et dépourvu de l'identité concrète qui provient d'une histoire familiale. Il est nécessaire de commenter ici la signification symbolique de sa vision de lui-même comme étant le Christ de Bosch. Le Christ est le Messie, le fils de Dieu. Or, le Christ est l'inverse de l'orphelin. Il représente ce que Steiner a toujours convoité : être le sujet de la vénération du père et d'autrui. D'ailleurs, selon Baechler, « la carence paternelle peut littéralement déboussoler l'enfant » (Baecher 345). Il est clair que Steiner est 'déboussolé' par l'absence du père. Il n'a pas de critères sur lesquels il peut baser son identité. Baechler propose qu'une cellule familiale solide, et, surtout une forte figure paternelle, permettent à l'enfant d'imiter ses parents lorsqu'il conçoit son identité. Il précise que l'orphelin se sent désorienté et épuisé parce qu'il n'a aucun point de départ : « Leur personnalité est mal rassemblée, sans ossature ni ligne de force » (Baecher 343). En effet, Steiner invente une histoire familiale afin de compenser son identité déficiente. Il se dit que son père était marin et que sa mère était une prostituée. Il se sent toutefois au bord d'un gouffre, « avalé » par ses déceptions d'enfance. Ainsi, veut-il punir métaphoriquement ses parents de l'avoir abandonné, en les imaginant souffrir dans les tableaux de Bosch qui dépeignent toujours la souffrance humaine et la condamnation des pécheurs.

---

<sup>19</sup> En italique dans le texte.

Steiner décida qu'il était l'homme avalé par un gros poisson rond dans le bas du panneau droit représentant l'enfer, dans le triptyque *Le chariot à foin*, du monastère de San Lorenzo.

*Voilà : naufragé et avalé par un monstre des abîmes. Et puis, droit en enfer sans autres précisions, comme il a vécu. [...] Avalé par un poisson, ce n'est que justice. Est-ce que moi, je n'ai pas été avalé par l'orphelinat? Alors, crève! Quant à ma mère, il y tellement de putes dans ces tableaux, et elles se ressemblent toutes, que ce serait absurde de vouloir l'identifier (FB 85).<sup>20</sup>*

Il est intéressant de noter que cette digression dans l'imaginaire s'enracine dans l'inconscient du fou; avec le temps, elle se transforme en vérité pour Steiner. En effet, à la fin du roman, il se noie pour sauver son père de ce poisson fictif qu'il a lui-même inventé. En fait, la perte d'un parent, par la mort ou par une séparation définitive, mène l'enfant à vouloir rejoindre celui qui est parti, « de connaître le même sort » (Baechler 342). Steiner peut, donc, rationaliser son désir de se tuer, puisqu'il va finalement rejoindre ce père mythique. Notons également que Steiner accorde à sa mère le métier de prostitution. Il semble logique de déduire, donc, que Steiner recherche la compagnie des prostituées afin de combler le vide laissé par sa mère.

### **La hantise de la « mère pendue » DANS *Une folie sans lendemain***

Dans *Une folie sans lendemain*, la lignée de femmes demeure au cœur du monde de Céline et de sa fille, Sylvie. Tout comme dans *Unless*, la figure matriarcale représente un point de départ pour l'exploration de l'histoire familiale.

C'est une drôle d'histoire que l'identité. Je songe à ce rendez-vous, et j'ai l'impression de me diluer, de ne plus m'appartenir. Habituellement, je pique une crise de qui suis-je? [...] Pendant des années, je me suis dit : « Ma mère va-t-elle me poursuivre ainsi tout le temps? » Je sentais s'imprimer dans mon cou le chanvre tressé, la corde se resserrait, une image m'avalait et coupait ma respiration. À quatorze ans, j'avais découvert ma mère pendue dans le hangar, derrière la maison. Puis, toujours,

<sup>20</sup> En italique dans le texte.

ma mère se dressait devant moi, le visage violacé, le cou rompu, les jambes ballantes (FSL 13).

Ce passage, qui se trouve au début du roman, annonce l'importance du thème de la non-séparation corporelle de la mère et de la fille que nous avons déjà exploré dans *L'Ingratitude*. Lorsque Céline se remémore le jour où elle a découvert sa mère « pendue dans le hangar », elle revit le moment comme s'il s'agissait de son propre suicide. Il est manifeste que ce souvenir la hante et influence directement la construction de sa propre identité. Ainsi, dans ce roman, le thème de la relation entre mère et fille présente non seulement le rôle de l'hérédité et de la mémoire, mais aussi le lien émotionnel et corporel entre mère et fille. Depuis son adolescence, Céline a l'impression d'être « la prisonnière d'une corde illusoire ; [elle] frottaï[t] [s]on cou » (FSL 14). Tout comme les sœurs dans *Unless* qui sont 'ensorcelées',<sup>21</sup> par la mémoire de leur mère, Céline est « prisonnière » de ses souvenirs d'enfance, de la folie de sa mère et de son suicide. Dans un roman, comme dans l'autre, les filles explorent leurs souvenirs d'enfance et leur lignage pour enfin cerner chacune son identité. Le sentiment d'enfermement qu'éprouve Céline coïncide avec le concept du corps de la mère qui est partagé par la fille. Au cours du roman, il devient clair que Céline a, d'une certaine manière, hérité de l'altérité de sa mère ; les autres membres de la communauté la considèrent comme étant une extension de sa mère, une « autre » qui apportera de la mauvaise fortune. En racontant l'histoire de sa mère, Céline se libère de la hantise de la « mère pendue » et opère une sorte de rehaussement de la mère de son statut inférieur d'« autre ».

Il est important de noter que c'est la communauté qui considère la mère comme étant *autre*, punie par « le châtement de Dieu » : « Rassemblés devant son cercueil, les gens du village avaient proclamé qu'elle n'était pas une femme de bon sens, avec ces mots bizarres qu'elle leur jetait à la face » (FSL 14). Pour affronter et déconstruire cette image statique de la femme folle comme étant *autre*, la narratrice n'hésite pas à faire un commentaire sur l'ignorance de la communauté et à partager avec le lecteur l'esprit

---

<sup>21</sup> « Qui étais-tu, Adélaïde, pour être à ce point ensorcelante à présent que les temps révolus me reviennent? » (U 30).

d'amour et de solidarité que la mère inspire à elle, à sa sœur et à son frère :

[...] ils avaient récité le chapelet, en vrais philistins ignorant qui avait été Edmée. Ma sœur Denise, mon frère Carol et moi avions refusé de les imiter ; nous avions crié "Vive la lutte !" sans comprendre, nous aussi, de quoi il était question. (FSL 14)

Ce souvenir de l'indifférence des gens de la communauté face au décès de sa mère et de leur incapacité de comprendre sa folie affecte Céline profondément. Même très jeune, elle savait qu'il lui fallait anéantir cette image injuste de sa mère. Il n'est pas surprenant, donc, que, lorsqu'elle apprend qu'elle mourra elle-même bientôt d'un « cancer foudroyant » (FSL 16), elle décide de quitter Montréal pour retourner et mourir au village et dans la maison où sa mère s'est suicidée. Les membres de la communauté sont choqués par son retour qu'ils considèrent comme un acte provocateur. C'est bien le cas, Céline semble croire que sa propre mort est liée à la mort de sa mère, et elle vise à se défaire de cette dimension de « châtiment » qui fait partie intégrante de sa vision du passé. C'est dans cet environnement douloureux que Céline rédige un mémoire consacré entièrement à l'histoire de sa mère.

Au début, le mémoire peint un portrait d'une mère distante et énigmatique : « *Denise, plusieurs années après son décès, m'a interrogée : « Qui était-ce, au juste, Edmée ? » La réponse n'est pas simple* » (FSL 36).<sup>22</sup> Cependant, au fur et à mesure que Céline élabore l'histoire, l'image de la mère comme étant *autre* se dissipe devant l'importance de ses multiples rôles féminins : elle est fille, sœur, mère, femme et amante. Elle rêve de Paris ; elle communique avec la nature ; elle devient une mère mythique qui porte en elle « *la souffrance de la terre* » (FSL 55).<sup>23</sup> En effet, c'est Edmée qui apprend à Céline que le corps est l'incarnation de la liberté et que la terre et le corps féminin sont intimement liés :

*Au printemps, elles s'affrontaient sur les méthodes de guérison. Au centre du jardin, Edmée semait des bégonias et des phlox, pour que ses sœurs puissent examiner de près la liberté. Julia criait : « Comment ça la liberté ? » La réplique d'Edmée est*

<sup>22</sup> En italique dans le texte.

<sup>23</sup> En italique dans le texte.

*encore gravée dans mon esprit : « Parce que Paula et Adélaïde doutent de leur corps tout le temps, tout le temps. Les fleurs s'ouvrent au grand jour qui coule en elles, c'est leur lot d'être libres en se tendant vers la lumière » (FSL 36).*

Le mémoire de Céline souligne le fait que l'individu suicidaire recherche avidement un sens de la vie et que ce qu'il trouve dépasse parfois « l'entendement humain ». <sup>24</sup> Cette définition de la liberté de la part de la mère illumine deux vérités essentielles pour sa fille: l'existence du doute et la possibilité de la liberté. Ces deux thèmes sous-tendent l'intrigue du roman et relient les femmes d'une génération à l'autre : les sœurs d'Edmée sont les premières à douter de leurs corps, Céline, lors de sa lutte avec le cancer, est la dernière à en douter. C'est à travers son exploration de ses souvenirs d'enfance que Céline découvrira ce que sa mère entendait par cette métaphore des fleurs qui s'épanouissent : la faiblesse du corps ne fait que souligner la puissance de l'esprit et l'importance de l'amour.

Il est essentiel de noter que des similitudes importantes entre Céline et sa mère se présentent au cours de la rédaction du mémoire. Alors que Céline invente un témoin, Jenny Marx, pour la soutenir dans les moments difficiles, la mère imagine Rosa Luxembourg à ses côtés lorsqu'elle se sent accablée. D'ailleurs, nous constatons que l'écrivaine infuse le texte d'un *système de références* <sup>25</sup> qui met l'accent sur la connexité de toutes les femmes de cette famille. <sup>26</sup> L'écrivaine place ce monde de femmes—Céline,

---

<sup>24</sup> Dans son ouvrage *Les Fous de Papier*, Robet Viau étudie Baron, un personnage fou des *Roses Sauvages* de Jacques Ferron. Baron se suicide. Nous remarquons qu'une multitude de similarités existe entre Baron et Edmée d'*Une folie sans lendemain*. Pour en noter deux : ils sont exclus de la société à cause de leur folie et se suicident subséquemment. Viau propose que les fous dans les œuvres de Ferron : « connaissent des secrets qui dépassent l'entendement humain. Leur folie est souvent signe de profondeur, de fantaisie et d'illumination » (Viau, 276). La folle, Edmée, de Houde apporte au texte le même genre d'illumination, de génie que les personnages de Ferron. Cette image positive du fou subvertit, en la nuancant, la notion de ce que c'est que d'être *autre*.

<sup>25</sup> Terme emprunté à la théorie du postmoderne de Janet Paterson.

<sup>26</sup> Pénélope Cormier remarque l'importance du lignage féminin dans ce roman : « Même si tous les personnages ne sont pas physiquement présents dans le récit, on peut néanmoins facilement reconstituer l'arbre généalogique du personnage

sa fille, Sylvie, et sa mère, Edmée, voire tout son lignage féminin, au centre d'un univers qui leur est propre.<sup>27</sup> Le passage ci-dessous illustre ce système : quatre générations de femmes se ressemblent, chacune se trouvant sous un signe de l'univers :

La terre et ma mère m'attendent. Je vais bientôt m'enfoncer dans le noir, je suis prête à voyager dans les entrailles du doute. J'aperçois déjà ma grand-mère impatiente qui brille comme une étoile dans la nuit. Je l'examine de ce brouillard qui respire si mal. Ma fille me dit :

—Je t'aime, je t'aime pour toujours.

Je lui répons :

—Je t'aime.

Je n'ai à lui offrir que l'un de ces soleils qui entre avec ma main dans l'obscurité de la terre. De là où je serai désormais, j'écouterai l'écho du prénom de ma fille, toute la terre portera en secret son prénom (FSL 79).

Lori Saint-Martin remarque que le rapport mère-fille dans *La Maison du remous* de Houde est « plein de douleur et d'une douceur terrible » (1994 192). Cette affirmation s'applique également à ce roman et est bien illustrée dans le passage ci-dessus. Bien que les souvenirs de sa mère, de la folie et du suicide de cette dernière, évoquent chez Céline des sentiments de perte et d'abandon, le sentiment qui règne est celui de l'amour. Le système de références de Houde associe la grand-mère avec « une étoile dans la nuit », un élément distant qui sert toutefois d'éclairage dans

---

principal sur quelques générations. Les liens mère-fille sont particulièrement porteurs de sens; si Céline décide de revenir mourir dans son village natal, c'est bien pour régler une fois pour toutes, notamment par l'écriture créatrice, ses prises avec le suicide de sa mère. Et si sa fille Sylvie lui est si chère, c'est un peu parce qu'elle lui a permis de redéfinir et de redécouvrir sa relation avec sa mère! » (2002b 2).

<sup>27</sup> Dans son article « *La Maison du remous* de Nicole Houde, ou le roman de la terre au féminin », Lori Saint-Martin souligne l'idée que l'écriture de Houde « brise le silence des femmes. » Elle propose que *La Maison du remous* « récrit un genre québécois canonique, le roman de la terre, du point de vue du féminin, sous l'angle, plus particulièrement, du rapport entre une mère et ses filles » (1994 187). Nous remarquons, donc, que, dans son premier roman, comme dans son deuxième, Houde crée un univers féminin basé sur l'amour partagé entre mère et fille, un univers qui fonctionne indépendamment de l'univers patriarcal.

les moments ténébreux. Comme sa grand-mère, Céline se trouve sous le signe d'une étoile proche, le soleil. D'ailleurs, le texte place la mère, Edmée, et la fille, Sylvie, sous le signe de la terre. Cette métaphore souligne le fait que ces deux femmes représentent les sources principales de vie pour Céline. Il est important de noter que ces deux femmes de la terre sont aussi liées par la parenté physique. Sylvie « ressembl[e] étonnamment à Edmée » (FSL 45). En effet, la présence de Sylvie, qui est « belle », « grande et courageuse » (FSL, 47) et qui rit du « châtement » (FSL 45-48) remet en question l'image d'Edmée comme étant *autre*.

### **La réunification des morceaux : Effets sur la famille dans *Unless***

L'attitude adoptée par la protagoniste d'*Unless* vis-à-vis du choix de son frère devient manifeste lorsqu'elle déclare : « *Fausse route. Le dégoût nous tient* » (U 59). Son incompréhension du suicide se reflète dans le jaillissement d'une esthétique imagée. Remarquons en effet le style adopté pour décrire l'enterrement de Chut :

[...] une photographie, la famille éclatée au cimetière. En négatif, Milou avait les mains pleines de terre, Red en avait aux genoux et Walter restait digne derrière elles. Et moi, de la terre dans les yeux, je les regardais, les couleurs tremblent. J'aurais pris cette photo. Développé le film. Comme si la mort était notre plus réelle communication. [...] Une photo d'après-guerre. Immuable ruine (U 63).

*Unless* esquisse les détails de ce moment difficile comme si elle les voyait par le prisme d'un appareil photo. Le fait qu'elle dissimule l'événement représente son incapacité à affronter les émotions associées à la perte. La photographie symbolise la distance qu'elle met entre elle et le chagrin qui va bientôt la submerger. Elle précise que « les couleurs tremblent » ce qui ajoute à l'image une qualité kaléidoscopique. En somme, elle altère la réalité afin de la nier. Par ailleurs, elle compare sa vision de l'enterrement à une « photo d'après-guerre » et à une « immuable ruine », une métaphore représentant le morcellement de la famille suivant un suicide. En effet, l'esthétique imagée reflète l'état de choc régnant.



Nous remarquons que cet état de choc et d'incompréhension est rapidement remplacé par l'angoisse, en particulier lorsque les sœurs commencent à accepter la mort de leur frère. Les trois sœurs succombent une à une à la dépression et se heurtent à la question imparable : comment se permettre le bonheur quand l'autre n'est plus là, quand l'autre a choisi la mort ? D'abord, c'est Unless qui se prive de bonheur :

Sherpa dit que Chut est bien mieux là où il est et que j'ai droit au bonheur. [...] je me roule en boule sur le tapis et j'entends un silence de mort, à côté du désir et dedans [...] (U 61-62).

Il est clair que la dépression d'Unless s'aggrave progressivement après la mort de Chut. Elle se sent « refroidie » et repousse son amant se croyant incapable de ce genre de rapprochement. Pourtant, elle souligne que, pour elle, le désespoir est *temporaire*. Elle reconnaît la nature contradictoire de la vie et l'accepte : « L'atmosphère est pas endurable. Mais vous savez, j'aime la vie » (U 75). Lorsque la dépression d'Unless s'installe, le lecteur s'attend à ce que le suicide resurgisse comme thème principal du roman. Bien qu'il rejaillisse systématiquement, le texte le subvertit à travers son style à la fois ludique et fragmentaire. Notons l'allusion faite à la noyade dans le passage suivant : « J'ai écrit JE T'AIME au feutre sur le mur, face au lit. Puis je suis allée me noyer. Dans mon bain. Puis devant la télé » (U 117). Cette subversion du suicide de la part d'Unless suggère qu'elle ne sera jamais tentée par cette solution radicale. En fait, elle adopte une attitude soit incrédule, soit moqueuse envers le suicide en général. Comme nous l'avons mentionné, Unless ne croit pas que sa mère se soit suicidée. Lorsque Milou émet l'hypothèse que la mère s'est noyée, Unless le nie en proposant que sa mère : « dansait le cha-cha-cha en Oregon, la samba à Cuba ou le tango à Paris » (U 180). Même plongée dans sa propre dépression, Unless constate que « rire fait du bien là où le mal est à vif » (U 180).

Il est important de souligner que le texte est marqué par une multiplicité de voix et, par conséquent, l'opinion d'Unless n'est point la seule porteuse de vérité. Pour la benjamine, Red, le suicide demeure une solution envisageable face à ses problèmes. Après la mort de son frère, elle quitte la maison familiale, laisse tomber ses études et passe son temps à se droguer et à se prostituer.

Cependant, bien qu'elle envisage le suicide, il est clair qu'elle désire lutter contre cette pulsion de mort. Le suicide de son frère lui a appris comment éviter cette fin. D'abord, elle se distancie de certains aspects de la société. Elle dit à son père : « La loi, les flics et les intervenants, t'as vu ce que ç'a donné pour ton christ de fils? [...] » (U 83). D'ailleurs, il est essentiel de noter que c'est l'amour d'Unless et son insistance sur l'importance de ne pas s'abandonner malgré des conditions parfois insupportables, qui convainquent Red de ne pas céder à la dépression.<sup>28</sup> La dépression de Milou est également très inquiétante. Toutefois, nous remarquons une série d'indices qui nous laissent croire qu'elle aussi veut s'en sortir. Elle refuse « la trousse antipsychotique et les autres torpeurs » (U 186) parce qu'elle « ne veut pas retourner chez elle la pharmacie au cou » (U 177) et elle recherche l'affection de ses proches. À la fin du roman, déprimée et dans son lit d'hôpital, elle demande à Unless : « Tu reviens demain ? » (U 187). C'est à ce moment là, à la mention d'un « demain », qu'un nouveau sens d'espoir par rapport à la condition de Milou s'installe véritablement dans le texte.

En effet, la négation de la mort du frère, la dépression des sœurs et l'agression vers soi et vers l'autre représentent les étapes du deuil et mènent vers l'espoir et la réunification de la famille.<sup>29</sup> C'est Red qui souligne cet esprit de renouveau :

La réunification des morceaux. On est ses proches et ça se ramasse. Au train où va l'affection, ça libère, et je ne serais pas surprise d'y croire en grandissant. Je m'en viens mûre de toute façon ; j'ai comme décidé d'arrêter de me tuer (U 185).

---

<sup>28</sup> Nous remarquons que c'est l'amour d'Unless qui empêche le suicide de Red : « Unless va me tirer de là; elle me l'a promis. Pas de tentative de suicide, par exemple. *O.K. d'abord, j'en étais rendue là, mais grouille!* » (U 177).

<sup>29</sup> L'ouvrage, *On Death and Dying*, d'Elisabeth Kübler-Ross porte sur la psychologie de la mort. Elle propose que le deuil constitue un processus qui comprend cinq étapes : la négation, la colère, le marchandage, la dépression et l'acceptation. Nous relevons la représentation de chacune de ces étapes, à un degré plus ou moins important, dans *Unless*. Kübler-Ross souligne que l'espoir sous-tend toutes les étapes (Kübler-Ross 122); l'espoir semble sous-tendre également le texte de Monette même lorsque les sœurs sont en deuil.

« La réunification des morceaux » implique que « l'éclatement familial » (U 17) s'achève. Nous remarquons, d'ailleurs, que c'est « l'affection » qui les « libère ». Il est clair que l'amour de soi et l'amour pour l'autre représentent la libération de la dépression et du désespoir. Selon Oore, « face à l'éclatement et à la fragmentation, face à la douleur et à la souffrance [...] Unless et Red se placent du côté de la vie » (2002 181). En effet, le suicide représente, du moins pour Unless et pour Red, une solution définitive à un problème temporaire. On n'a qu'attendre, grandir et apprendre pour « arrêter de [se] tuer » (U 185).

### **Le naufrage : rupture du silence dans l'Île de la Merci**

Lorsqu'Hélène apprend la mort de Lisa, sa réaction initiale renvoie à l'état statique de leur situation familiale : « *Quelque chose s'est produit, quelque chose est finalement arrivé* » (IM 199).<sup>30</sup> En effet, le non-mouvement et le silence se brisent et Hélène en compare les effets à un « naufrage avec survivants » (IM 200). Chaque membre de la famille semble éprouver une transformation définitive. Bien que cette transformation les extraie de leur silence, elle les force également à réévaluer la façon dont ils ont géré leur vie et leur rôle dans la famille. Lorsque Viviane trouve Lisa pendue dans le grenier, « [...] c'est entré dans sa conscience comme une décharge électrique, une volée de plombs trouant son corps, la couvrant de poudre, de cendre, de poussière [...] » (IM 199). Robert est également bouleversé : « [...] toute sa vie s'est répandue sur le sol, les vides, les pleins, l'amour à petites doses, et il s'est mis à crier à son tour » (IM 201). Nous remarquons que la réaction des parents par rapport au suicide fait écho aux effets désirés par Hélène, mais qu'elle n'avait su obtenir, par ses provocations. En effet, elle avait déjà déclaré son désir de voir exploser le corps de sa mère (IM 26) et les enfants avaient tenté de sortir leur père de sa torpeur indifférente à plusieurs reprises. Il fallait le suicide de Lisa pour provoquer l'effet désiré, pour qu'ils se rendent compte de leur carence, de « l'amour à petites doses ». Côté souligne que, surtout pour la mère, puisqu'elle est un agent immobilier qui déplace « le malaise de la maisonnée sur l'édifice de la maison elle-même », le suicide de Lisa représente « l'échec de l'idéal » (52). Il faut noter que c'est

---

<sup>30</sup> En italique dans le texte.

ici, dans le cœur du « naufrage », que l'écrivaine clôt l'histoire des parents; ces personnages n'ont pas le droit au rétablissement. Cet aboutissement sec et impitoyable représente une désapprobation par rapport au rôle qu'ils ont joué dans la vie de Lisa.

En ce qui concerne Hélène, la perte de sa soeur représente un moment d'éveil. Elle prend conscience du fait que le suicide de Lisa a peut-être découlé de son influence : « ce qui brûlait en elle a peut-être fini par atteindre Lisa » (IM 201). En effet, le suicide de Lisa met en lumière les conséquences possibles d'une vision noire du monde. Hélène semble comprendre qu'elle a le choix entre le suicide ou le rétablissement. Son tiroir à clé qui contient des articles portant sur « la monstruosité humaine » (IM 202) reste vide et elle recommence à veiller sur son petit frère. Les dernières phrases du roman mettent en relief que ce choix est celui de tout un chacun. D'abord, Hélène reconnaît la possibilité de se donner la mort : « Si je l'avais fait, se dit-elle, j'aurais choisi le sang. » Toutefois, le roman se termine sur une affirmation de vie : « Mais elle est restée dans le monde. Vivante » (IM 202).

### **La gratitude post-mortem dans *L'Ingratitude***

Nous avons déjà noté qu'à travers son suicide Yan-Zi désirait voir souffrir sa mère (I 18) et « défai[re] sa gloire » (I 13). Cependant, une fois sa mort accomplie, Yan-Zi constate que sa mère se remet plus rapidement qu'elle ne l'avait prévu. Par conséquent, elle éprouve une déception profonde et remet en question l'utilité de son acte. La mère achète un oiseau, symbole littéraire de liberté et d'immortalité (Aziza 1978a 145), et commence à l'éduquer et à le discipliner. Ce développement est sous-tendu par une ironie acerbe : en retrouvant son rôle de figure autoritaire, la mère subvertit la leçon que Yan-Zi voulait lui enseigner. D'ailleurs, nous constatons que la vie continue également pour Chun, qui commence à sortir avec une autre jeune fille; le père, quant à lui, sombre dans sa débilité, et la grand-mère, elle, vieillit (I 131). Yan-Zi regrette de ne plus faire partie du « cycle de la vie » ce qui pourrait constituer un jugement éthique de son acte :

[...] les traîtres à leurs mères continueront, morts comme vivants, à vagabonder, à se voir exclus du cycle de la vie, à être partout et nulle part. À ne pas être (I 129).

Pourtant, l'esthétique de Chen, basée sur la dichotomie et la contradiction, renverse ce jugement lorsque la narratrice réalise qu'en fait c'était ce genre d'effacement qu'elle désirait depuis le début. Lentement, elle s'habitue à l'espace entre-deux qu'elle occupe et exprime son bonheur d'être maintenant libérée des contraintes de l'existence:

Quel soulagement enfin de se trouver hors de ce jeu interminable, d'être à l'abri du temps, de ce bouillonnement rythmé des amours et des rancoeurs, des plaisirs et des ennuis, des naissances et des morts, des parents et des enfants... [...] Être l'enfant d'une femme est donc une chance qui permet de connaître le bonheur de ne pas l'être. Une chance à laquelle on doit beaucoup de gratitude (I 132).

Dans ce passage, le texte semble donner son adhésion à la décision de Yan-Zi. Sa « gratitude » envers cette opportunité d'éprouver le bonheur de ne plus être la fille de sa mère suggère qu'elle a vécu une transformation identitaire. En effet, après avoir exprimé sa « gratitude » « la lumière envahit tout, ivre et triomphante. [...] [S]on souvenir de [...] [sa mère] se fonde dans cette lumière uniforme » (I 133). Et puis, elle entend « une dernière voix humaine, le cri d'un nourrisson peut-être : Maman ! » (I 133). Cette fin équivoque peut signifier soit une sorte de renaissance, qui la forcera à revivre sa vie d'ingrate, soit une réincarnation qui lui permettra de recommencer à neuf : encore, l'ambivalence persiste et nous ne pouvons discerner une position éthique par rapport à la décision qu'elle a prise. En fin de compte, nous remarquons un thème général de continuation : dans le monde des vivants *et* dans l'espace entre-deux. Il faut noter que le seul personnage qui éprouve une transformation définitive est Yan-Zi : comme l'écrivaine, nous laisserons la signification de ce fait ouverte aux interprétations du lecteur.

## OUVRAGES CITES

**Ouvrages primaires**

Chen, Ying. *L'Ingratitude*. Montréal : Leméac, 1995.

Houde, Nicole. *Une folie sans lendemain*. Montréal : Pleine Lune, 2002.

Kokis, Sergio. *Le Fou de Bosch*. Montréal : XYZ, 2006.

Monette, Hélène. *Unless*. Montréal : Boréal, 1995.

Turcotte, Élise. *L'Île de la Merci*. Ottawa : Leméac, 1997.

**Études critiques portant sur les ouvrages primaires**

Bordeleau, Francine. Hiver 1995: 10-11. « Sergio Kokis: Le Carnaval des morts ». *Lettres québécoises*. 80.

---. Printemps 1998 : 9-10. « Ying Chen : la dame de Shanghai ». *Lettres Québécoises*. 89.

Cormier, Pénélope. 13 décembre 2002b : 2. « Le châtiment de Dieu ». *L'Accent Acadien*.  
<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

---. 13 décembre 2002a : 2. « Les livres en quelques lignes ». *L'Acadie Nouvelle*.  
<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

Martel, Réginald. 7 septembre 1997 : B3. « Élise Turcotte: une œuvre forte ». *La Presse*.  
<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

---. 3 septembre 1995 : B3. « Une épopée sans gloire : Le drame d'une génération écrasée par ces bourgeois qui occupent toute la place... ». *La Presse*.

<http://www.library.newscan.com/Biblio/Frames/FrameMain.asp>

- Oore, Irène. 2003. « Être ou ne pas être: le suicide dans *L'Ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'Île de la merci* d'Élise Turcotte. » *Dalhousie French Studies* 64, 46-57.
- . 2002. « *Unless*: La construction d'une identité dans un monde post-no-future ». *Identity, Community, Nation: Essays on Canadian Writing*. Éd. Danielle Shaub et Christl Verduyn. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press. 170-182.
- Saint-Martin, Lori. (Summer 2001b) :60-83. « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love: Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude* ». *Canadian Literature*. 169.
- . 1994. « La Maison du remous de Nicole Houde ou le roman de la terre au féminin ». *Québec Studies*. 17: 187-198.
- . 2001. « The Other Family Romance: Daughters and Fathers in Québec Women's Fiction of the Nineties. » *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Madison: Fairleigh Dickinson, a. 169-185.

### **Ouvrages théoriques et généraux**

- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves*. France : José Corti, 1942.
- Baechler, Jean. *Les Suicides*. Paris: Calmann-Lévy, 1975.
- Durkheim, Émile. *Le Suicide: étude de sociologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1960.
- Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard : Gallimard, 1988.

Kübler-Ross, Elisabeth. *On death and dying*. London: The MacMillan Company, 1970.

Paterson, Janet M. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec: Nota Bene, 2004.

Paterson, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ontario : L'Université d'Ottawa, 1990.

Saint-Martin, Lori. *Le nom de la mère: Mères, filles et écriture dans la tradition littéraire du Québec*. Québec: Nota Bene, 1999.

Taylor, Charles. *Les Sources du moi : La Formation de l'identité moderne*. Trad. Charlotte Melançon. Montréal : Boréal, 1998.

Viau, Robert. *Les Fous de papier*. Montréal : Méridien, 1987.

### **Mémoires de maîtrise et thèses de doctorat**

Cox, Stephanie Michelle. *L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen*. Thèse de doctorat. Université de la Louisiane à Lafayette, 2002.

Boudreau, Matthew. *Le meurtre et le suicide: La violence absolue dans quelques romans québécois*. Mémoire de maîtrise. Université Dalhousie, 2005.

Kennedy, Janet T. *Contemporary Canadian women's fiction: A Jungian reading of Ying Chen's 'L'Ingratitude', Christiane Frenette's 'La Terre ferme', Ann-Marie MacDonald's 'Fall On Your Knees', and Anne Michaels' 'Fugitive Pieces'*. Thèse de doctorat. Université de Sherbrooke, 2002.

### **Dictionnaires**

Aziza, Claude et Claude Olivieri. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris : F. Nathan, 1978a.