

Monografías de



nº 7

otoño de 2017

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

Çédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (hasta mayo de 2014, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española) con la colaboración de la Universidad de La Laguna y de la Embajada de Francia en España.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: revista.cedille@gmail.com

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Çédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación. Asimismo, y en coherencia con su definición como revista de libre acceso, *Çédille* permite, además de la lectura íntegra de sus contenidos, la descarga, copia, distribución, impresión, búsqueda o enlace de los textos completos. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Çédille se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en el Directory of Open Access Journal, en Dialnet, en Latindex, en el Zeitschriftendatenbank, en Google Académico, en REDALyC, en el IEDCYT-CSIC, en DICE, en IN-RECH, en la Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, en Regesta Imperii, en Open Science Directory, en Scopus (Elsevier), en EBSCO, en Excellence in Research for Australia, en Ulrich's Periodicals Directory, en MIAR, en SCImago, en CIRC, en Academic Journals Database, en Mir@bel, en RESH, en ERIH Plus, en MLA Directory of Periodicals, en Carhus Plus, en WorldCat, en Scientific Commons, en Journal Table of Contents, en Journal Base, en Sciencegate, en RETI, en SNIP, en IPP, en Journal Metrics, en CiteFactor, en Journal Finder, en InfoBase y en I2OR, en Journal Scholar Metrics, en ESCI (Web of Science), en IBZ Online, en Directory of Open Access Scholarly Resources, en REDIB, en CAPES y cuenta con el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Asimismo, *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Marina Aragón Cobo (Universitat d'Alacant), Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla), María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza), Ignacio Ramos Gay (Universitat de València).

Comité Científico Asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. PT), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Alma Bolón (Universidad de la República. UY), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. PT), Philippe Caron (Université de Poitiers. FR), Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES), Dominique Faria (Universidade dos Açores. PT), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES), Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES), Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN), François Moureau (Université de Paris IV-Sorbonne. FR), Martine Reid (Université de Lille. FR), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES), Marta Segarra (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR), M^a Àngeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES), André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne. FR), Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL), Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR), Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES)

Mises en littérature de la folie

Literature of madness

André Bénit
(editor científico)

ÍNDICE

SUMMARY

- André Bénit** 7-11
Mises en littérature de la folie. Présentation
Literature of madness. An Introduction
- André Bénit** 13-54
Charlotte de Belgique, impératrice du Mexique. Une plongée dans les ténèbres de la folie. Essai de reconstitution fictionnelle
Carlota of Belgium, Empress of Mexico. In the Depths of Madness. An Essay & Attempt at Fictional Reconstruction
- Lola Bermúdez Medina** 55-70
Une mécanique détraquée : *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant
The crazed mechanic: *Fort comme la mort* by Guy de Maupassant
- Victoria Ferrety** 71-88
La dégénérescence des personnages dans *Le Chevalier des Touches* de Barbey d'Aurevilly
The degeneration of the characters in *Le Chevalier Des Touches* of Barbey d'Aurevilly
- Salah J. Khan** 89-108
« L'hallucination, cet hôte étrange » : les limites de la raison au Club des Hachichins
“Hallucination, that strange guest” : the Limits of Reason at the Club des Hachichins
- Margarita Alfaro Amieiro** 109-129
L'expérience totalitaire en Europe : destruction et aliénation des individus dans l'œuvre de fiction de Katrina Kalda
The totalitarian experience in Europe: destruction and alienation of individuals in Katrina Kalda's fictional work

Catherine Gravet	131-154
Comment la folie vient aux femmes. Personnages de folles dans quelques récits de Maghrébines : d'Isabelle Eberhardt à Leïla Marouane	
Women going mad. Representations of female madness in stories from the Maghreb from Isabelle Eberhardt to Leïla Marouane	
Jeannine Paque	155-170
Une vie traversée : Unica Zürn	
A crossed life: Unica Zürn	
Martine Renouprez	171-192
La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide	
The poetry of Danielle Collobert and Sophie Podolski. Between lucidity and madness: the last manifestations of modernity before suicide	
Martina Stemberger	193-227
Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam	
Errant discourse, lost subjects: (Trans)Fictions of madness in Emmanuelle Bayamack-Tam	
Chris Reynolds-Chikuma	229-248
Franquin, Spirou, Lagaffe, <i>Le Trombone illustré</i> , <i>Idées noires</i> : de quelques exemples de folie en bande dessinée	
Franquin, Spirou, Lagaffe, <i>Le Trombone illustré</i> [illustrated magazine], <i>Idées noires</i> [dark thoughts], About some examples of folly/madness in Franco-Belgian comics	
ANNEXE	
Parfait Bi Kacou Diandué	249-259
Le large, la limite et la folie : crédit de mort et hypothèque sur le radeau du migrant	
Length, limit and madness: death credit and mortgage on the boat of the migrant	
Presentación bio-bibliográfica de los autores	261-264
Bio-bibliographic presentation of authors	

Mises en littérature de la folie

Présentation

André BÉNIT

Éditeur scientifique

Universidad Autónoma de Madrid

andre.benit@uam.es

L'idée de ce numéro monographique de *Cédille*, intitulé « Mises en littérature de la folie », a surgi dans la foulée d'un récent projet de recherche sur les « Représentations des femmes comme figures historiques dans la littérature française », dirigé par Mercedes Boixareu Vilaplana, professeure de la UNED. Dans le cadre dudit projet, nous avons eu l'occasion d'analyser la façon dont les écrivains français et belges se sont emparés de la figure de Charlotte de Belgique, fille du roi Léopold I^{er}, pour faire de celle qui fut l'éphémère impératrice du Mexique –aux côtés de son mari Maximilien de Habsbourg– un personnage, si besoin était, définitivement romanesque (Bénit, 2016). Comme on le sait, Maximilien fut exécuté en juin 1867 à Queretaro par les hommes de Benito Juarez tandis que Charlotte plongeait dans les ténèbres d'une folie qui ne la quitterait plus jusqu'à sa mort, en juin 1927, au château de Bouchout, près de Bruxelles. Tel est le sujet de l'étude que nous désirions réaliser et que nous proposons donc dans ce dossier : « Charlotte de Belgique, impératrice du Mexique. Une plongée dans les ténèbres de la folie. Essai de reconstitution fictionnelle ».

Au moment d'envisager la rédaction de cet article sur la manière, souvent très personnelle, dont les romanciers de langue française ont relaté et fictionnalisé la longue descente aux enfers de la princesse belge, l'occasion nous semblait particulièrement propice à la (re)découverte de plusieurs travaux sur le thème de la folie en littérature, de ce que d'aucuns ont nommé la *fol(l)ittérature*. Toutefois, ce thème, récurrent dans la littérature mondiale depuis des temps immémoriaux, se décline sous des formes tellement diverses qu'il nous a paru prétentieux, voire absurde, de tenter

d'en dresser un aperçu historique et/ou de proposer une quelconque bibliographie dans le cadre de ce dossier.

Le foisonnement des études sur ce sujet aussi passionnant que complexe, le désir de l'approfondir et d'apporter notre modeste pierre à un tel édifice nous a amené à prendre contact avec une « vieille connaissance », la professeure Martine Renouprez, de la Universidad de Cádiz, et à lui proposer d'entamer ensemble une nouvelle recherche sur la question. Sa réponse, positive et enthousiaste, se concrétise ici sous la forme d'un texte particulièrement original et décapant : « La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide », dans lequel les idéaux de la modernité, anéantis par les pouvoirs en place, trouvent en écho de leur échec le suicide de ces deux écrivaines. Devant le cynisme généralisé du monde contemporain, l'écriture de Danielle Collobert, au plus proche du corps, prend note d'un lent processus de déréalisation qui la conduit à se raccrocher aux mots comme ultime secours face à un constat de non-sens. Tandis que les textes frondeurs de Sophie Podolski sont de trempe *kunigue*, celle du fou du roi qui se pare des oripeaux de la folie pour dire la vérité.

Le (court) chemin parcouru nous a alors encouragé à élargir les perspectives et à explorer de nouveaux horizons en sollicitant la collaboration de collègues universitaires espagnols et étrangers, tous susceptibles de proposer une contribution de qualité, en vue de confectionner cette monographie de dix articles que nous avons le plaisir de clore par un texte de création et de réflexion rédigé par le professeur Parfait Bi Kacou Diandué de l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody à Abidjan : « Le large, la limite et la folie : crédit de mort et hypothèque sur le radeau du migrant ».

Outre les deux études déjà mentionnées et ce dernier texte à méditer, les lecteurs y trouveront donc huit autres articles très variés non seulement dans les contenus qui y sont proposés mais aussi en fonction du genre narratif et de la chronologie des œuvres dont ils traitent, tout comme de l'origine de leurs auteurs. Assurément une telle diversité en dit long sur l'amplitude et la richesse du champ à prospecter.

« Une mécanique détraquée : *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant » de Lola Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz) tisse le fil conduisant de la passion amoureuse impossible à la démence à travers un jeu de dédoublements et de simulacres : le peintre Bertin aime sa maîtresse, Any, mais éprouve une passion pour la fille de celle-ci, Annette, qui ressemble de façon frappante à la femme qu'il a aimée dans sa jeunesse. Miroir et portrait viennent redoubler les apparences dans un trouble obsédant qui confine l'amour à l'impuissance, à l'heure de la sénescence, et le confronte à la folie et à la mort. Ici, hallucination, vampirisation, fixation délirante sur un ectoplasme sont, entre autres, les manifestations de l'aliénation issue d'un désir chimérique.

Victoria Ferrey (Universidad de Cádiz), dans « La dégénérescence des personnages dans *Le Chevalier des Touches* de Barbey d'Aurevilly », expose l'interprétation aurevillienne de la folie comme conséquence de la dégénérescence d'une société postrévolutionnaire qui fit abstraction de ses anciennes structures sans arriver à asseoir de nouvelles valeurs. En découle le mal du siècle qui touche toute la société française sous forme de diverses déclinaisons de la mélancolie atteignant des personnages sans consistance dont la vie a été avortée. Malheur à celui qui est animé de passion, car il sombre dans la folie et, hagard de douleur, se perd dans l'errance. À chaque époque, sa folie, donc, issue de circonstances historiques où les passions sont anéanties.

L'étude proposée par Salah Khan (Universidad Autónoma de Madrid), « "L'hallucination, cet hôte étrange" : les limites de la raison au Club des Hachichins », se penche principalement, dans le cadre de la représentation littéraire de la drogue, de ses raisons d'être, tout comme de ses effets et conséquences, sur les textes clés de Théophile Gautier et de Charles Baudelaire, deux auteurs qui participèrent aux séances du fameux club fondé à Paris en 1844 par le psychiatre français Jacques-Joseph Moreau et comptèrent parmi les explorateurs les plus audacieux de l'ivresse au XIX^e siècle. Grâce à la prise volontaire de stupéfiants, les participants à ce « voyage psychique », en quête d'une réalité autre que celle proposée par la vie quotidienne ainsi que d'une expérience capable de les transformer en *un autre*, réussirent à se perdre dans un espace situé au-delà des repères de la pensée conventionnelle, sur le seuil instable entre la raison et la déraison, et dont ils rendent compte dans leurs écrits.

Dans « L'expérience totalitaire en Europe : destruction et aliénation des individus dans l'œuvre de fiction de Katrina Kalda », à partir du vécu personnel de cette écrivaine française d'origine estonienne et de deux de ses romans, autofictionnels et mémoriels, parus très récemment –*Arithmétique des dieux* (2013) et *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre* (2016)–, Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid) analyse les trajectoires tragiques et héroïques de quelques femmes de générations différentes, mais toutes victimes dans leur intimité intellectuelle, affective et comportementale, d'un régime totalitaire et pervers, oppressant et aliénant les individus au nom de la notion d'Etat.

Dans son article, « Comment la folie vient aux femmes. Personnages de folles dans quelques récits de Maghrébines, d'Isabelle Eberhardt à Leïla Marouane », Catherine Gravet (Université de Mons) voit l'origine de la folie –traitée par cinq écrivaines : Isabelle Eberhardt, Leïla Sebbar, Azza Filali, Malika Madi et Leïla Marouane –dans les contraintes sociétales imposées aux femmes dans une société maghrébine aux traditions arabo-musulmanes foncièrement machistes. Toute insoumission à la domination masculine, toute tentative d'émancipation, tout anticonformisme des femmes y sont dépeints sous les traits de la folie et traités avec crainte et mépris par

leur entourage alors que servitude et résignation mènent à la vraie folie, celle qu'on enferme : « Le passage à l'état de "folie" peut être un mécanisme de défense dans une société où la violence à l'égard des femmes n'a que peu d'égale ».

L'article de Jeannine Paque (Université de Liège), « Une vie traversée : Unica Zürn », trouve, à notre sens, pleinement sa place dans ce dossier sur la folie dans les littératures francophones, car Unica Zürn, compagne de Hans Bellmer, fit partie du groupe surréaliste d'André Breton, et son principal ouvrage, *L'homme-Jasmin*, fut édité d'abord en langue française. Un texte capital –autobiographique– « le dit de la folie », qui retrace de manière détaillée le ressenti de cette artiste –écrivaine, peintre et dessinatrice– face à sa maladie mentale, une schizophrénie ponctuée de phases de lucidité que guettait la dépression. Sa folie en quelque sorte est accueillie par l'écriture qu'elle nourrit de ses observations lucides, de ses hallucinations délirantes, de poésie, à la fois creuset de la compréhension de soi et rempart contre l'ordinaire, insupportable.

« Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam » de Martina Stemberger (Université de Vienne) est l'étude d'un discours *sur* la folie et *de* la folie de personnages en marge d'une société défaillante où la violence à leur égard pose la question de la pathologie de la normalité et des « dispositifs hétérotopiques oppressifs ». Moins clinique que poétique, cette exploration de la folie sonde ses liens, constitutifs, avec la littérature. Implicitement, l'auteure en dénonce les origines sociales et culturelles, pionnière en cela d'une éthique post-identitaire qui « inscrit le sujet de la folie dans un champ de tensions complices et contradictoires, entre violence genrée/sexuelle, oppression sociale et exploitation néo-coloniale ». Si la « petite psychopathologie romanesque » des fous d'*Hymen* est le point d'ancrage de l'étude, l'odyssée transfictionnelle se poursuit déployant le vaste exercice de polyphonie et de polyperspectivisme à l'œuvre chez Bayamack-Tam.

Dans « Franquin, Spirou, Lagaffe, *Le Trombone illustré, Idées noires* : de quelques exemples de folie en bande dessinée », Chris Reyns-Chikuma (Université de l'Alberta à Edmonton) étudie l'évolution du concept de folie en tant que moyen de critique sociale dans l'œuvre d'André Franquin, parallèlement à et en fonction de la transformation du contexte historique et de la détérioration mentale du bédéiste belge. Présente dès les aventures du héros Spirou et de Fantasio, son compagnon loufoque, publiées dans une revue familiale chez un éditeur catholique des années trente aux années cinquante, en passant par Gaston, le antihéros burlesque qui, dans les décennies soixante et soixante-dix, ne cesse de pester et de protester, à sa manière, contre le système de production inhumain et rigide de la maison d'édition Dupuis, cette critique débouchera finalement, d'une part, sur les gags « anarchistes » du *Trombone illustré* rapidement rejetés par l'éditeur, d'autre part, sur ceux des *Idées*

noires qui expriment à la fois la folie meurtrière des êtres humains et la dépression de Franquin.

Les « Mises en littérature de la folie » se déclinent donc ici fondamentalement soit comme des excès liés aux jeux de la passion (cf. Maupassant, dans une thématique qui trouverait ses prolongements chez Rodenbach et de nombreux auteurs de la littérature fantastique), à des voyages aux limites de la raison sous l'effet de la prise de stupéfiants (cf. Théophile Gautier et Charles Baudelaire, mais aussi Sophie Podolski, qui en fait l'apologie, démarches qui font inévitablement penser à Henri Michaux qui fit de la mescaline une source d'inspiration et le sésame de la connaissance de soi). Mais la folie est aussi vue comme un essai de résistance et une ressource pour dénoncer une société délétère et mensongère, que ce soit celle du Second empire mexicain qui perdit la raison à Charlotte de Belgique, celle postrévolutionnaire de Barbey d'Aurevilly, totalitaire sous la plume de Katrina Kalda, machiste de culture arabomusulmane par Isabelle Eberhardt, Leïla Sebbar, Azza Filali, Malika Madi et Leïla Marouane, cyniquement aliénante en Occident : Unica Zürn, Danielle Collobert, Sophie Podolski, Emmanuelle Bayamack-Tam ou Franquin l'ont bien compris, eux pour qui l'inscription de la folie constitue une stratégie de survie, une auto-défense contre l'horreur. Car « le dit de la folie » est fondamentalement oxymorique : profération lucide, médiumnique où le fou du roi se rit de celui-ci pour lui asséner ses quatre vérités sous couvert « d'une non-maîtrise de sa propre fiction ».

Nous tenons à terminer cette brève présentation en remerciant d'une part le Comité éditorial de la revue *Çédille* pour l'opportunité qui nous a été offerte d'élaborer ce recueil monographique, et tout particulièrement son directeur José M. Oliver pour le suivi patient et permanent qu'il y a apporté, d'autre part, à tous les chercheurs qui ont accepté d'y collaborer et dont les travaux ont considérablement enrichi ce dossier.

RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE

BÉNIT, André (2016) : « Charlotte de Belgique, impératrice et régente du Mexique (1864-1866) : un personnage romanesque », in Mercè Boixareu (dir.) : *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*, Paris, Honoré Champion Éditeur (coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 147), 411-424.

**Charlotte de Belgique, impératrice du Mexique.
Une plongée dans les ténèbres de la folie.
Essai de reconstitution fictionnelle**

André BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

andre.benit@uam.es

Résumé

Il y a 150 ans, en juin 1867, l'exécution de Maximilien de Habsbourg par les hommes de Benito Juárez mettait fin au Second Empire mexicain. Un an avant, l'impératrice Charlotte de Belgique était rentrée en Europe pour prier Napoléon III de maintenir ses troupes au Mexique et le pape Pie IX de signer un concordat, dans le but de sauver leur empire. En vain. Suite à ces échecs, la santé mentale de Charlotte se détériora indiscutablement... Dans ces pages, nous tentons de relater la progressive plongée de la princesse belge dans les ténèbres de la folie ainsi que la racontent les romanciers/romancières en langue française. Un conte de fées tragique...

Mots-clés : Second Empire mexicain (1864-1867). Maximilien de Habsbourg. Napoléon III. Pie IX. Léopold I^{er}. Léopold II.

Resumen

Hace 150 años, en junio de 1867, la ejecución de Maximiliano de Habsburgo por los hombres de Benito Juárez marcaba el fin del Segundo Imperio mexicano. Un año antes, la emperatriz Carlota había vuelto a Europa para rogar a Napoleón III que mantuviera sus tropas en México y al Papa Pío IX que firmara un concordato, con el objetivo de salvar el Imperio. Todo en vano. A raíz de estos fracasos, la perturbación mental de Carlota se manifestó de forma cada vez más evidente y pública... En estas páginas, intentamos relatar el hundimiento progresivo de la princesa belga en las tinieblas de la locura tal y como la narran los novelistas en lengua francesa. Un trágico cuento de hadas...

Palabras clave: Segundo Imperio mexicano (1864-1867). Maximiliano de Habsburgo. Napoleón III. Pío IX. Leopoldo I. Leopoldo II.

* Artículo recibido el 25/11/2016 ; evaluado el 3/02/2017 ; aceptado el 17/04/2017.

Abstract

150 years ago, in June 1867, the execution of Maximilian of Habsburg by Benito Juárez's men marked the end of the Second Mexican Empire. One year earlier, the Empress Carlota had returned to Europe to request from Napoleon III that he maintain his troops in Mexico and from Pope Pius IX that he sign a concordat to save the Empire, but to no avail. With these setbacks, Carlota's mental breakdown became increasingly obvious and notorious... In these pages, we recount the Belgian princess's progressive descent into madness as told by novelists in French language. A tragic fairy tale...

Key words: Second Mexican Empire (1864-1867). Maximilian of Habsburg. Napoleon III. Pius IX. Leopold I. Leopold II.

Avec Max et Charlotte, le romanesque chassé par la vie officielle ne perdait pas longtemps ses droits (Decaux, 1937 : 84).

0. Introduction

Dans la préface à la biographie de l'impératrice Charlotte rédigée en 1925 par Hélène Reinach Fousse-magne, Pierre de La Gorce soutient que « Nul événement, dans les temps anciens ou dans les temps modernes, ne dépasse [...] en sombre grandeur la tragédie du Mexique. [...] Le récit se prête aux déroulements de la scène aussi bien qu'aux développements de l'histoire » (cité par Reinach Fousse-magne, 1925 : I). Telle était aussi l'opinion du général Weygand qui, dans son prologue au roman de George Delamare (1935 : 5), écrivait :

Un romancier, qui fut aussi poète, rêvait au sujet de son prochain livre, lorsque le hasard mit sous ses yeux des documents se rapportant à l'une des plus sombres aventures de l'Histoire contemporaine. [...] Il y prit un tel intérêt qu'il se passionna pour le sujet, en désira tout connaître et que, laissant, pour une fois, les personnages nés de son imagination, il voulut écrire le simple récit d'une tragédie réellement vécue, sans y rien ajouter que son talent de conteur et le charme de sa sensibilité [...] Ainsi naquit ce livre au titre énigmatique. « L'Empire oublié » est le pauvre Empire du Mexique tombé à Queretaro avec l'infortuné Maximilien. Et cette courte histoire est le drame le plus complet qui se puisse concevoir.

La destinée de Charlotte de Belgique, impératrice du Mexique, n'a donc guère pris fin avec sa disparition en janvier 1927. Si, de son vivant, nombre de légendes s'étaient créées autour de sa personne, par après, loin de tomber dans l'oubli, son existence n'a cessé de fasciner les écrivains, qu'ils soient historiens, romanciers, dramaturges, psychanalystes ou psychiatres :

D'une part, le caractère extraordinaire et don quichottesque de l'éphémère empire du Mexique n'échappe à personne et d'autre part, n'y a-t-il pas aussi cette captivation exercée par toute figure exceptionnelle et hors norme qu'est « le Prince » ? Fascination d'autant plus redoublée quand celle-ci bascule dans l'exception et la singularité de la folie (Vankerkhoven, 2012 : 15-16).

Dans les limites de cette étude, nous nous proposons de retracer et de retisser dans ses grandes lignes, de façon nécessairement fragmentaire et volontairement panachée, la trajectoire mentale de la fille de Léopold I^{er} telle qu'elle a été mise en scène et commentée par les romanciers français et belges depuis près d'un siècle. Comme il apparaîtra tout au long de ces pages, la frontière est ici des plus ténues entre l'histoire et la fiction : si, pour écrire leur roman (pseudo)historique, les écrivains puisent tels quels de nombreux éléments dans les ouvrages de leurs collègues historiens¹, ces derniers ne dédaignent pas de se laisser, de temps à autre, emporter par leur imagination². L'exemple le plus illustratif n'est-il pas celui de Michel de Grèce qui, dans sa biographie romancée et sentimentalement intitulée *L'Impératrice des adieux*, entrelace habilement faits historiques et situations romanesques ? Quant au romancier belge Robert Goffin, n'avoue-t-il pas une certaine frustration dès l'ouverture de son panegyrique, *Charlotte, l'impératrice fantôme*³ ? :

Me voici avec mes personnages au début du roman ; il serait si beau de pouvoir le conduire à mon gré à travers mon imagination jusqu'au dénouement de ma réserve. Hélas, le destin les a saisis, ils ne m'appartiennent plus. L'histoire est là implacable qui a muré cette extraordinaire histoire qui dépasse l'histoire et tous les romans (Goffin, 1937 : 9).

1. Une enfance et une adolescence perturbées

Bien que, selon la plupart des historiens, les premiers troubles mentaux importants de Charlotte ne se soient manifestés publiquement qu'à partir du mois de juillet 1866, au moment où elle revient en Europe afin d'y requérir l'aide de Napoléon III et de Pie IX, il convient de remonter plus loin dans le temps afin d'en identifier de possibles signes précurseurs.

Après la mort de son fils, le petit Babochon, âgé de dix mois, « Léopold I^{er} n'avait pu cacher sa déception lorsqu'il avait appris que son dernier rejeton était une fille » (Lambotte, 1993 : 7). Aussi est-ce « dans une volonté d'apaisement » (de Grèce,

¹ A cet égard, plusieurs sont les romanciers qui indiquent, en fin d'ouvrage, leurs sources bibliographiques, ce qui n'est guère habituel.

² Pour un récit historique et une interprétation psychiatrique de cette plongée dans la folie, cf. Bénit (2017).

³ Pour une analyse de ce récit à la fois « romanesque et historique », cf. Quaghebeur (2004).

1998 : 17) de la part de la reine Louise-Marie que la petite fille, née en 1840, fut appelée Charlotte, comme feu la princesse de Galles décédée, à 21 ans, en 1817. En lui donnant ce prénom, Léopold I^{er}, qui ne cacha jamais que sa première épouse avait été le grand amour de sa vie, offrit à sa petite dernière « le cadeau le plus beau mais aussi le plus lourd à porter » (Weber, 2011 : 25).

Le 21 juillet 1845, pendant le *Te Deum* auquel elle assiste pour la première fois en la cathédrale Sainte-Gudule de Bruxelles, Charlotte « semblait plongée dans son missel. [...] Jamais elle n'oublierait ce premier rendez-vous avec les honneurs et elle en garderait pour toujours la certitude qu'elle appartenait à une famille "à part", première parmi les premières » (Lambotte, 1993 : 10-11). Ces lignes rassemblent assurément quelques-unes des clés de l'éducation rigoriste et élitiste que reçut, dès son très jeune âge, la princesse et, partant, de certains traits de son caractère.

La volonté de « plaire au roi qui désirait qu'elle fit d'aussi bonnes études que ses deux frères » (Van Offel, 1932 : 19) ainsi que l'influence croissante de son confesseur, le père rédemptoriste Dechamps, qui la guide « sans hésitation vers les théologiens les plus austères » la conduisent « à préserver sa volontaire sévérité » (Mourousy, 2002 : 27). « Dieu demandera un compte aux princes auxquels il a confié une partie de sa Grandeur et de sa Puissance et imposé aussi le devoir de veiller au salut des peuples dont ils ont le gouvernement », écrit Charlotte, « cette fière enfant trop lucide pour son âge » (Mourousy, 2002 : 29). Après l'abdication de son grand-père Louis-Philippe en 1848, elle retiendra la leçon émise par son père auquel elle ambitionne de ressembler en tout : « Elle le répète : "Voilà ! Père a tellement raison. Il ne faut jamais abdiquer !" » (Mourousy, 2002 : 37). Dans son journal personnel, Madeleine, la dame de compagnie de la princesse, écrit : « À l'âge où les petites filles jouent à la poupée, Charlotte avait déjà une haute opinion de sa naissance et de sa position. Je me suis souvent demandé si ses parents avaient pu imaginer à quel point cette ambition pouvait se révéler dangereuse » (Weber, 2011 : 35).

En 1850, Louise-Marie décède. Plusieurs des romanciers cités insistent sur la grande tristesse et la solitude de la jeune adolescente confrontée à un père qui « était tout sauf un joyeux compagnon pour une enfant de son âge ». Le rôle de *juge de paix* qu'il joue volontiers en Europe à cette époque le porte à pontifier : « Les chutes du pouvoir suprême dans la misère complète ont été aussi fréquentes que soudaines. Par conséquent, il devient nécessaire que le caractère soit trempé de manière à n'être ni ébloui par la grandeur et le succès, ni abattu par le malheur ». Comme l'indique Lambotte, « de ce discours, peu adapté à une fillette venant de perdre sa mère, Charlotte retint qu'[...]elle voulait, sa vie entière, rester la fille d'un roi régnant et devenir reine elle aussi, un jour... » (Lambotte, 1993 : 16-17).

A l'écoute de son confesseur qui l'engage « à faire plus souvent son examen de conscience » et de ce père qui ne cesse de rappeler à ses enfants « le sens de leurs res-

ponsabilités et le devoir d'introspection » (Lambotte, 1993 : 17), Charlotte se replie sur elle-même :

Son caractère avait déjà bien des traits communs avec celui du roi, et Louise-Marie disait qu'elle était « la miniature de Léopold ». Le grand chagrin, la perte irréparable faite à l'âge de dix ans accentuèrent encore cette ressemblance, au détriment de la sensibilité et de l'enjouement de l'enfant (Saint-Lambert, 1966 : 8-9).

En 1855, dans une lettre à la comtesse d'Hulst, son ancienne gouvernante, Charlotte, qui a coutume de s'analyser impitoyablement, conclut : « par moments, c'est comme [...] un délire qui s'empare de moi. Et quand il est passé, je ne sais comment il a pu venir. Je crois que c'est le démon qui vient me troubler... » (cité par Mourousy, 2002 : 59).

A cette époque, Léopold I^{er}, qui désespère de former son fils aîné à ses futures charges royales, est si convaincu que sa fille est dotée de toutes les qualités pour régner qu'il n'hésite pas à aborder avec elle « des questions très sérieuses, parfois même liées à la politique. [...] La princesse avait une haute idée d'elle-même » (Weber, 2011 : 52).

Lorsqu'elle est sur le point de fêter ses 16 ans, ce père, dont elle a hérité « le goût de l'étiquette et l'amour du pouvoir » (Saint Pierre, 2009 : 9), songe très sérieusement à l'avenir de celle qui, « romanesque à l'excès » (Saint Pierre, 2009 : 11), a été élevée « dans l'idée qu'elle ferait un beau mariage » (Saint Pierre, 2009 : 9). Ainsi, « sous un ciel du Nord hanté par les nuées, dans un humide jardin des Flandres, une petite princesse, en qui se mêlaient le sang de France et celui d'Allemagne, attendait l'approche de son destin fabuleux... » (Decaux, 1937 : 44).

2. Maximilien – Lombardie – Miramar

En mai 1856, envoyé par son frère François-Joseph faire le tour des cours européennes, Maximilien de Habsbourg passe par Bruxelles où il croise brièvement Charlotte. La séduction fut-elle réciproque ? Les avis sont assez partagés entre les romanciers. « Dans le cœur de cette enfant de seize ans, secrète et passionnée, c'est le coup de foudre » (Saint-Lambert, 1966 : 16) : « J'aime ses yeux. On peut y lire toute l'élévation de son âme » (Weber, 2011 : 65). Léopold I^{er}, lui, n'est pas mécontent : « [Max] fera un mari très présentable pour Charlotte » (Chandet, 1945 : 25). Les tractations entre les chancelleries sont aussitôt engagées : « En coulisse, on discutait ferme : les Autrichiens pour obtenir une meilleure dot ; le roi pour que son gendre ait une fonction digne de son rang et de sa fille » (Lambotte, 1993 : 30). Mais, pour Max, Charlotte est-elle vraiment cette « impératrice de rêve... » ? (Decaux, 1937 : 85). Dans son roman satirique, Coudurier signale que, lors de leur première rencontre, « il ne la remarque pas. Plaisante certes, pas un laideron, mais fadasse, il a dû

la trouver » (Coudurier, 2009 : 34). La considérant rétrospectivement, il aurait écrit à son frère : « Elle est très intelligente, ce qui est un peu ennuyeux mais sans doute en viendrai-je à bout », ce qui « n'est pas à proprement parler l'aveu d'une folle passion » (de Grèce, 1998 : 42) !

Les fiançailles sont célébrées à Bruxelles fin décembre 1856, et le mariage le 27 juillet 1857. Ce même jour, se contemplant dans le miroir, Charlotte y voit « un avenir merveilleux, fait d'amour et de joie, s'ouvrir devant elle » (Benzoni, 2013 : 109). La nuit de nocces tourne cependant au fiasco : « Charlotte, paralysée par sa peur de déplaire à son époux, n'osait aucune initiative, aucune caresse, et lui montrait toujours aussi peu d'empressement » (Saint Pierre, 2009 : 15). En dépit de quelques petits désagréments, tout semble aller pour le mieux, puisque ce mariage, écrit Decaux dans son roman mielleux à souhait, « c'était le don sublime et volontaire d'un être à un autre, le pacte des âmes scellé par celui des corps » (Decaux, 1937 : 99).

Au cours du voyage de nocces à Vienne, aux côtés de son mari qui vient d'être nommé vice-roi de la Lombardie-Vénétie, Charlotte nage donc dans le bonheur : « À dix-sept ans, c'est à ne pas y croire, [...], comme il est doux de réaliser cette grande mission royale que Dieu a confiée à quelques êtres d'entre les humains ! » (Goffin, 1937 : 29). Certes l'accueil qui leur est réservé à Milan et Venise est plus froid que prévu, mais Charlotte ne doute pas qu'« à eux deux, ils vaincront l'inimitié des Italiens » (Saint-Lambert, 1966 : 27). A dix-sept ans, « plus occupée par l'étiquette de sa petite Cour que par les réalités italiennes » (Saint Pierre, 2009 : 17), elle « jou[e] avec délices son rôle de presque reine » (Weber, 2011 : 100).

« Hélas pour la pauvre Charlotte, aucune provision de bonheur ne serait suffisante pour supporter le poids des malheurs qui l'attendaient... » (Lambotte, 1993 : 51). D'une part, elle ne tombe pas enceinte, ce que la logique royale ne peut concevoir pour une princesse jeune mariée ; d'autre part, elle connaît de longs moments de solitude, car Maximilien multiplie les déplacements à Vienne... Aussitôt la rumeur court « qu'il pourrait y avoir mésentente entre les jeunes époux » (de Grèce, 1998 : 71). Charlotte a beau le nier, bien des rêves se sont envolés depuis le Noël radieux de 1856 où Max avait demandé sa main : « L'avenir leur promettait alors joie, amour, dignité. À dix-huit ans et demi, que trouvait-elle à la place de ce bonheur qui éclatait dans ses lettres d'alors ? Une souveraineté piétinée, un espoir de maternité déçu, un époux se débattant dans une situation inextricable » (Lambotte, 1993 : 59). Rendu responsable des déboires autrichiens en Italie, Maximilien est relevé de ses fonctions en avril 1859... « Pour Max et Charlotte, moins de deux ans après leur arrivée en Lombardie, le rêve avait tourné au cauchemar » (Weber, 2011 : 109).

Dès lors, ceux que Decaux nomme *les amants chimériques* se retirent dans leur domaine édénique de Miramar, face à l'Adriatique : « Miramar. Un nom qui fait rêver. [...] Un palais enchanteur, dit-on dans les contes. Tout pour le bonheur. [...] Or, Miramar fut [...] le lieu du repli, du désenchantement » (Coudurier, 2009 : 44-

45). « Confrontés à cet ennemi commun qu'ils redoutaient plus encore que des révolutionnaires milanais : l'ennui » (Weber, 2011 : 116), Charlotte et Max « se rongent, de leur oisiveté et de leur inutilité, de leur échec surtout » (Coudurier, 2009 : 17).

Pour meubler ce vide infernal, fin 1859, ils font une croisière en Méditerranée avant de s'arrêter à Madère : « Cruelle halte » (Coudurier, 2009 : 18). Car « l'escale à Funchal n'est qu'une halte sentimentale rétrospective dans la vie de Maximilien » : n'est-ce pas ici que mourut Marie-Amélie de Bragance, cette fiancée qui lui aurait donné un véritable empire, celui du Brésil ? Aussi, « le grand rêveur » décide-t-il de se rendre là-bas, seul, pendant trois mois. « Peut-être cette situation est-elle le début d'une grave mésentente entre les époux. C'est ici que la légende intervient pour suppléer au mystère » (Goffin, 1937 : 44). Charlotte a-t-elle eu vent de possibles frasques de son époux lors de ses escapades viennoises ? Max a-t-il, au cours de son voyage au Brésil, contracté une maladie honteuse qui empêcherait le couple d'avoir des héritiers ? Plusieurs romanciers y font référence, mais, selon Saint-Lambert, il est plus vraisemblable que « l'existence intime et familière de Miramar » a fait découvrir à Charlotte « la médiocrité de celui qu'elle avait mis sur un piédestal. Le choc dut être rude pour cette intransigeante qui exigeait autant des autres que d'elle-même et qui faisait, dès l'adolescence, preuve d'un jugement acéré et impitoyable » (Saint-Lambert, 1966 : 48-49).

Pour Coudurier, « s'il est un lieu qui dit bien Charlotte, c'est Miramar », et c'est « dans ce lieu si beau [que] se générera sa folie » : « Le lieu des mirages qui enfanta de "l'ambitieuse" Charlotte, comme on l'écrira tant » (Coudurier, 2009 : 46). Néanmoins, convaincue qu'ils furent « créés pour une mission supérieure » (Mourousy, 2002 : 182), Charlotte attend « un signe du destin » (Goffin, 1937 : 48).

3. Le trône du Mexique

Le 10 octobre 1861, Maximilien et Charlotte accueillent à Miramar le comte von Rechberg, ministre autrichien des Affaires étrangères ; il vient leur proposer, de la part de Napoléon III, la couronne impériale du Mexique. Selon Lambotte, le diplomate se demande bien qui aurait envie de quitter des lieux aussi idylliques pour un pays où le coup d'État est un sport national ; c'est qu'il ignore « la dévorante envie de pouvoir qui rongait Max. Et plus encore Charlotte » (Lambotte, 1993 : 88).

Si la réponse de Maximilien à cette offre inattendue est prudente, il en va tout autrement de Charlotte qui, y voyant « un signe de la providence » (Weber, 2011 : 146) et « un rendez-vous mystique avec le Seigneur » (Mourousy, 2002 : 225), réagit, selon Chandet (1945 : 67), plutôt frivolement : « Mais tu accepteras, Max. Empereur, c'est le vrai titre qu'il te faut. Empereur, comme François-Joseph ! Et je serai Impératrice ! ». Le Mexique ne lui offrait-il pas l'opportunité de « laver tous les affronts qu'elle avait connus jusque-là » (Weber, 2011 : 143) ainsi que celle de « resserrer les liens conjugaux et de raffermir le bonheur commun » (Goffin, 1937 : 50) ?

« Enfiévrée par ses rêves » (Saint Pierre, 2009 : 28), elle « délirait plus encore que son mari » (Delamare, 1935 : 69). Désormais, « plus rien n'arrêta la marche fatale du destin » (Van Offel, 1932 : 42), pas même le *pacte de famille* par lequel François-Joseph contraignit son puîné à renoncer à ses droits dynastiques.

Pour la plupart des historiens et des romanciers, si Max a signé, c'est bien parce que Charlotte est parvenue à ses fins... « Charlotte avait gagné » (Lambotte, 1993 : 115). Cependant, selon Coudurier (2009 : 56-57), qui rappelle que Max aurait dit : « Si quelqu'un me disait que tout est rompu, je m'enfermerais dans ma chambre et sauterais de joie. Mais Charlotte », celle-ci lui sert, en réalité, de « bon alibi » : « C'est elle qui, c'est de sa faute. Et les historiens machos entonnant avec lui le même leitmotiv. Fragile, très fragile Max. Infantile. Et en train de tisser lui aussi la paranoïa de Charlotte ».

Le 14 avril 1864, les « archidupes » embarquent sur la frégate autrichienne *La Novara* à destination de Veracruz. Lors d'une brève escale à Rome, ils reçoivent la bénédiction de Pie IX, car « Même pour un empire, Charlotte n'eût consenti à commencer son métier de souveraine sans avoir reçu la bénédiction du Saint-Père » (Delamare, 1935 : 85). Persuadée que son époux a été investi par le peuple mexicain tout entier, « elle se réjouissait qu'il le fût désormais par le représentant de Dieu, ce qui leur conférait le même droit sacré que celui des Habsbourg, en Autriche » (Lambotte, 1993 : 126). Commence alors la longue traversée pendant laquelle, insouciants de la tâche qui les attend, ils consacrent le plus clair de leur temps à résoudre des questions protocolaires, ainsi que le relate Coudurier avec son habituelle ironie :

Le monde sera au pli de son rêve. [...]. Elle regarde le drapeau flotter au-dessus d'eux « Le drapeau de la civilisation » elle dit à Max. [...] / Elle aime les grandes idées, les beaux sentiments. Mais durant la traversée, avec Max, elle établit l'Étiquette de leur Cour future [...]. L'Étiquette c'est ce qui fait la distinction, la distance et le pouvoir. / On n'est plus en Europe. Au Mexique, il y va d'une autre chanson. / Mama Carlota, on y vient. Via ! Via ! Et Vogue la galère (Coudurier, 2009 : 60).

4. Les sombres années mexicaines

4.1. D'une désillusion à l'autre

Lors de leur arrivée à Veracruz le matin du 28 mai 1864, il y règne une indifférence totale ! « Pas une âme ; pas un signe sur la terre ou sur l'eau. Personne pour les recevoir » (Decaux, 1937 : 149). Charlotte regarde autour d'elle « avec stupeur » : « Un silence glacial, hostile, pesait sur cette ville hantée par la peur du *vomito negro* » (Saint-Lambert, 1966 : 79). La déception est immense : « Max tire une mine rébarbative, Charlotte a les larmes aux yeux. Incongrus, indésirables ? On leur avait dit pourtant... » (Coudurier, 2009 : 64). Le billet prémonitoire de Benito Juarez qu'un messager remet à Maximilien aurait dû leur ouvrir les yeux :

Chimère, quand tu nous tiens. / Ainsi Charlotte, la perspicace, a-t-elle totalement sous-estimé Juarez. / Dans son « délire » peuplé de grands politiques, il a été absent. Il était l'autre côté, l'autre logique. [...] / Charlotte ne concevait que l'Empire, le droit des élites, ainsi que les devoirs, et le droit divin. La République, pfutt... (Coudurier, 2009 : 31).

C'est le 12 juin que le couple fait sa « joyeuse entrée » (Lambotte, 1993 : 139) à Mexico : « Liesse Un vrai triomphe. / On a bien "travaillé" et payé la population. Et puis, la curiosité » (Coudurier, 2009 : 64). Toutefois, la réalité s'y révèle bien plus confuse et complexe qu'annoncé : tous deux ne tardent pas à « comprendre dans quel guépier ils avaient posé pied » (Peyramaure, 2011 : 96). Tandis que Max saisit « dans quelle aventure sans espoir il s'est follement engagé » (Decaux, 1937 : 169), Charlotte, elle, « dout[e] de plus en plus de l'aptitude de Sa Majesté à gouverner l'empire » (Weber, 2011 : 208). « Oppressé, Max », de sorte qu'« il plante là ses devoirs impériaux et s'en va "visiter" son pays. A trouvé l'alibi. Est un bon empereur qui veut voir ses sujets » (Coudurier, 2009 : 67).

Pendant ces absences, Charlotte exerce la régence... « à l'euro péenne » : « De l'activité enfin et du mouvement, pour échapper au vide. [...] Trop sûre de son bon droit. Pour l'heure, elle s'épanouit, irradie [...]. Une Charlotte en train de naître » (Coudurier, 2009 : 68-69)⁴. Tous les témoignages le confirment : elle prend avec satisfaction « les rênes du pouvoir » (Dumas, 2006 : 62), et « son rôle de régente [la] consol[e] de l'échec de son couple » (Saint Pierre, 2009 : 78). L'« exaspération très visible » que suscite en Max la vue de la couche préparée pour leurs retrouvailles à Puebla en juin 1865 en dit long sur la « zizanie conjugale » :

Il y a le silence, la non-communication, cause toujours, mais aussi les rebuffades, les remarques blessantes, les volées de reproches du *petit* Max qui se révolte. Charlotte avale les affronts. Jamais ne réplique. [...] / Et la *folie* de Charlotte s'est générée dans la vie intime aussi, dans ce clivage constant auquel elle est soumise (Coudurier, 2009 : 92-93).

Après l'avoir entendue lui faire le bilan de sa deuxième régence, « jaloux des louanges qu'on lui faisait sur la sagesse et le sens politique de l'impératrice », considérant qu'« elle ternissait son propre éclat » (Lambotte, 1993 : 162), Max accumule « les marques de non-reconnaissance » à son égard : « Devant tout le Conseil, il la fout dehors. [...] La volée, l'humiliation qu'elle se prend, la Carlota ! [...]. Dehors, l'intruse ! [...] En potiche il la voudrait » (Coudurier, 2009 : 95). Et quand, en septembre 1865, il apprend qu'en son absence, le décret en faveur de la population indienne a été adopté... « Stupéfaction, rage et dépit à peine dissimulés. Cette Carlota,

⁴ cf. Bénit (2016).

quelle audace, ou quel culot. [...] Plus aucune fonction. [...] La mégère... Il la piétinera » (Coudurier, 2009 : 101). « Blessée par le comportement de son mari » (Saint Pierre, 2009 : 94-95), elle préfère se draper dans sa fierté et dissimuler sa déception « au moment où elle comptait aborder un sujet très important, sur lequel elle n'était pas d'accord avec lui : l'adoption d'un descendant d'un général espagnol, Agustín de Iturbide » (Lambotte, 1993 : 162).

4.2. L'absence d'héritier

Car tel est « le grand drame du couple » et ce qui les éloigna progressivement : « la question de l'absence d'enfant » (Weber, 2011 : 199), « et peu de chances d'en avoir, voilà où le bât blessait le plus » (Lambotte, 1993 : 160). Charlotte a beau se rendre à la basilique de Notre-Dame de Guadalupe et supplier la Vierge de la rendre mère, elle a beau écrire que « les choses sont entre les mains de Dieu », « elle n'en est pas moins déchirée, blessée jusqu'au plus intime d'elle-même par sa stérilité » (St Lambert, 1966 : 97). « S'Il nous destine à faire ici quelque chose qui soit selon Lui, Il saura donner à notre œuvre ce qui sera nécessaire à sa durée » (Goffin, 1937 : 113), clame-t-elle pour se consoler.

Et voilà que Maximilien se propose d'adopter un héritier, le petit Agustín, âgé de deux ans, un des petits-fils du général Agustín de Iturbide, l'éphémère premier empereur du Mexique (1821-1823) ! :

Cruel camouflet pour Charlotte ! / [...]. Il lui faisait endosser le statut de la femme stérile et répudiée. Avec grande publicité. Quelle vengeance, il tenait là. La pédante, l'orgueilleuse qui sait tout. Un désaveu public, allait lui infliger (Coudurier, 2009 : 102-103).

De fait, pour Charlotte, « le camouflet fut d'autant plus cinglant qu'il révélait au monde entier le naufrage de son couple » (Weber, 2011 : 221).

« Meurtrie dans son cœur et dans sa fierté », l'impératrice doit également supporter les déplacements de plus en plus fréquents de Maximilien à Cuernavaca où il s'est fait bâtir une maisonnette « au nom évocateur, *El Olvido : l'Oubli* » ; et « la médisance ne tarda pas à mettre Charlotte au courant du fait qu'il n'y était pas seul » (Saint-Lambert, 1966 : 101). « Aux soucis de la souveraine s'ajoutaient les tourments de l'épouse. Max ! le fiancé de Bruxelles, l'amant éperdument adoré de Miramar, le compagnon loyal des premiers mois mexicains ! » (Chandet, 1945 : 119). Mais ce qui lui pèse plus encore que l'infidélité de son mari avec la jeune métisse Concepción Sedano, « c'était l'idée de l'enfant qui grandissait dans le sein de la jardinière de Cuernavaca. [...] Elle qui, au fond de son cœur, voyait dans sa stérilité une malédiction ! » (Chandet, 1945 : 122). Solitude, tristesse, découragement, cafard, illusions perdues... tels sont les mots qui reviennent sous la plume des romanciers pour décrire l'état d'esprit de l'impératrice en cet automne 1865.

4.3. Le voyage au Yucatan

« De l'air. Fuir, fuir le pouvoir le Conseil, les décrets, ce travail harassant qui jamais ne porte de fruits » (Coudurier, 2009 : 107). Max, qui rêve de visiter le Yucatan, renoncera finalement à son projet et laissera Charlotte s'y rendre seule :

Un voyage dans la touffeur et l'inextricable. Un soir de Décembre, tout s'assombrit soudain, angoisse intolérable. *Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonnée.* Angoisse. Elle se tourne vers Dieu. Crise mystique. Dépression massive. [...] Malaise un soir. [...] On m'a empoisonnée, elle répète. Deux syllabes poison qui, dans l'histoire de Charlotte, viennent de pénétrer et ne vont plus la quitter. Poi-son, on entendra, est-ce une métaphore (Coudurier, 2009 : 109).

Ce voyage dans la province du Yucatan semble bien être à marquer d'une pierre noire dans l'évolution mentale de l'impératrice ; aussi n'est-il point étonnant que les historiens et les romanciers s'y arrêtent longuement. Tel Weber qui relate qu'arrivée à Uxmal, Charlotte y escalade une pyramide vertigineuse ; alors qu'elle contemple l'horizon, « un éclair trouble traversa son regard. [...]. La noirceur emplit à nouveau son regard. [...]. Elle se montra subitement lasse et inquiète. [...] Un frisson la parcourut et elle ajouta : "J'ai peur..." » (Weber, 2011 : 228-229).

Selon Chandet (1945 : 114-115), le « malaise étrange » éprouvé lors de « ce voyage hallucinant au milieu des forêts voluptueuses qui sentaient l'héliotrope, la pourriture, le néant », lui retire « jusqu'à sa dignité ». Elle, d'habitude si forte et courageuse, est envahie par « une véritable panique » : « Mais pourquoi avait-elle senti, le temps d'un éclair, sa tête tourbillonner. Pourquoi une foule d'idées étranges et confuses s'étaient-elles précipitées dans son cerveau ? » (Chandet, 1945 : 121). Plus lyrique, Goffin relate que « le baume du Yucatan chante dans ses veines, ses oreilles bourdonnent. Les sortilèges yucatéques dansent encore dans les souvenirs. [...] Parfois, elle est plus souffrante et accuse les guérisseurs du Yucatan de l'avoir envoûtée » (Goffin, 1937 : 111-112). Atteinte de migraines et de vertiges, ne trouvant plus le sommeil, elle est convaincue d'avoir été empoisonnée : « Empoisonnée ! Mais par qui ? Où ? Pourquoi ? "Je ne le sais, je sais seulement que j'ai été empoisonnée", insiste-t-elle auprès de Maximilien » (de Grèce, 1998 : 227).

Dans son roman, Van Offel relate qu'envoyé au Mexique par Philippe, le comte de Flandre, pour y veiller sur sa sœur, Daniel l'Ecuyer d'Alain découvrira à Cuernavaca le « secret » de l'impératrice (Van Offel, 1932 : 189). Après que celle-ci, en plein délire, lui a tenu de « terribles paroles » –« Oui, *empoisonnée*, par une herbe indienne. Qu'attendez-vous pour me défendre et me venger ? Mieux vaut l'Empereur mort que l'Empereur avili » (Van Offel, 1932 : 137)– et dévoilé ses soupçons –« ils m'ont fait boire une infusion de *toloacha*, venin subtil, distillé par les sorcières indiennes. Vraiment Max ne vous l'a pas dit ? Ah ! il y a des mystères à la Cour » (Van

Offel, 1932 : 199)–, d’Alain comprend que « le mal de Charlotte, c’était lui » (Van Offel, 1932 : 190).

Quelques jours après son retour du Yucatan, Charlotte apprend la mort, le 10 décembre, de son père, Léopold I^{er}. Le choc est dur pour celle qui éprouve « le sentiment de perdre son unique soutien. Et ce coup s’ajoutait à tous ceux qu’elle avait déjà reçus en silence » (Saint-Lambert, 1966 : 103). Trois mois plus tard, c’est sa grand-mère Marie-Amélie, « l’ange tutélaire de Charlotte », qui décède : « Charlotte s’effondre. Angoisse, deuil, dépression » (Coudurier, 2009 : 111). Entretemps, début mars, l’assassinat, à Río Frío, du baron d’Huart, membre de la délégation belge venue leur annoncer l’avènement de Léopold II, constitue une « effroyable nouvelle » : « Maintenant, l’Europe est alertée [...]. Il n’y a là-bas qu’une souveraineté d’opérette [...]. Ce pays est une énorme caverne de brigands où Maximilien ne subsiste que grâce aux baïonnettes françaises ! » (Goffin, 1937 : 122-123).

4.4. La lettre comminatoire de Napoléon III

Plus pour longtemps, car, le mois précédent, le baron Saillard –à qui Achille Bazaine, le chef du corps expéditionnaire français, a décrit « les souverains du Mexique » comme étant « lui un sot, elle une folle » (Delamare, 1935 : 165)–, s’en est venu remettre à Maximilien une lettre signée à Paris, le 15 janvier 1866, dans laquelle Napoléon III lui annonce le retrait prochain de ses troupes. Weber oppose l’état d’énervement de Charlotte à la tranquillité irréfléchie de Max : « Charlotte le regarda, totalement hébétée... [...] avait-il bien conscience de la réalité ? » (Weber, 2011 : 234). Et quand il lui fait part de son intention d’abdiquer, elle lui exprime sa farouche opposition : selon Saint-Lambert, pour celle « qui a une si haute et si pure idée de ses devoirs de souveraine, le seul mot d’abdication est une honte » (Saint-Lambert, 1966 : 109) ; selon Dumas, « elle ne pouvait accepter, en tant qu’Impératrice, d’abandonner un trône pour se retrouver simple archiduchesse d’Autriche » (Dumas, 2006 : 200).

Quoi qu’il en soit, « le mot terrible d’abdication, au lieu de l’accabler, la galvanise instantanément » (de Grèce, 1998 : 249). Le plaidoyer qu’elle adresse à Max, dans lequel elle évoque l’abdication de son grand-père, celle de Charles X et d’autres encore –« En abdiquant, tous avaient signé leur perte » (de Grèce, 1998 : 249)–, constitue « un salmigondis d’apostrophes, de citations historiques, de vains rapprochements... » : « On y discerne, derrière l’orgueil, l’ombre de la démence » (Delamare, 1935 : 163). Néanmoins, la lecture de ce mémoire et la proposition de Charlotte de se rendre en Europe afin d’y plaider leur cause auprès de Napoléon et du pape –« Avec l’aide de Dieu, nous serons entendus » (Weber, 2011 : 238)– suffirent à le convaincre d’accepter cette solution, « celle du voyage missionnaire de son épouse » (Dumas, 2006 : 200). « Pour la première fois depuis des mois, elle entre dans l’arène et Maximilien cède à sa voix persuasive » (Saint-Lambert, 1966 : 109) :

Max électrisé. [...]

Carlota. [...] Son salut, sa seule chance.
 Quelle mutation ! Bien content que sa potiche se transforme en
 ambassadeur éloquent (Coudurier, 2009 : 116).

4.5. En route pour l'Europe

Le 9 juillet 1866, Charlotte quitte donc Mexico en direction de Veracruz où elle doit embarquer quelques jours plus tard pour Saint-Nazaire. Lors de l'étape à Puebla, après le dîner offert par les autorités et où Madame Esteva, l'épouse du commissaire impérial de la ville, remplace son mari, Charlotte demande à visiter sa belle maison : « Modeste fantaisie qui, plus tard, grossie et déformée, deviendra un événement énorme », commente de Grèce (1998 : 255). De fait, nombreux sont les historiens et, dans leur foulée, les romanciers à relater cet épisode au gré de leur imagination, tel Dumas :

C'est là que se produisit un événement qui laissa plutôt perplexes tous les membres de la suite de Charlotte. Celle-ci, dans la nuit, frappée par on ne sait quelle aberration, demanda impérativement d'être conduite depuis sa résidence à la demeure d'un ancien préfet de Puebla, le seigneur Esteva où elle visita certaines pièces, sans en donner la moindre raison, puis elle se retira ensuite jusqu'à son domicile tout aussi mystérieusement ; et ce fut là, en quelque sorte, comme le premier indice d'un déséquilibre mental qui, on le sait, finit par déboucher sur une terrible tragédie (Dumas, 2006 : 202-203).

A Veracruz, après avoir exigé et obtenu que les couleurs mexicaines soient hissées au mât de l'*Impératrice-Eugénie*, Charlotte accepte de monter à bord du steamer, laissant « sur la rive mexicaine ses plus beaux rêves, ses meilleurs souvenirs, sa jeunesse et sa raison » (Delamare, 1935 : 177). Enfermée dans sa cabine, elle entend résonner dans sa mémoire « la chanson composée contre elle par ses adversaires dont elle a saisi au vol, au cours de ce pénible voyage, les paroles ironiques chantées sur l'air de *La Paloma* : *Adiós mamá Carlota / Adiós mi tierno amor / Se fueron los franceses / Se va el emperador* » (de Grèce, 1998 : 256). Plusieurs versions existent tant sur l'incident du drapeau au moment de l'embarquement que sur les interprètes de la chanson. Mais, ce qui importe, n'est-ce pas ce que murmure la chanson ? « Mal baisée [...]. "Mama Carlota" on l'appelle, mais le "mama" n'est pas amical » ; « Et Carlota qui n'a été qu'une "mama" de dérision, qui n'a pas enfanté réellement » (Coudurier, 2009 : 38 et 74)⁵.

« Quelles folles inventions n'a-t-on pas raconté[es] concernant notre voyage de retour ? » (Weber, 2011 : 239), s'indigne Madeleine. Parmi celles-ci, la rumeur insistante selon laquelle Charlotte, enceinte, aurait profité de la traversée de quatre

⁵ À plusieurs reprises, Coudurier (2009 : 70-71, 74-76, 119) décrypte cette chanson aux paroles salaces par laquelle les Mexicains raillaient surtout la stérilité de leur impératrice incapable d'enfanter.

semaines pour occulter sa grossesse ou accoucher d'un enfant illégitime. Sans doute ces rumeurs infondées sont-elles nées de l'isolement volontaire de l'impératrice qui, sujette au mal de mer, passa des journées entières claustrée dans sa cabine. En réalité, « elle voulait être prête à livrer ce qui serait peut-être la plus grande bataille de sa vie : [...] plaider la cause de l'empire et obtenir justice » (Weber, 2011 : 240),

Cauchemar, cauchemar sur terre et puis sur mer. Voyage hallucinant. Que sa mission est lourde. Les vagues hurlantes. Des nausées, des craquements sur le bateau qui crépitent dans sa tête. Cette traversée, vers quels horizons. « À en devenir folle », elle dit (Coudurier, 2009 : 119).

Dans son ouvrage, Reinach constate qu'une des préoccupations des historiens et témoins contemporains était de persuader leurs lecteurs que

les premiers symptômes de la maladie mentale, qui devait éclater quelques semaines plus tard, se manifestèrent chez l'infortunée Princesse avant même qu'elle eût quitté le Mexique. La visite inopinée qu'elle fit, en passant par Puebla, au milieu de la nuit, à M. Esteva, préfet de la ville, son refus de gagner le paquebot dans une embarcation battant pavillon français, l'isolement dans lequel elle se confina pendant tout le voyage, seraient autant de signes de dérangement cérébral. Cependant on a, peut-être, beaucoup exagéré la portée de ces incidents qui peuvent n'être que le fait de la fatigue, de l'énerverment, des préoccupations (Reinach, 1925 : 286).

Autant dire que, pour les besoins de la fiction, les romanciers ne se sont guère privés de dramatiser lesdits incidents !

5. L'accueil à Saint-Nazaire et à Paris

Dès son arrivée à Saint-Nazaire le 8 août 1866, Charlotte connaît quelques contrariétés et désillusions. Selon Mourousy (2002 : 319-320), alors qu'elle ressent une vive émotion à l'idée de « retourne[r] au pays qui l'a vue naître », « la voilà furieuse –prenant encore sur ses nerfs pour ne pas faire de scandale ». En l'absence du préfet du Morbihan qui n'a reçu aucun ordre des Tuileries pour recevoir dignement la souveraine, seul le maire s'est déplacé. « Le feu aux joues, la voix quelque peu tremblante de fureur », elle ordonne sur un « ton plus qu'irrité, comminatoire » d'être conduite immédiatement à la gare pour y prendre le premier train à destination de Paris (Mourousy, 2002 : 320-321). Selon Lambotte, « Charlotte, prête à faire un éclat, se contint pour la réussite de sa mission ! Celle-ci ne devait pas commencer par une colère publique qui ne manquerait pas d'être amplifiée et détournée » (Lambotte, 1993 : 186). Pour Weber, elle savait « pourquoi elle était venue en Europe et rien n'aurait pu la distraire de sa mission » (Weber, 2011 : 242).

La présence du général Almonte venu saluer son impératrice ajoute à ses inquiétudes : à la nouvelle de la défaite de l'Autriche contre la Prusse à Sadowa, elle comprend que « Napoléon allait avoir de bien belles excuses à opposer à ses demandes, il allait pouvoir alléguer la situation européenne, bien plus importante pour lui que ce qui pouvait se passer au Mexique » (Saint-Lambert, 1966 : 120). Aussi est-ce plongée dans une « espèce de torpeur consternée » (Saint-Lambert, 1966 : 121) qu'elle monte dans le wagon qui lui a été réservé. Immobile dans son compartiment, « elle ne peut étouffer une rancune qui la confond : ce manque d'égards avec lequel elle est traitée depuis qu'elle a mis le pied sur la poussière de cette France où régnait encore son grand-père il y a moins de vingt ans la glace... » (Mourousy, 2002 : 322).

C'est donc « aigrie jusqu'à l'âme » que Charlotte arrive à Paris le 10 août. « De fâcheuses circonstances firent le reste » (Benzoni, 2013 : 132). De fait, « l'arrivée dans la capitale [fut] plus offensante encore que celle de Saint-Nazaire » (Lambotte, 1993 : 186). La délégation chargée de l'accueillir s'étant rendue à la gare d'Orléans –« Singulière erreur car les trains venant de Nantes arrivaient tous à la gare Montparnasse » (Saint-Lambert, 1966 : 123)–, seuls quelques Mexicains l'y attendent, « mais pas l'ombre d'un envoyé de Napoléon III » (de Grèce, 1998 : 260-261). « Comment, ils m'auraient fait cet affront ? » (Chandet, 1945 : 143), s'interroge celle dont « le regard désespéré » n'échappe pas à Madame del Barrio, sa dame de compagnie (Saint-Lambert, 1966 : 123). Mais « une autre couleuvre » l'attend : alors qu'elle espérait être invitée aux Tuileries « comme il convenait à une impératrice en visite à Paris », on la logea au Grand Hôtel « telle une simple voyageuse » (Lambotte, 1993 : 186-187). Traitée « en quémanteuse importune dont on souhaitait se débarrasser au plus vite » (Saint Pierre, 2009 : 142), Charlotte, « tellement sensible aux nuances protocolaires », se sent humiliée au plus profond d'elle-même. « Rouge de dépit. [...] Epuisée, minée. Paris au mois d'août. Dans l'air, un air de fête, mais aussi de défaite » (Coudurier, 2009 : 123). Malgré la sensation que ses démarches sont vouées à l'échec, elle est résolue à « aller jusqu'au bout » (Saint-Lambert, 1966 : 123) de sorte que, lorsque le général Wauvert de Genlis et le comte de Cossé-Brissac lui demandent quel jour elle pourra recevoir l'impératrice Eugénie, elle n'hésite pas : « Demain, sans retard » (Mourousy, 2002 : 324).

« Qui nous traduira ce qui s'est passé cette nuit-là dans cette âme en peine abandonnée par tout le monde ? », s'interroge Goffin pour qui, alors que Charlotte éprouve par moments l'envie de fuir Paris et de se fuir elle-même, « son enfant proteste par toute sa chair d'impératrice malheureuse ! » (Goffin, 1937 : 142-143). Aussi se persuade-t-elle qu'il est de son devoir de convaincre tant l'empereur des Français que le pape que l'empire ne peut sombrer : « On se doit, non pas à ses Etats, mais avant tout à sa dynastie. Maximilien se doit à celui qui sera son fils. Il doit lui donner l'exemple de la grandeur et de l'abnégation. Et tout le reste est de la littérature ! » (Goffin, 1937 : 143-144). Selon Mourousy, qui alimente lui aussi la légende d'une

Charlotte enceinte au moment de quitter le Mexique, seule dans sa chambre, tentant de se détendre « dans ce sourire que seules les femmes qui se savent en chemin de maternité ont parfois », elle murmure doucement : « Seigneur, ce sera sûrement un garçon, Maximilien II ! » (Mourousy, 2002 : 324).

6. Les entrevues avec Eugénie et Napoléon III

Insister sur ces entrevues trop connues dont tous les auteurs ont parlé est inutile, selon Goffin qui les résume en quelques mots, car « nous ne connaissons jamais la vérité ! Nous ne connaissons jamais ce qu'il faut en connaître » (Goffin, 1937 : 145). En effet, de ces entretiens à huis clos, les versions abondent et divergent, tant de la part des historiens que des romanciers.

Au lendemain de la rencontre avec Eugénie dont elle abhorre le « babillage » et l'« attitude délibérément futile » (Chandet, 1945 : 146-147), Charlotte se rend à Saint-Cloud pour une première audience avec Napoléon III. D'autres se produiront dans les jours suivants.

« Il est impossible que Napoléon nous abandonne » : selon Morand –pour qui « ce qui rend cette tragédie si douloureuse, c'est que Charlotte et Maximilien ne sont pas des fous ; [...] le malheureux ménage impérial apparaît comme parfaitement normal ; les fous sont aux Tuileries » (Morand, 1980 : 144)–, si tels furent les derniers mots de Charlotte lors de son départ du Mexique, telles sont aussi les premières paroles qu'elle adresse à l'empereur des Français. De fait, ainsi que le rapportent la plupart des historiens et des romanciers, la première entrevue avec Napoléon III débute par cette apostrophe accusatrice : « Sire, je suis venue pour parler d'une affaire qui est la vôtre... » Et tous d'insister sur la rigueur, la passion et l'ardeur magnifiques avec lesquelles Charlotte plaide la cause de Maximilien, dépeint la situation déplorable de leur empire –« œuvre de l'Empire français, liée aux intérêts de la France » (Delamare, 1935 : 184)– et rappelle à son interlocuteur les promesses qu'il leur fit par écrit en mars 1864 : « Que penseriez-vous de moi si je disais que je ne puis tenir les conditions que j'ai signées... ».

D'après Chandet, consciente qu'elle a presque touché au but mais qu'une « volonté malveillante et fatale » s'est interposée au dernier moment, Charlotte éprouve une brusque douleur à la nuque :

L'étau de fer qu'elle avait connu pour la première fois, au Yucatan, se serra sauvagement autour de son front. Elle vit le visage de l'Empereur grimacer et sa barbiche s'allonger en se tordant, comme la touffe de poils, de Méphistophélès. Un sentiment de terreur s'empara d'elle. [...] Pendant quelques secondes, entre Napoléon accablé, Eugénie muette et Charlotte éperdue, un silence plein de démence régna dans le petit salon (Chandet, 1945 : 155).

C'est alors que se serait produite une des scènes qui débrideront le plus l'imagination de certains romanciers, celle du verre d'orangeade apporté par Madame Carette, dame d'honneur d'Eugénie. Selon une Chandet particulièrement en veine, après avoir refusé, « hurlante », la boisson sous prétexte qu'elle est empoisonnée, victime d'une brève hallucination –« Les idées, les images, les souvenirs passaient dans son cerveau en traits fulgurants. La réalité tremblait devant ses yeux comme la surface d'une eau rompue par le jet d'une pierre » (Chandet, 1945 : 156)–, Charlotte accuse Napoléon III d'être le diable, avant de s'évanouir.

Ce récit aussi circonstancié que rocambolesque⁶ est assez semblable à la version offerte par Delamare. Toutefois, selon le romancier qui cite lui aussi une des phrases célèbres qu'aurait prononcées Charlotte, ce n'est qu'après avoir outragé Napoléon : « Comment ai-je pu oublier qui je suis, qui vous êtes ! Moi, humilier le sang des Bourbons en me traînant aux pieds d'un Bonaparte ! », qu'épuisée nerveusement, elle perd connaissance. Et c'est au moment où elle reprend ses esprits qu'elle hurle à Eugénie qui lui tend un cordial : « Le poison, toujours le poison !... Laissez-moi, vous êtes des assassins ! » (Delamare, 1935 : 186).

Quand le réel devient « intolérablement insoutenable », signale Coudurier, « alors, on compense, on projette sur l'autre. Que Nap soit un empoisonneur, ce n'est pas une projection, c'est une réalité. Il a empoisonné leur vie. / Certes, mais on prendra le mot au premier degré. On n'est plus dans la métaphore » (Coudurier, 2009 : 133). Quant à Eugénie, « pour dénouer la situation, [elle] feint d'être prise de malaise et s'évanouit [...]. Du vaudeville » (Coudurier, 2009 : 126).

Dans sa biographie romanesque, Michel de Grèce (1998 : 266) se penche lui aussi sur le « minuscule incident » du verre d'orangeade qui, écrit-il, « deviendra un élément clé du roman qu'on tissera autour de Charlotte ». La version qu'il offre de cet épisode est en effet bien plus sobre et concise...⁷

Dans l'après-midi du 19 août 1866, Napoléon se rend au Grand Hôtel afin de communiquer à Charlotte la décision irrévocable du Conseil des ministres –celle de mettre un terme à l'expédition française au Mexique– et aussi de lui conseiller de mettre à exécution la menace qu'elle brandit : « Que Charlotte et Maximilien abdi-

⁶ Dans l'ouvrage historique qu'elle signera en 1964 avec Suzanne Desternes, Chandet (1964 : 334) relatara les faits d'une façon nettement moins romanesque et dramatique.

⁷ Dans son ouvrage, Reinach dresse une liste des anecdotes invraisemblables relatées par le baron Marlottie, d'après les souvenirs de Mme del Barrio : « La célèbre apostrophe à Napoléon, perçue à travers la porte : "Comment ai-je pu oublier qui je suis et qui vous êtes ; j'aurais dû me souvenir que le sang des Bourbons coule dans mes veines et ne pas déshonorer ma race et ma personne en m'humiliant devant un Bonaparte, en traitant avec un aventurier" ; le double, le triple évanouissement de Charlotte [...] » (Reinach, 1925 : 295-296). « Autant de traits trop piquants, décidément, pour être convaincants, mais que quelques livres, dont l'un écrit par un capitaine d'état-major de la légion autrichienne, le baron Charles Marlottie [*Here, There and Everywhere*, Londres, 1895], allaient tout de même fixer pour la postérité » (Goultman, 2008 : 413).

quent lui semblait la seule solution raisonnable » (Saint-Lambert, 1966 : 128). Selon plusieurs romanciers, il semble bien que c'est à ce moment-là que la raison de la jeune femme, qui « comprit que la cause pour laquelle elle luttait avec tant d'opiniâtreté était perdue » (Saint-Lambert, 1966 : 129), vacille définitivement... Comme l'écrivit Beatriz de Navarre, dame de compagnie de l'impératrice, suite à « l'entrevue houleuse entre l'empereur des Français et notre Charlotte », « conséquence ou non de cette délicate et difficile situation, notre souveraine commença alors à montrer certains signes de dérèglement mental » (Dumas, 2006 : 240). Est-ce alors qu'elle connut « les premiers signes du délire de la persécution », s'interroge Lambotte. En tout cas, « elle ne fut plus jamais la même, pleine de haine pour Louis-Napoléon qui était montée peu à peu en elle » (Lambotte, 1993 : 191).

Ce profond ressentiment, Charlotte l'exprimera dans la « lettre désordonnée où Napoléon est montré comme l'incarnation du diable » (Delamare, 1935 : 188), une missive qu'elle envoie à Max le 22 août et qui fit comprendre à son époux « qu'elle venait d'entrer dans un monde qui se refermerait sur elle » (Peyramaure, 2011 : 237) :

« Il a l'enfer en lui... Il est le mauvais principe dans le monde...
[...] Méphistophélès tout à fait aimable... Plus d'un incroyant
arriverait peut-être à croire en Dieu, s'il voyait le diable de si
près... » / Exaltation mystique, délire de la persécution envahis-
sant son esprit (Delamare, 1935 : 188).

La plupart des romanciers ne manquent pas de citer quelques-uns des extraits les plus extravagants de cette lettre où l'impératrice laisse « libre cours à sa folle colère » (Saint Pierre, 2009 : 158). Toutefois, en dehors de sa correspondance avec Maximilien, « rien ne laissait soupçonner son trouble intérieur et ses hallucinantes visions ; ses conversations, ses lettres à Mme de Grünne étaient parfaitement sensées » (Saint-Lambert, 1966 : 130). Aussi, selon Mourousy, même si « son comportement saccadé, ses silences plus durs que des reproches peuvent faire penser à une faiblesse mentale », convient-il de « se méfier des dires de beaucoup de ses biographes qui vont la déclarer folle. Certains ayant d'occultes raisons de vouloir que cette opinion si grave se répande ! ». Une fois encore, le romancier recourt à une explication spéieuse pour justifier la réaction de Charlotte : « quelle femme –en état de grossesse de surcroît– pourrait mieux qu'elle résister à une telle catastrophe politique, à cette solitude à demi-hostile où la laissent ses *bons amis* français ? » (Mourousy, 2002 : 335-336). D'ailleurs, comme le commente Coudurier qui relate la visite qu'Alicia Iturbide⁸ rend alors à Charlotte, l'attitude intransigeante de celle-ci apporte un démenti à cette insinuation : « Enceinte, n'aurait-elle pas compris le chagrin d'une mère / Charlotte n'a jamais été dans la maternité / Ou bien n'a été que dans une maternité tout intellec-

⁸ La mère du petit Agustín adopté par le couple impérial.

tuelle. Grosse de l'idée d'Empire qu'elle avait faite sienne, et qu'elle avait couvée, trois ans, pour Max » (Coudurier, 2009 : 104).

Incapable de « consentir à sa défaite », celle qui a toujours été « dans le déni » va dès lors « s'y engloutir. Trop cruel que le réel ne s'accorde pas à vos rêves » (Coudurier, 2009 : 128). Aussi s'appliquera-t-elle, après avoir recommandé à Max de ne pas abdiquer, à réaliser le second volet de sa mission : « négocier avec le Vatican le concordat qui ramènerait la paix avec le clergé et les conservateurs mexicains » ; une visite au Saint-Siège ne s'arrangeant pas du jour au lendemain, elle choisit de gagner « le seul havre qui lui vienne à l'esprit : Miramar » (de Grèce, 1998 : 273). Sage décision qui prouve que « Charlotte garde encore plus de bon sens et de volonté que lui en accordent de faux témoins, à l'instar de l'Autriche, et qui n'ont voulu voir en elle que des signes de démence » (Mourousy, 2002 : 336).

7. Miramar (1)

Arrivée à Trieste, l'impératrice a, selon Mourousy, « l'impression de se réveiller du plus affreux cauchemar que l'on puisse redouter » (Mourousy, 2002 : 337).

D'autres romanciers préfèrent insister sur certaines bizarreries de son comportement au cours de ce voyage. De fait, heureuse de retrouver l'Italie, Charlotte a recouvré son calme... jusqu'à Turin où, le soir, « marchant dans sa chambre comme un ours en cage », elle crie « qu'elle percevait autour d'elle la main du dévastateur du monde, qui la poursuivait de sa malignité. Elle finit par s'endormir et le lendemain, parut avoir oublié cette scène pénible » (Lambotte, 1993 : 193). Décontenancée par le comportement erratique de sa maîtresse, Madeleine écrit dans son journal personnel : « à mesure que les jours passaient, ma maîtresse se montrait de plus en plus imprévisible. A cette époque, je n'osais pas encore prononcer le mot *folie*. Mais, en l'espace d'une heure, elle était capable de basculer d'un extrême à l'autre » (Weber, 2011 : 247).

Une fois à Miramar —« le retour en ce lieu témoin de son bonheur et de ses premières désillusions ébranla un esprit et un corps également épuisés » (Saint-Lambert, 1966 : 131)—, Charlotte demeure « des heures à contempler la mer sans desserrer les dents » (Saint Pierre, 2009 : 160). Si elle retrouve quelque animation pour écrire à plusieurs de ses connaissances, telle la comtesse d'Hulst dont la réponse cinglante

—« Malheur aux vaincus ! »— l'accablera profondément (Saint Pierre, 2009 : 163), ses lettres exaltées à Maximilien continuent de refléter ses chimères et ses hantises :

Max doit rester sur le trône. Il est le seul drapeau mexicain, il est la nation. Juarez n'est plus rien. Un falot. Les émigrants en foule arriveront d'Europe. Le Mexique deviendra un Grand Empire. Et l'ennemi toujours : Bazaine, et Napoléon surtout, sa bête noire. Mission terminée pour Nap, Max sera son héritier (Coudurier, 2009 : 130).

Selon Goffin, dès ce séjour à Miramar, « des tentatives d'empoisonnement évitées à grand'peine » sont exercées contre Charlotte, traquée par « une angoisse impitoyable » : « C'est la raison pour laquelle elle demande secours au Pape et est bientôt prise de la monomanie de l'empoisonnement. Elle sait que sa vie est en danger, et, à travers son déséquilibre, une seule chose compte : la prudence, car elle sait que la mort l'attend » (Goffin, 1937 : 157-158).

Le départ pour Rome a lieu le 18 septembre 1866. Charlotte est confiante : « Elle a échoué auprès du diable, c'est Napoléon ; elle réussira auprès de Dieu, c'est le pape » (Delamare, 1935 : 189).

8. Rome

« Voyage mouvementé, ponctué de lubies, excentricités, contrordres. Quel désordre, elle qu'on a connue si rigoureuse. "N'est plus elle-même", on soupire » (Coudurier, 2009 : 132). En effet, peu après le départ, Charlotte « subit à nouveau l'anxiété qui la dévore. Un malaise éprouvé après une halte dans une auberge lui laisse à penser... Veut-on l'empoisonner ? [...] Son obsession l'opprime » ; bien que ravie de l'accueil qui lui est réservé en Italie, elle a « des crises nerveuses qui, selon Mourousy (2002 : 338) sont aussi bien dues à son état de grossesse qu'à ses autres ennuis ». C'est à Bozen que se manifestent les « premiers phénomènes de déraison » (Goffin, 1937 : 150). Charlotte y a « plus qu'une lubie » (Lambotte, 1993 : 196) ; elle est prise d'« une terrible crise de délire persécutif : des espions et des assassins, partout, à la solde de Nap. Du poison, des poignards » (Coudurier, 2009 : 132). Non seulement elle affirme reconnaître le commandant français de la garde de Mexico dans un joueur d'orgue de Barbarie qu'elle veut « faire arrêter comme espion » (Lambotte, 1993 : 196) ; mais, le soir, elle accuse l'officier de marine Radonetz, homme de confiance de Maximilien, de n'être qu'« un voleur et un traître ! » (Saint Pierre, 2009 : 168). Le lendemain matin, alors que tous l'attendent avec anxiété, c'est « soigneusement habillée et coiffée, tout à fait calme, tout à fait naturelle » qu'après avoir salué chaque membre de sa suite, elle s'adresse au comte del Valle, son grand chambellan : « J'ai été malade. Si cela me reprend, dites-moi *Bozen* pour me faire rentrer en moi-même » (de Grèce, 1998 : 281).

Après huit jours d'un pénible voyage, le 25 septembre à onze heures du soir, Charlotte débarque en gare de Rome : « livide, les yeux douloureusement cernés, [elle] se rendit compte que ses familiers la regardaient avec pitié et se demandaient si elle n'allait pas être reprise par ses crises de démence. Elle prit leur sollicitude inquiète pour de l'espionnage et s'en irrita » (Saint Pierre, 2009 : 168-169).

La Ville éternelle... « C'est là qu'allait éclater le drame » (Benzoni, 2013 : 134). Rien d'étonnant donc à ce que l'épisode romain au cours duquel se succéderont quelques « scènes shakespeariennes » (Morand, 1980 : 149) soit celui sur lequel les

romanciers se sont penchés avec le plus de délices, donnant –souvent au mépris de la moindre vraisemblance historique– libre cours à leur fantaisie.

« Comme Napoléon, de toute évidence Sa Sainteté Pie IX cherche à éviter une rencontre » avec l'impératrice du Mexique ; aussi lui envoie-t-il le cardinal Giacomo Antonelli « afin de détourner la visiteuse de son projet » (Mourousy, 2002 : 338). D'emblée, son Éminence lui énumère les péchés commis par Maximilien contre l'Église, rendant impossible la conclusion d'un Concordat. Elle « qui avait tant besoin de douceur et de calme, est anéantie par ces foudres. Agitée, fébrile, elle met tout son espoir dans le Saint-Père » (Delamare, 1935 : 189). Celui-ci, ne pouvant se récuser, la reçoit en audience le 27 septembre. S'agenouillant devant le pape, Charlotte lui murmure : « Saint-Père, sauvez-moi, je suis empoisonnée » (de Grèce, 1998 : 284). Selon Dumas, « toute la conversation [...] développa cette même obsession » (Dumas, 2006 : 241). C'est alors qu'elle lui aurait dit « d'un ton exalté » : « Votre Sainteté l'ignore [...], mais toute ma suite mexicaine qui, en ce moment, visite le Vatican, est à la solde de Napoléon III. Il a donné l'ordre de m'empoisonner. Sauvez-moi ! » (Saint Pierre, 2009 : 172). En réalité, « nul ne sut exactement ce qu'ils se dirent, mais on supposa que l'impératrice n'avait rien obtenu de ce qu'elle souhaitait tant elle sortit agitée, presque hébétée, de cet entretien dont elle garda le secret » (Lambotte, 1993 : 198). Le lendemain, c'est au pape de lui rendre sa visite à l'*Albergo di Roma* où elle loge ; l'entrevue, de pure courtoisie, ne dure que quelques minutes, et « la conversation devrait, protocolairement, se terminer là. Mais la folie se moque du protocole » (Morand, 1980 : 148).

Est-ce ce soir-là ou un autre jour que, présidant le dîner où furent servis plus de vingt plats, « Charlotte ne toucha à aucun, ne but ni eau, ni vin, ni café, ayant remarqué que la cafetière avait un trou. Elle se contenta de peler une orange et de casser quelques noix » qu'elle examina minutieusement de peur qu'elles n'aient été empoisonnées (Saint Pierre, 2009 : 174) ; ou que, refusant de toucher à la carafe d'eau posée dans sa chambre d'hôtel, elle courut « à la fontaine de Trévi où, à l'affolement de sa dame de compagnie, elle s'abreuva longuement, avidement, retenant l'eau dans ses mains jointes » (Lambotte, 1993 : 198-199) ? Ni les historiens ni les romanciers ne s'accordent sur la date précise. Toujours est-il que « le jour suivant, elle ne sort pas de ses appartements. Même menu, des noix, des oranges, pas une goutte d'eau » (de Grèce, 1998 : 285). Et si « le reste de la journée fut à l'image du désordre de son esprit », le lendemain fut pire encore, « car elle avait décidé qu'elle voulait revoir le pape sans le prévenir de sa visite. "C'est de la folie", murmura madame del Barrio. En effet ». Mais n'a-t-elle pas « de graves informations à transmettre au Saint-Père » qui « seul pouvait la protéger des dangers qui la guettaient » (Lambotte, 1993 : 199) ?

Tôt le matin du 30 septembre, « une espèce de poussée irrésistible semblable à celle qui [la] fit partir brusquement à Saint-Cloud, il y a quelques jours, va passer

comme une tornade » (Goffin, 1937 : 151). « Au Vatican ! », commande-t-elle au cocher du fiacre, non sans un arrêt à une fontaine publique pour s'y désaltérer « à l'abri des empoisonneurs » (Lambotte, 1993 : 199). Extravagante, la scène qui suit est celle où les romanciers lâchent définitivement la bride à leur imagination. Après avoir fait irruption dans les appartements pontificaux, Charlotte, « dans un geste dramatique, s'empare de la tasse de chocolat déjà commencée par le Saint-Père et l'avale d'un trait » (Goffin, 1937 : 151). Pour d'autres, « ayant perdu tout contrôle d'elle-même » (Mourousy, 2002 : 340), elle se rue sur « le chocolat papal » (Coudurier, 2009 : 136) dans lequel elle trempe quelques doigts⁹ qu'elle suce avidement..., refusant de boire dans l'autre tasse que lui tend Pie IX : « Ils savent désormais que je suis ici, ils ont eu le temps de verser du poison dans la chocolatière » (Lambotte, 1993 : 199). S'emparant d'une timbale en argent –« Donnez-la-moi, Votre Sainteté, ainsi je pourrai boire sans crainte l'eau des fontaines romaines » (Saint Pierre, 2009 : 176)–, elle se lance dans une diatribe contre l'empereur des Français : « Tout le monde lui en veut, tous sont à la solde de Napoléon III, "ils" veulent l'empoisonner. "Protégez-moi, Très Saint-Père, je ne suis en sécurité qu'ici" » (de Grèce, 1998 : 287). Gêné, Pie IX ne sait « comment se comporter face à cette femme en proie à la folie » (Weber, 2011 : 253) et qui donne à tous les assistants « les signes d'un douloureux dérangement cérébral » (Goffin, 1937 : 151).

En effet, « Comment se débarrasser d'une visiteuse aussi encombrante, qu'il était impossible de traiter comme une folle ordinaire » (Lambotte, 1993 : 199) ? Pour faire diversion –« le temps nécessaire à déjouer les plans de Satan » (Lambotte, 1993 : 200)–, on lui propose une visite de la bibliothèque et des jardins du Vatican au cours de laquelle « l'Impératrice démente » (Chandet, 1945 : 174) se précipite « vers la première fontaine rencontrée pour y puiser un peu d'eau avec la timbale du pape » (Saint Pierre, 2009 : 176). Puis, retour à son hôtel, non sans s'être arrêtée « à la première fontaine rencontrée, à une deuxième, une troisième » (Saint Pierre, 2009 : 176). « Fin du cauchemar vaticanesque ? Non. On ne crie pas victoire. Comment ? Une apothéose ! Où donc a-t-elle trouvé pareil sens du scandale. La main trempée dans la tasse de chocolat ne lui suffisait pas ? » (Coudurier, 2009 : 136). En effet, parvenue à la porte de sa chambre et constatant que la clef n'est pas dans la serrure – « Le docteur Bouslvek l'avait fait retirer par précaution, afin d'empêcher l'impératrice de s'enfermer » (Saint Pierre, 2009 : 177)–, Charlotte dénonce derechef le complot tramé contre elle et exige de retourner au Vatican, le seul endroit, dit-elle, où elle pourra dormir en toute sécurité... « Une femme, dormir au Vatican ! Même les maîtresses des papes de la Renaissance ne couchaient pas à l'ombre de saint

⁹ « Un index », selon Peyramaure (2011 : 297) ou « trois doigts », selon Chandet (1945 : 172), particulièrement en verve et multipliant les anecdotes et les dialogues plus invraisemblables les uns que les autres. Quoiqu'assez touffu, le récit de ces événements que Chandet propose dans l'ouvrage historique écrit avec Desternes (1964 : 369-370) est également nettement plus sobre !

Pierre » (de Grèce, 1998 : 288). Quasi hystérique, « se roula[nt] sur les dalles en marbre du corridor » (Saint Pierre, 2009 : 177), elle hurle qu'elle ne s'en ira pas ! « On ne traite pas une impératrice comme n'importe quelle folle. On ne peut pas utiliser la force –personne n'y songe d'ailleurs, car tous sont saisis du respect terrifié que la folie inspire » (de Grèce, 1998 : 288). Aussi, afin de l'apaiser, le pape, alerté, accepte de lui offrir l'hospitalité pour la nuit et ordonne que deux lits soient dressés dans la bibliothèque, pour Charlotte et Mme del Barrio. Par les lettres de Léopold II, Maximilien apprendra que « le représentant de Jésus-Christ sur la terre avait donné asile à la fille démente des Rois » (Decaux, 1937 : 199). Une première ! « Poursuivie par sa monomanie, qui consiste à se sentir entourée d'agents envoyés par Napoléon pour lui nuire » (Dumas, 2006 : 241), Charlotte n'accepte de manger que si c'est le pape lui-même qui la nourrit : « Pie IX doit céder et on le voit donner la becquée à l'impératrice du Mexique comme à un enfant » (de Grèce, 1998 : 289).

C'est le moment où, dans son journal, Madeleine, avec pudeur et retenue, reconnaît qu'après avoir longtemps refusé « la triste réalité » –car « dès avant son départ du Mexique, l'impératrice avait manifesté des comportements étranges », au vu de la détérioration de son état tout spécialement depuis leur arrivée à Rome, il lui faut prononcer le mot qui l'effraie : « folie » (Weber, 2011 : 255). Et de s'interroger sur l'origine de ce « terrible mal » : de ses entretiens avec des membres du corps médical dont plusieurs lui dirent que la maladie était liée à leur voyage au Yucatan, elle en déduit que sa maîtresse « avait probablement été empoisonnée dans la jungle, piquée par un insecte inconnu au poison ravageur ou touchée par la pointe d'une sarbacane » (Weber, 2011 : 256). C'est aussi le moment où Weber, historien de formation, analyse l'évolution de l'état mental de sa compatriote :

Depuis que Charlotte avait quitté la Belgique, elle s'était toujours sentie seule. Bafouée par son époux, rejetée par son peuple, trahie par ses plus fidèles soutiens. La seule chose qui lui avait permis de résister était la haute conscience de son rang et de son destin. En découlait ce comportement hautain que certains nommaient arrogance et qu'elle appelait sa mission. C'était aussi pour cette raison que les règles du protocole et de l'étiquette la rassuraient tellement. Elles lui permettaient de penser que les choses étaient immuables et que rien d'irréversible ne pourrait jamais l'atteindre. / Dans les moments les plus difficiles, comme lorsqu'elle avait appris la mort de sa mère, de son père et de sa grand-mère, elle avait réussi à dépasser sa peine. Mais à présent, à quoi tous ces efforts pouvaient-ils servir ? Et comment pourrait-elle rester droite et digne en voyant tout l'édifice de sa vie s'écrouler autour d'elle ? (Weber, 2011 : 259-260).

Cette nuit vaticane, du 30 septembre au 1^{er} octobre, fut-elle aussi paisible que semblent l'insinuer certains de nos romanciers, tel Mourousy qui n'en dit mot, ou authentiquement cauchemardesque ? Car, selon Morand, « Charlotte toute la nuit pousse des cris déchirants » (Morand, 1980 : 148). Pour d'autres, elle bondit en pleine nuit hors de son lit et exige de voir le cardinal Antonelli. Après avoir arpenté de long en large la bibliothèque en « prononçant des paroles indistinctes » (de Grèce, 1998 : 289), elle « consent non sans peine à se recoucher » (Saint Pierre, 2009 : 178). A son réveil –au milieu de la nuit, selon Lambotte (1993 : 200)–, elle pense à haute voix : « puisqu'elle est empoisonnée et qu'elle va mourir », « il ne lui reste qu'à rédiger ses dernières volontés » (de Grèce, 1998 : 290) –dont celle d'être enterrée « très simplement » dans la basilique Saint-Pierre, vêtue de l'habit des Clarisses, le plus près possible du tombeau du Saint Apôtre !– ainsi que son testament : elle lègue ses biens à Maximilien à qui elle adresse une touchante lettre d'adieux, le remerciant pour le bonheur qu'il lui a donné ! Selon Chandet, « son écriture même n'était pas altérée. Peut-être seulement un peu plus couchée que d'ordinaire, comme si elle commençait à fléchir sous le poids de l'ombre qui s'accumulait dans le cerveau » (Chandet, 1945 : 175).

Dans sa biographie romancée, de Grèce ne fait aucune référence –et pour cause !, comme nous le verrons plus loin– à un épisode burlesque relaté par plusieurs historiens et, bien évidemment, repris et amplifié par certains romanciers. Charlotte ayant décidé d'attendre la mort au Vatican, le cardinal Antonelli aurait cependant trouvé le moyen de se défaire de l'importune en demandant à la mère supérieure du couvent voisin de Saint-Vincent de prier l'impératrice de lui accorder l'honneur de visiter son orphelinat, ce que celle-ci « accepta, à condition d'être cachée par les religieuses pour ne pas être reconnue de ses ennemis » (Lambotte, 1993 : 200). La visite se déroula, semble-t-il, sans incident jusqu'au moment où, dans la cuisine, les sœurs lui proposèrent de goûter au ragoût des pensionnaires. Remarquant une petite tache sur la cuillère qu'on lui tendait, Charlotte la jeta dans l'évier et s'agenouilla sur les dalles froides : « La cuillère était empoisonnée, merci, mon Dieu, de m'avoir pour cette fois épargnée », dit-elle (Saint Pierre, 2009 : 179). Se ruant alors vers une marmite où mijotait un bouillon, elle y plongea la main pour en saisir un morceau de viande qu'elle « dévora sauvagement » (Chandet, 1945 : 178) ; sentant l'atroce brûlure, elle poussa un cri épouvantable et s'évanouit. Transportée à son hôtel, « elle reprit ses sens durant le trajet et poussa de tels cris que l'on dut lui mettre la camisole de force » (Delamare, 1935 : 191). Selon Saint Pierre (2009 : 180) et de Grèce (1998 : 291), à peine arrivée à destination, elle ordonna au chambellan du pape d'aller lui acheter des marrons grillés, mais surtout de ne pas en enlever la peau... Aux Mexicains impatients de connaître les dernières nouvelles de leur impératrice, Madame del Barrio fit alors « le récit de cette nuit d'épouvante » (de Grèce, 1998 : 291). Dans son roman, Goffin évoque lui aussi quelques-unes des « scènes invraisem-

blables » (Goffin, 1937 : 152) qui se produisirent ces jours-là, des « journées d'épouvante » au cours desquelles vagua dans Rome « une espèce de souveraineté fantôme, dont l'aspect seul eût donné l'effroi et le dégoût de régner » (Delamare, 1935 : 191).

C'est à cette étape du récit que, dans *Charlotte, la passion et la fatalité*, l'historienne belge Mia Kerckvoorde se demande dans quelle mesure les événements de Rome, certes dramatiques, ne furent pas grossis à l'époque, et pour quelles raisons. Relatant brièvement l'épisode du couvent, elle conclut que « telle fut la version de Madame del Barrio », mais que cet incident n'est repris dans aucun autre rapport ou document : « Les faits eux-mêmes semblent d'ailleurs le démentir. Blasio lui non plus n'en fait pas mention. Pourtant, l'impératrice le reçoit dans sa chambre et il est frappé par son calme et par les soins qu'elle continue d'apporter à sa tenue » (Kerckvoorde, 1981 : 205). De fait, comme l'écrit Beatriz de Navarre dans une lettre au vicomte de Béarn, plusieurs informations concernant l'état de Charlotte proviennent de José Luis Blasio, le secrétaire particulier de Maximilien, présent à Rome à ce moment-là : « Je le rencontrai et je pus entendre de sa bouche toute une série de commentaires sur les actes démentiels de la souveraine » (Dumas, 2006 : 242).

Durant cinq jours, Charlotte se cloître dans sa chambre, refusant toute autre compagnie que celle de sa femme de chambre Mathilde Doblinger et « ne sortant que pour aller elle-même emplir sa carafe à la fontaine » (Saint Pierre, 2009 : 181). Sa maîtresse rejetant tout aliment n'ayant pas été préparé sous ses yeux sous prétexte qu'« on peut introduire des produits toxiques sous la peau des fruits ou la croûte du pain (de Grèce, 1998 : 292), Mathilde achète des œufs et des poulets vivants ainsi qu'un petit fourneau à charbon qu'elle installe dans la chambre : « Les poulets furent attachés au pied de la table sur laquelle Mathilde cuisina les repas sous l'œil vigilant de Charlotte. [...] Bien vite, la chambre, pleine de sang et de plumes, empesta. Les viscères furent jetés dans un seau de toilette » (Saint Pierre, 2009 : 181). Par précaution, avant d'ingurgiter quelque nourriture, l'impératrice « la fait goûter à un chat » (Morand, 1980 : 149) et « examine en tremblant les couverts et la vaisselle qu'elle croit imprégnés de poison » (Saint-Lambert, 1966 : 134).

Dans l'impossibilité d'étouffer les rumeurs diffusées par la presse romaine et, bientôt, internationale, qui « laiss[e] entendre que Sa Majesté l'impératrice du Mexique n'avait plus toute sa tête », les différentes ambassades et la famille royale belge sont discrètement avisées de ses « excentricités » —« comme on appelait pudiquement les marques de folie de Charlotte » (Lambotte, 1993 : 200-201)¹⁰. Aussi Léopold II décide-t-il de dépêcher son frère Philippe à Rome afin qu'il se fasse une idée précise du comportement de leur sœur et décide des mesures à prendre. Avertie de l'arrivée de son frère préféré, Charlotte lui fait savoir qu'elle l'attendra, le soir du 7

¹⁰ Dans son roman, Robert Goffin (1937) reproduit plusieurs de ces télégrammes.

octobre, en gare de Rome et « ponctu[e] son message d'une mystérieuse phrase : "Sur-tout ne mange pas !" » (Lambotte, 1993 : 201).

Le même matin, Charlotte a convoqué Blasio. Au moment d'entrer dans la chambre de l'impératrice, « ce temple mystérieux où l'énigmatique liturgie de la folie se déroule à l'abri des regards » (de Grèce, 1998 : 294), alors qu'il s'attend à y trouver « une pauvre folle échevelée et hystérique » (Saint Pierre, 2009 : 182), le Mexicain a la surprise d'y voir une femme à la mise impeccable et le recevant avec un beau sourire. Toutefois, après l'avoir invité à s'asseoir, elle se met à lui dicter quelques décrets de destitution de ses proches : le comte del Valle, Monsieur del Barrio, le docteur Bohuslavek et quelques autres, sous prétexte qu'ils complotent de tuer leur souveraine... Décidément, « les extravagances de Charlotte s'intensifiaient » (Peyramaure, 2011 : 307). Laisant errer son regard, il aperçoit, consterné, le réchaud, les poulets liés à la table... « Ce qui se disait dans la ville était donc vrai » (Saint Pierre, 2009 : 183).

Selon Goffin, dès son arrivée à Rome, Philippe doit « constater que le mal est certain. Charlotte ne l'a pas reconnu » (Goffin, 1937 : 153). En réalité, il semble bien qu'elle l'ait accueilli avec joie et que tous deux se soient étreints. Dans la voiture qui les conduit à l'hôtel, elle lui recommande de se méfier de la nourriture, mais « hormis cette phrase, Philippe ne décela rien d'anormal dans le comportement de sa sœur » (Saint Pierre, 2009 : 184). Le voilà rassuré, momentanément...

« Le lendemain, hélas, rien n'alla plus » (Lambotte, 1993 : 201). La longue lettre que Philippe enverra le 11 octobre, de Miramar, à son frère et dans laquelle, après avoir exposé quelques-unes des « excentricités » de leur sœur depuis ses visites à Saint-Cloud, il relate son séjour à Rome, ne laisse en effet « aucun doute sur l'état de la malheureuse femme » (Lambotte, 1993 : 201). « Terrible dans son constat », cette lettre¹¹ ne résume-t-elle pas « la déchéance d'une femme de vingt-six ans, qui s'était mariée avec le malheur alors qu'elle croyait avoir épousé le prince charmant » (Lambotte, 1993 : 204) ? Habitée par une « furieuse peur d'être empoisonnée » —« c'est sa préoccupation constante et elle va toujours en croissant », écrit Philippe (Lambotte, 1993 : 202)—, Charlotte ne cesse de le mettre en garde contre toute denrée qui leur est servie —« Je crois que tu peux manger du plat de poisson, mais évite la viande, elle est empoisonnée » (Saint Pierre, 2009 : 185)—, et de lui énumérer les façons dont elle-même a été empoisonnée : « par le café, le chocolat, les fruits, les viandes, les pains » (de Grèce, 1998 : 296-297). D'ailleurs, conclut-elle, « personne ne meurt de mort naturelle » : leur père, leur mère, leur grand-mère, Lord Palmerston et tant d'autres, n'ont-ils pas « tous [été] empoisonnés par ordre de l'empereur Napoléon qu'elle appelle l'Antéchrist parce qu'il n'a pas voulu sacrifier la France aux intérêts dynastiques du Mexique » (cité par Lambotte, 1993 : 202-203) ? Comprenant que sa sœur souffre

¹¹ Lambotte (1993 : 201-204) la reproduit dans son intégralité.

« d'une démente à éclipses » (Peyramaure, 2011 : 311), Philippe lui propose de rejoindre ensemble Miramar. Le 9 octobre, Charlotte quitte Rome, « pauvre impératrice qui n'a plus que la couronne d'Ophélie » (Saint-Lambert, 1966 : 135).

C'est « sans scène ni encombre », écrit Philippe, qu'ils arrivent à Miramar. Néanmoins, dans sa lettre au vicomte de Béarn, Beatriz signale que, selon le comte de Versey, directeur des chemins de fer, « dans le train, Charlotte délirante en vint même à mettre en cause son propre frère » (Dumas, 2006 : 243), ce que le comte de Flandre confirmera dans sa lettre à Léopold II. Le lendemain matin, Charlotte est débarquée au port privé de Miramar d'où deux ans auparavant elle s'était embarquée pour le Mexique. « Les grilles de la propriété habituellement ouvertes ont été fermées. Le parc est interdit au public. Le château de conte de fées, bâti pour servir de nid d'amour, est devenu un asile de fous » (de Grèce, 1998 : 300).

9. Miramar (2)

Dans sa lettre du 11 octobre où il relate à son frère les premiers jours passés à Miramar, Philippe fait part des mesures à prendre d'urgence : enfermer leur sœur « loin des oreilles et des regards indiscrets » (Lambotte, 1993 : 201) ; la faire examiner par un psychiatre. C'est sur ce récit peu optimiste que les historiens et les romanciers se basent pour narrer le retour de Charlotte sur les bords de la mer Adriatique.

Cloîtrée au rez-de-chaussée du château, l'impératrice s'échappe dans le jardin. Philippe mettra plusieurs heures à calmer celle qui projette de se rendre à Trieste, Vienne et Bruxelles afin d'y négocier le futur du Mexique. Le lendemain, après que Charlotte leur a confié « ses éternelles terreurs d'empoisonnement », les docteurs Jilek et Riedel s'entretiennent avec le comte de Flandre. Selon Riedel, l'impératrice du Mexique « souffre bien de folie » et les « idées fixes de persécution » qui l'accablent sont « causées par une maladie mentale plus grave et plus forte » qu'il ne l'avait cru. Si les pronostics sont plutôt sombres « à cause de l'agitation qui va en augmentant », l'avenir n'est cependant « pas tout à fait sans espoir ». A son avis, « le climat et le chagrin des événements mexicains ont dû contribuer à détruire l'équilibre mental de l'impératrice. La déception causée par le refus de toute aide de l'empereur des Français a fait le reste... » (Saint Pierre, 2009 : 190). Quant à Jilek, il conseille de loger Charlotte au Castelletto qui offre de meilleures conditions de surveillance. Lors du transfert, c'est le cœur serré que Philippe entendra, de loin, les supplications et les vociférations de sa sœur. Invité par les médecins à aller la rassurer, « il se résigne, et la trouve meurtrie par l'épreuve. Elle le supplie de la sortir de là : "Sauve-moi, c'est Maximilien qui me fait empoisonner" » (de Grèce, 1998 : 301). Dans sa lettre, il écrira : « Quelle horreur que d'être fou et combien l'humanité peut tomber bas ! » (cité par Lambotte, 1993 : 204).

Désireux de quitter Miramar au plus vite, le comte de Flandre se laisse convaincre par les médecins et les surveillants que sa présence, loin d'être bénéfique,

risque d'accroître l'état de fébrilité de l'impératrice ; en réalité, « ils veulent tous se débarrasser de ce représentant de la famille pour pouvoir traiter Charlotte comme bon leur semble » (de Grèce, 1998 : 302). Aussi, le soir du 14 octobre, Philippe prend-il le train pour Bruxelles, la laissant « seule avec ses médecins et sa folie... » (Saint Pierre, 2009 : 192). Désormais isolée du monde extérieur, la jeune femme devient, dans toutes les cours d'Europe, « l'unique sujet d'une conversation nourrie des rumeurs les plus fantaisistes » ; et, afin de complaire aux curieux, son entourage se met à broder : « La folie de l'impératrice, on la connaissait depuis longtemps, des signes s'en étaient manifestés bien avant le fatal séjour à Rome » (de Grèce, 1998 : 303).

Rappelant quelques-unes des excentricités les plus célèbres de Charlotte depuis son voyage au Yucatan fin 1865 jusqu'à ses entrevues parisiennes, de Grèce signale que ces renseignements furent fournis par Madame del Barrio et José Luis Blasio, « eux qui aiment tellement leur souveraine » (de Grèce, 1998 : 304). C'est ainsi qu'au gré des conversations et confidences sur la folie de Charlotte surgissent « de nouveaux épisodes inédits », tel celui de la visite à un orphelinat près du Vatican que l'historien qualifie d'« histoire lamentable » à ajouter aux nombreux « mensonges » de la dame d'honneur de l'impératrice. Celle-ci voulait-elle se venger d'avoir tant subi sa maîtresse ? C'est vraisemblable, mais, comme de Grèce, chez tous les membres de la suite qui « multiplièrent les racontars », il est possible de déceler « une réaction classique » : à l'annonce de la folie de Charlotte qui frappa l'Europe de stupeur, ses proches prétendirent connaître la vérité depuis longtemps mais s'être tus par discrétion. Dès lors, ils transformèrent en antécédents à la folie quelques anecdotes banales afin de s'expliquer à eux-mêmes et à tous ceux qui les pressaient de questions « l'incompréhensible : cette folie provocante » (de Grèce, 1998 : 304-305). En outre, le caractère plutôt hautain et fermé de l'impératrice, spécialement dans les moments où elle souffrait le plus, put nourrir chez certains une rancune à son égard, « d'où les inventions dénigrantes sur son état ». Il n'empêche qu'à l'époque où elle succombe à la folie, Charlotte est, de par la faute de son mari, « une femme profondément malheureuse et frustrée », et les échecs parisien et romain mèneront cette introvertie « aux portes du désespoir » (de Grèce, 1998 : 305).

Le 18 octobre 1866, Maximilien est informé par télégramme que son épouse a été frappée d'une congestion cérébrale et que le docteur Riedel a été appelé à ses côtés. Apprenant que celui-ci n'est autre que le directeur de la maison d'aliénés de Vienne, l'empereur y trouve la confirmation de son pressentiment : « L'Impératrice est... folle (il hésita avant de prononcer le mot). Sa lettre de Paris que je vous ai fait lire [...] marquait probablement le début de sa démence » (Chandet, 1945 : 184). Se reprochant de l'avoir entraînée dans un tel drame –« Charlotte était trop fragile pour supporter le fardeau de l'aventure mexicaine. Quant à lui, il avait été trop absent, n'avait pas veillé sur elle et, surtout, il avait été trop infidèle pour en faire une épouse

heureuse » (Weber, 2011 : 263)–, il est bien décidé à abdiquer. Cependant, « jamais en peine de contradiction » (Lambotte, 1993 : 207), il se retirera à Querétaro où il sera exécuté le 19 juin 1867.

Pendant ce temps, à Miramar, « prisonnière de sa folie » (Saint-Lambert, 1966 : 135) et ignorant tout de ce qui se passe au Mexique –Jilek a ordonné « de garder le secret devant elle, ne la jugeant pas prête à affronter une telle horreur » (Saint Pierre, 2009 : 252)–, Charlotte mène une bien triste existence sur les détails de laquelle les romanciers ne s’attardent qu’assez peu. Certes, la presse locale publie des nouvelles plutôt rassurantes sur l’impératrice du Mexique, laquelle « a recommencé à lire et à peindre des éventails » (Saint-Lambert, 1966 : 141), mais « les craintes d’empoisonnement et les phobies n’avaient pas disparu » (Saint Pierre, 2009 : 215) : « Ses crises de grande folie, ses périodes violentes étaient suivies de moments de lucidité imprévisibles » (Lambotte, 1993 : 221). Relatant plusieurs de ces crises qui indiquent que « la guérison de Charlotte, au lieu de se rapprocher, semble s’écarter », de Grèce raconte, parmi d’autres épisodes, qu’apprenant que son chef cuisinier venait d’avoir un fils, elle exigea que le bébé lui soit présenté ; elle l’appela Augustin « comme le petit Iturbide, le fils adoptif de Maximilien » et le serra si fort contre elle que son entourage se précipita pour lui arracher le nourrisson. « En une seconde, se sont révélées des années de frustration pour la femme qui n’a pu être mère » (de Grèce, 1998 : 314). Ou, qu’assise à la fenêtre vissée de sa chambre, convaincue du retour imminent de son époux –« Maximilien, maître de la terre » (Morand, 1980 : 153)–, Charlotte scrute inlassablement l’horizon dans l’espoir qu’y apparaisse le bateau qui le ramènera. « Elle y met l’entêtement mais aussi l’instinct des fous » (de Grèce, 1998 : 314).

Tenue à l’écart de sa maîtresse « devenue une prisonnière dans son propre domaine », Madeleine indique que, si Vienne avait dépêché sur place des praticiens et des gardes –ses « geôliers autrichiens » (Weber, 2011 : 268)– pour « prendre soin » de Sa Majesté, elle comprit vite que « de sombres desseins se cachaient derrière ces bonnes intentions de façade. Charlotte représentait un enjeu et il était important de la contrôler » (Weber, 2011 : 265). Rappelant que les rumeurs colportées sur « la pauvre impératrice » l’avaient convertie en un inépuisable sujet de conversation partout en Europe, et justifiant la décision des médecins qui, au vu de la violence croissante des crises, jugèrent plus prudent de la condamner à un confinement plus strict, Weber s’interroge : « Charlotte était-elle une malade en traitement ou une prisonnière ? » S’il est difficile de trancher sur ce point, ce qui est indéniable aux yeux du romancier, c’est que sa famille autrichienne la jugeait « coupable de tout » : n’était-ce pas « son ambition qui l’avait conduite à la folie » et « son orgueil sans limites qui avait poussé le pauvre Maximilien à accepter cette couronne, véritable cadeau empoisonné ? » Aussi, pour Vienne, « sur le plan de la justice immanente, il était presque légitime que l’impératrice subît le juste châtement de ses errances » (Weber, 2011 :

268). Mais « la vérité » n'était-elle pas que « Charlotte dérangeait... » : celle-ci ne demeurerait-elle pas « un reproche vivant pour de nombreux maîtres de l'Europe de l'époque » ? Sans compter les querelles financières pour le règlement desquelles « d'après négociations » furent engagées (Weber, 2011 : 284).

C'est une question semblable que pose Lambotte : Charlotte « était-elle vraiment séquestrée, prisonnière ? » Certes, « les témoignages concordaient, mais tout était bizarre quand il s'agissait de Charlotte et les avis divergeaient sur les motifs de sa belle-famille pour l'avoir isolée à ce point » (Lambotte, 1993 : 221). Outre les raisons déjà évoquées, Lambotte dévoile « un autre mystère, plus lourd » pouvant expliquer l'acharnement montré par François-Joseph pour claustre sa belle-sœur à Miramar : « Et si Charlotte avait été enceinte en rentrant en Europe [...] [et] avait donné le jour à un fils ! » (Lambotte, 1993 : 222) Qui que fût le père –Maximilien, Alfred Van der Smissen ou un autre–, cet enfant ne pouvait que gêner l'empereur d'Autriche. Si Lambotte qualifie cette histoire de « rocambolesque », il n'empêche qu'« une fois lancée, la rumeur ne se tarit plus » (Lambotte, 1993 : 223) ! Et que certains romanciers en firent leurs choux gras... Ainsi, pour Peyramaure, l'« état mental insolite » (2011 : 379) de Charlotte serait aussi dû au fait qu'elle ignore ce qu'est devenu l'enfant qu'elle a eu avec le commandant de la légion belge¹². De son côté, Mourousy signale que, la grossesse de Charlotte constituant une « grave complication pour la Hofbourg », François-Joseph et ses plus intimes ministres décidèrent de la reléguer « sous prétexte de folie » dans une chambre du Gartenhaus de Miramar et veillèrent, dès la naissance à la fin janvier 1867, à ce qu'« on sépare l'auguste malade de son nouveau-né » (Mourousy, 2002 : 343-344). Toutefois, c'est Goffin qui se montre le plus virulent dans ses accusations contre l'empereur d'Autriche « capable des mesures les plus graves et les plus inhumaines » (Goffin, 1937 : 150). Une fois confirmée la grossesse de Charlotte –« troublante situation qui devait devenir une difficulté dynastique pour François-Joseph » (Goffin, 1937 : 149)–, la décision fut prise de « supprimer la mère et l'enfant. Les morts ne réclament plus de trône ! » (Goffin, 1937 : 157). Certes, l'enfant de Charlotte et de Max vivra, « mais dans des conditions mystérieuses qui assureront François-Joseph contre toute revendication dynastique quelconque » (Goffin, 1937 : 159-160). Dans des pages qu'il qualifie de « vengeresses », Goffin (1937 : 170) décrit l'« abominable calvaire » vécu par cette « Impératrice malheureuse, la plus torturée du monde ! », qui plongera « dans cette nuit profonde et mystérieuse où se réfugient ceux qui sont à bout et ne peuvent plus rendre de compte » (Goffin, 1937 : 160).

Anticipant les monologues imaginés par Fernando del Paso dans ses *Noticias del Imperio* (1987), Goffin imagine Charlotte criant vengeance et vouant aux gémonies tous ceux qu'elle juge coupables de son malheur. Aux yeux de ses tortionnaires,

¹² cf. Bénit (2015).

de telles imprécations suffisaient à démontrer la folie et à justifier la séquestration de celle qui, selon le romancier, n'était alors qu'« ébranlée (on le serait à moins) » et « gravement déprimée », mais non « complètement folle comme semblent le dire les médecins de Vienne et les sbires de la Hofburg » (Goffin, 1937 : 169). Comme le résume Coudurier, « des intérêts sordides, des comptes à régler. Sadisme et isolement forcé, tous les éléments pour détruire définitivement une personnalité déjà bien ébranlée » (Coudurier, 2009 : 190).

Sur ordre du roi Léopold II, la reine Marie-Henriette se rendra à Miramar en compagnie du baron Goffinet avec la mission de rapatrier Charlotte : « On n'imagine pas quel était l'entourage barbare de cette pauvre Charlotte. Je pense qu'il n'y ait pas, dans l'Histoire, un exemple de jeune femme aussi abandonnée qu'elle l'était » (Lambotte, 1993 : 225), dira-t-elle. Dans son rapport, le docteur Bulckens, l'aliéniste choisi par la cour belge pour examiner la patiente, conclura à des crises de folie intermittentes dues aux pressions exercées sur elle et à un manque évident d'affection : « Ce que je puis dire, c'est qu'elle a été fort mal traitée ici et que sa santé est profondément altérée par les sévices qu'elle a subis. La laisser ici serait la condamner à la mort » (Saint Pierre, 2009 : 259). Ainsi, « la flamboyante impératrice d'hier [...] n'était plus que le spectre dérisoire de sa splendeur passée mais il demeurait, au fond de son regard, une lueur d'orgueil qui n'appartenait qu'à elle » (Weber, 2011 : 285). Et Mourousy de s'interroger : « Charlotte est-elle vraiment démente au point de ne rien comprendre à son état ? Peut-être est-elle en train de jouer les premières scènes d'une comédie politique qui va durer soixante ans ? » (Mourousy, 2002 : 344). Lors d'une ultime promenade dans le parc de Miramar, « recevant une inspiration venue de très loin », n'avait-elle pas prononcé « cette phrase prophétique » (de Grèce, 1998 : 354) : « Adieu Maximilien. Je t'attendrai durant soixante ans... » (Saint Pierre, 2009 : 266) ?

En dépit des « sordides manœuvres » (de Grèce, 1998 : 354) ourdies par le camp autrichien pour empêcher sa libération et moyennant quelques ruses de la délégation belge afin de la convaincre de rentrer au bercail, Charlotte débarque, le soir du 31 juillet, dans la petite gare de Groenendael située au cœur de la forêt de Soignes.

Retour au pays de l'enfance. vingt-sept ans. Foudroyée. Veuve, mais ne le sachant pas, veuve aussi de son bel Empire dont il faudra faire le deuil. D'un rêve aussi vital fait-on jamais le deuil. Brisée. Mais soixante ans encore de vie qui l'attendent. Ne se rend pas Charlotte. Jamais ne se rendra. Maintiendra son rêve et sa carcasse (Coudurier, 2009 : 194).

10. Retour en Belgique – 1927

10.1. Tervueren – Laeken (août 1867 – avril 1869)

Après une semaine passée dans sa famille à Laeken, l'impératrice est conduite au château de Tervueren récemment aménagé pour la recevoir en souveraine. Toutes les personnes qui l'entourent ont reçu de strictes recommandations concernant leur

tenue et attitude : « Surtout pas de phrases qui ressembleraient à des condoléances, pas de vêtements sombres, pour personne, car elle a pris depuis Miramar la couleur noire en horreur » (Mourousy, 2002 : 374).

Bouleversée par certaines des phobies manifestées par Charlotte —« Jure-moi que personne ne viendra, qu'il ne m'arrivera rien, qu'on ne me liera pas au lit comme un jour là-bas » (de Grèce, 1998 : 358)—, Marie-Henriette entrevoit « l'horrible réalité » du séjour à Miramar. Comprenant combien sa présence apaise « sa pauvre belle-sœur », elle se rend presque quotidiennement à Tervueren, « aidant Charlotte à s'habiller lorsque celle-ci, saisie par ses anciennes craintes, refusait de quitter sa chambre, la forçant à s'alimenter, l'accompagnant pour de longues promenades dans le parc » (Saint Pierre, 2009 : 268-269).

L'état de Charlotte s'améliorant de jour en jour —« Les signes de démence s'effacent. Elle parle peu, mais sans égarement, et recouvre une dignité souriante qui rassure tout l'entourage » (Mourousy, 2002 : 373)—, le 9 octobre, à l'approche de l'hiver, le roi et la reine décident de la ramener à Laeken où « elle retrouvait à chaque pas des souvenirs rassurants du passé » (Saint Pierre, 2009 : 269-270). Elle y séjournera dix-neuf mois « presque normalement, si ce n'était qu'elle ne s'inquiétait pas beaucoup de Maximilien qu'elle croyait toujours vivant » (Lambotte, 1993 : 226). C'est que le Mexique y reste « un sujet tabou » : chaque fois que *L'Étoile belge*, le journal qu'elle lit chaque matin, en parle, l'exemplaire disparaît « si bien que Charlotte le surnomma bientôt avec amusement *l'Étoile filante* » (Saint Pierre, 2009 : 270-271).

Début 1868, à la veille du rapatriement du corps de Maximilien à Vienne, la famille royale belge estime qu'on ne peut plus « laisser dans l'ignorance de son affreux deuil cette jeune femme dont la médiumnité à l'état pur la renseigne mieux que toutes les indiscretions humaines sur les événements » (Mourousy, 2002 : 376). Ce sera au père Dechamps, son premier directeur de conscience, de l'en informer à la mi-janvier. Toutefois, « lorsqu'il lui annonça la mort courageuse de Max [...], la crise que l'on redoutait n'eut pas lieu » (Saint Pierre, 2009 : 272). Selon Chandet, « le silence de la souveraine déconcertait le prélat. [...] il s'attendait à des questions anxieuses, à des cris, à des larmes, à des scènes de désespoir. Mais il n'avait pas prévu ce silence et ce sourire » (Chandet, 1945 : 243) ; c'est que, selon la romancière, Charlotte ne croit pas un mot du récit que lui fait l'archevêque. A sa stupeur, elle lui répond qu'elle attend impatiemment « le jour où il reparaitra devant moi, couvert de gloire et acclamé par la terre prosternée à ses pieds. Il me fera remonter à côté de lui sur le trône du Monde et notre fils régnera à son tour sur les continents et sur les mers » (Chandet, 1945 : 245) !

Quelques jours plus tard, l'impératrice se fera raconter par le diplomate Hoorickx, présent au Mexique en juin 1867, « la longue résistance de l'empereur et de ses troupes à Querétaro, [...], son procès et son refus d'y assister, puis son courage avant

l'exécution, ses dernières paroles » (Saint Pierre, 2009 : 273). Selon Coudurier, elle écoute attentivement le récit circonstancié et héroïque, et se fait préciser les moindres détails : « Dans l'honneur, Max. Sa mort fut digne et chrétienne » (Coudurier, 2009 : 177). C'est alors, selon la plupart de nos romanciers, que l'impératrice « se précipita en criant vers le parc de Laeken. Elle erra longuement d'arbre en arbre, leur parlant tout bas, leur contant sa peine et son désespoir de n'avoir su vraiment se faire aimer de son époux » (Saint Pierre, 2009 : 272-273). Sa seule vraie consolation n'est-elle pas « de se dire que son cher Maximilien était mort glorieusement » (Saint-Lambert, 1966 : 142) ?

L'annonce du décès stoïque de Maximilien semble avoir « une heureuse répercussion » sur l'état mental de Charlotte : « Elle brode, lit, se promène, écrit à Mme d'Hulst des lettres parfaitement lucides, dans lesquelles elle parle des trois enfants de Léopold *fort gentils, dont le fils est souffrant*, du palais *ruisselant de dorures* de la place Royale où vient de s'installer Philippe et sa famille [...] » (Saint-Lambert, 1966 : 143). Toutefois, à ces « descriptions rassurantes » s'oppose « un son de cloche différent », celui d'une des correspondantes de Charlotte : en juin, peu après le premier anniversaire de la mort de Max, une crise a menacé de se déclencher et, malgré un retour à la sérénité, « les lubies, les manies se multiplient, au point que la comtesse de Grünne perd l'espoir de voir Charlotte reprendre une vie régulière. L'amélioration n'aura été que passagère » (de Grèce, 1998 : 364-365). Il est vrai que la santé du petit Léopold, atteint de pneumonie, dépérit peu à peu, ce dont Charlotte souffre et parle dans ses lettres. « N'est plus le centre d'intérêt. Abandonnique Charlotte » (Coudurier, 2009 : 201). Le 22 janvier 1869, l'héritier du trône meurt à l'âge de neuf ans. A l'une de ses dames qui prétend aller voir passer le cortège funèbre, Charlotte réplique sèchement : « On ne va pas voir des choses aussi tristes » (Saint-Lambert, 1966 : 143).

A la suite de ce tragique décès, l'impératrice bascule à nouveau « dans les fantasmes, dans l'obsession de la persécution » (Lambotte, 1993 : 227), ce qui se traduit au cours de cet hiver moins par « des accès de violence que des absences, des manies, des discours incohérents, bref, un délire » (de Grèce, 1998 : 366). La tristesse qui règne à Laeken a dangereusement affecté Charlotte qui retombe dans ses crises d'angoisse et ses lubies : dès le mois suivant, « elle se réfugia dans sa chambre, passant des heures devant son écritoire, noircissant des pages et des pages d'une écriture de plus en plus difficile à déchiffrer. Ses lettres de folie » (Saint Pierre, 2009 : 275)¹³.

10.2. Le délire épistolaire (16 février – 15 juin 1869)

Dans la nuit du 10 décembre 1868, Charlotte a fait « un rêve qui va modifier ses convictions » : Maximilien lui est apparu pour lui annoncer que ce n'est pas son cadavre mais un simulacre en bois qui a été envoyé en Europe ; dès lors, « le deuil de Charlotte prend fin » (de Grèce, 1998 : 366). Et puis, relate Coudurier, « une autre

¹³ Pour une analyse détaillée de cette correspondance, cf. van Ypersele de Strihou (1995).

nuit de ce mois de décembre 68, un autre rêve. Loysel, cet officier français qu'elle a côtoyé au Mexique. Napoléon III aurait envoyé Loysel avec huit autres officiers français à Bruxelles, pour la délivrer » (Coudurier, 2009 : 201). Autant de révélations qui ne sont pas étrangères à la crise qui la saisit du 16 février au 15 juin 1869, « sous une forme inattendue quoique familière chez elle : l'écriture » (de Grèce, 1998 : 367) : « Qu'il est bon de rêver. Et ce rêve va être le point de départ d'une très longue correspondance et d'une étonnante fantasmagorie » (Coudurier, 2009 : 202).

Durant quatre mois, Charlotte noircira donc des milliers de pages : « Elles sont là en gros tas, ces lettres de folie. Les dernières sont froissées, souvent déchirées, maculées. Elles ont subi des mauvais traitements, peut-être de la part de Charlotte elle-même, ce qui en rend le déchiffrement plutôt ardu » (de Grèce, 1998 : 367). Plusieurs thèmes obsessionnels se succèdent et s'entremêlent dans ces quelque 400 lettres dont le destinataire principal est Charles Loysel, un des plus proches collaborateurs de Maximilien, avec lequel Charlotte a passé, seule à seul, de longs moments à Mexico, dont elle parle avantageusement dans sa correspondance à son père et pour qui elle aurait eu un petit béguin. Autant de circonstances favorables à enflammer l'imagination de certains romanciers !

Selon de Grèce, c'est le 14 mars que Charlotte « plonge ». Dans la lettre qu'elle écrit ce jour-là à l'ancien aide de camp de Maximilien, elle le prie de l'aider à fuir à Paris, et ce thème de la fuite reviendra inlassablement au cours des semaines suivantes, car « Tout lui est prison. Prisonnière d'elle-même, de ses démons, ses obsessions et ses dénis » (Coudurier, 2009 : 203). Un deuxième thème y fait son apparition le 24 mars : le rêve, décrit avec une beauté et une poésie surprenantes : « Parfois, les chemins inconnus de la folie ne sont pas si loin des voies mystérieuses de la révélation. Tels les mystiques, Charlotte a ses invisibles interlocuteurs, car elle évoque "des voix mystérieuses avec lesquelles on m'enseigne toutes choses" » (de Grèce, 1998 : 368). Quant à la longue missive qu'elle écrit à Loysel le 9 avril, elle inaugure « la série des divagations historico-politico-religieuses » (de Grèce, 1998 : 368).

Ces lettres, dont aucune n'est envoyée aux destinataires¹⁴, sont soumises aux aliénistes –« On les lisait pour savoir ce que Charlotte, claquemurée dans le silence, désirait » (Coudurier, 2009 : 195)– et convainquent Léopold II, peu désireux de « prendre le risque d'un coup de folie à Laeken », de renvoyer sa sœur à Tervueren, « comme une Belle au Bois dormant, sans l'espoir d'être réveillée par un prince charmant. Le sien était mort au Mexique » (Lambotte, 1993 : 228).

Ce déménagement, qui s'effectue le 1^{er} mai 1869, outre qu'il n'améliore pas les sentiments de Charlotte envers sa famille, intensifie sa fièvre épistolaire : délire de

¹⁴ Vingt-deux sont adressées à Napoléon III, une soixante à des officiers français engagés au Mexique, tel le général Félix Charles Douay...

persécution et de filiation, mysticisme et mégalomanie, confusion des sexes et quête d'une nouvelle identité masculine, fantasmes sadomasochistes...

Son malheur, à elle, c'est son sexe. Elle n'est qu'une femme. "Ah ! Si j'avais été un homme", elle écrit plusieurs fois "Le Mexique n'aurait pas été perdu". Se battre sur un champ de bataille, être soldat, conduire une armée, on a déjà entendu ces mots-là. Croiser le fer, noblement, en duel. *Une épée ! Une épée ! Une armée...* (Coudurier, 2009 : 207).

Le 5 mai, elle écrit à Loysel : « Le mariage que j'ai fait m'a laissée telle que j'étais. Jamais je n'ai refusé des enfants à l'empereur Maximilien... » Et, quelques jours plus tard, au général Douay : « J'ai été grosse neuf mois de la rédemption du diable, neuf mois de l'Eglise, et maintenant je suis grosse de l'armée. Faites-moi accoucher en octobre. » Faut-il dire que de telles révélations feront couler des flots d'encre tant de la part des historiens que des romanciers sur la vie sentimentale de l'impératrice, une possible maternité ou la frustration de n'avoir pu être mère !

Au bout de ces quatre mois d'« expression épistolaire exacerbée » qui l'ont épuisée et libérée —« combien de secrets et de mystères elle a évoqués au long de ces lettres —, Charlotte n'a plus qu'à « se replier sur elle-même, sans défense contre la folie où elle va basculer irrémédiablement » (de Grèce, 1998 : 374-375). De fait, cette « fièvre, épistolaire et créatrice, pour essayer, désespérément, de se forger un interlocuteur » (Coudurier, 2009 : 253), à quoi a-t-elle abouti ?

Tant de bouteilles jetées à la mer et jamais parvenues... Tant d'échos jamais répercutés. Silence et solitude qui ont achevé sa raison défaillante. / Et la psychose intermittente, ou bipolaire, comme disent les psychiatres, a fait ses ravages. Moins de poussées délirantes, mais un état presque végétatif de dépression (Coudurier, 2009 : 196).

10.3. Tervueren (mai 1869 – mars 1879)

En dépit du dévouement de son entourage, l'isolement auquel elle est condamnée —« on ne pouvait qualifier autrement une vie aussi monotone » (Lambotte, 1993 : 228)— aggrave le dérèglement de son esprit. L'impératrice, qui refuse souvent les visites de sa famille, connaît encore des périodes de lucidité et de calme, mais celles-ci se font de plus en plus rares. Tandis qu'elle passe des nuits entières à sa fenêtre, au cours des journées interminables, « elle parle, pleure, rit de façon incohérente, discute avec elle-même. [...]. Dans un coin, un mannequin grandeur nature de Maximilien la fixe de ses yeux de verre et elle lui parle pendant des heures » (Saint-Lambert, 1966 : 143).

Parmi ses nouvelles lubies, de Grèce relate l'exigence de Charlotte d'être habillée, coiffée ou mise au lit non plus par ses femmes de chambre mais par des valets de pied ! Le scandale est épouvantable mais, les aliénistes consultés conseillant de ne

pas s'opposer aux souhaits de l'impératrice sous peine de provoquer une « congestion cérébrale » (de Grèce, 1998 : 376), on accède à ses désirs. Par ailleurs, terrée dans sa chambre et refusant toute aide, Charlotte fait déposer devant la porte un plateau pour ses repas qu'elle ne prend que si elle est certaine d'être seule ; « Sinon, en rage, elle fondait sur celui qu'elle accusait de l'espionner, le rouant de coups de pied ou de poing » (Saint Pierre, 2009 : 280). Au cours des crises violentes qui la secouent, « les fantasmes exprimés dans ses lettres à Loysel se réalisent en partie. Elle se bat avec les aliénistes, avec les domestiques et révèle une force insoupçonnée » (de Grèce, 1998 : 377-378). De sorte que le pessimisme de ses proches grandit : « les portes de l'espoir se sont fermées, l'impératrice ne guérira jamais » (de Grèce, 1998 : 375).

Dix ans s'écouleront ainsi « dans la morne grisaille d'un train-train uniquement ponctué de petits événements répétitifs et irrémédiablement prévisibles » (de Grèce, 1998 : 379), « de crises violentes, puis de périodes de rémission » (Saint Pierre, 2009 : 281), jusqu'à la nuit du 3 mars 1879 au cours de laquelle le château de Tervueren est la proie des flammes. Selon Goffin, alors que sa suite tente d'apaiser l'impératrice qui, « muette d'admiration », veut regagner ses appartements, « des paroles confuses et incohérentes jaillissent dans cette aube épouvantable ; on entend Pie IX, Napoléon, Habsbourg, des cris angoissés auxquels succède un abattement mélancolique où Charlotte contemple le château et s'extasie en répétant : "Que c'est beau, que c'est beau !" » (Goffin, 1937 : 199-200). En route pour Laeken où l'emmène sa belle-sœur, « impassible, Charlotte ne dit qu'une seule phrase : "Ma bien-aimée sœur, ces flammes ne sont là que pour purifier la pourriture des temps. J'y vois un courroux céleste. Prions" » (Mourousy, 2002 : 382).

Le mois passé dans sa famille à Laeken, du 4 mars au 4 avril, marque « une amélioration sensible » (Saint Pierre, 2009 : 282-283) de l'état de santé de l'impératrice, redevenue sociable et active. L'incendie du château de Tervueren semble avoir toutefois laissé quelques traces dans son esprit : le soir, au moment de réciter le *Notre Père*, elle substitue le « délivrez-nous du mal » par « délivrez-nous du feu » (de Grèce, 1998 : 382). Début avril, elle quitte définitivement le palais de Laeken « et s'en va, oublieuse des contingences pour mieux vivre son rêve, habiter le château de Bouchout » (Goffin, 1937 : 200).

10.4. Bouchout (avril 1879 – janvier 1927)

Réaménagé au XIX^e siècle, Bouchout a perdu son aspect de forteresse médiévale pour prendre celui d'un « "château de la Belle au bois dormant" –ce qui était exactement le cas de Charlotte » (de Grèce, 1998 : 382). Pour sa part, Goffin présente ce domaine où l'impératrice vit « dans un état enchanté qu'elle seule contrôle » (205) comme une recreation de cet « Empire du Mexique arrêté depuis 1867 » (Goffin, 1937 : 214-215) : « Chapultepec doit être là-bas sur la gauche. Cuernavaca est dans le haut du côté de Meysse, l'étang symbolise le lac de Xochimilco et elle s'adresse à ses ministres imaginaires et, parfois, tutoie Maximilien dont l'ombre rôde autour du

château » (Goffin, 1937 : 205). Charlotte y mène une « existence imaginaire » où elle mélange les personnes présentes aux « fantômes de sa vie » (Goffin, 1937 : 215).

À vrai dire, le quotidien de l'impératrice y obéit à une régularité tout aussi monotone qu'à Tervueren. Et les distractions ne varient pas, quelque nouveauté, telle l'apparition du gramophone, y représente un événement extraordinaire (Saint Pierre, 2009 : 283). Les longues périodes de calme sont de temps à autre interrompues par des crises de violence et des accès de fureur où Charlotte insulte, frappe, griffe et gifle ceux qui l'entourent, détruit et brise tout ce qui lui tombe sous la main (vaisselle, meubles, livres, tentures, tableaux...), mais elle « ne touche jamais aux objets qui ont appartenu à Maximilien » (Saint-Lambert, 1966 : 144). Une façon sans doute de montrer qu'« elle existe un peu, elle a un pouvoir sur les objets, puisqu'elle les brise » face au « mutisme hostile » qui l'opprime : « Seul ce mot qui retentit et qui l'englobe. Folle. Elle serait folle. Plus elle s'obstine à en donner des démentis, plus elle se heurte à une dérobade générale. Cette douleur terrible de ne pouvoir se faire entendre. Sourds, ils sont, aveugles à sa souffrance » (Coudurier, 2009 : 186).

Des anecdotes qui se produisirent tout au long de ces quarante-huit années plutôt maussades sur lesquelles les historiens et les romanciers se sont bien moins penchés —« Que dire d'une vie dans les ténèbres de la déraison. / On a occulté ? » (Coudurier, 2009 : 194)—, relevons celles qui ont davantage retenu leur attention, sans doute parce qu'elles permettent de dévoiler certaines des obsessions délirantes de Charlotte et d'illustrer ses intervalles de lucidité.

Parmi les « rites incompréhensibles » qui rythment sa vie depuis qu'elle vit à Bouchout, Goffin relate que, chaque mois, lors de son habituelle promenade dans le parc où elle caresse les arbustes et ramasse des cailloux, Charlotte « descend religieusement la berge de l'étang et monte dans la barque pour quel départ ? » (Goffin, 1937 : 236). De fait, selon plusieurs romanciers, le premier jour de chaque mois, l'impératrice se rend au bord de l'étang où est amarrée une embarcation. Selon les uns, elle y met le pied, puis le retire : « Songe-t-elle à son départ pour le Mexique, au canot décoré d'or et de pourpre amarré dans le port de Trieste, ou bien à la pirogue indienne qui la promena sur les lacs mexicains ? » (Saint-Lambert, 1966 : 145). Pour Decaux (1937 : 210),

c'est un signe qu'elle se faisait à elle-même, le simulacre de son embarquement. Elle retraversait l'Atlantique. On eût dit qu'elle se préparait ainsi à recommencer chaque fois, le mystérieux voyage d'outre-océan dont cette barque était le symbole. Une "Novara" de songe l'emportait heureuse, à nouveau, aux côtés de son bel époux, vers leur Empire imaginaire.

Selon les autres, « elle réclame un départ. A la personne qui, durant un temps très court, rame doucement sur cette soie liquide où les nuages se reflètent, elle dit seulement : — L'empereur nous attend. Il faut rentrer. Et puis on retourne au Yucatan »

(Mourousy, 2002 : 383). Pour de Grèce (1998 : 398), dans cette « curieuse liturgie », quand elle prend les rames et s'éloigne du rivage, peut-être l'impératrice recrée-t-elle son départ pour le Mexique.

Si elle parle rarement de Maximilien qu'elle nomme « Maître de la Terre » et « Souverain de l'Univers », de temps en temps elle prend la plume pour lui écrire des lettres qui commencent invariablement par ces mots : « Mon trésor bien-aimé. C'est moi qu'il faut blâmer pour tous nos malheurs. Mais maintenant je suis heureuse, tu as triomphé... en haut, tes yeux me suivent partout sur la terre et partout j'entends ta voix... » « Et on ne peut mesurer l'atroce souffrance de cette femme qui, par instants, se voit telle qu'elle est. Charlotte *sait* qu'elle est folle » (Saint-Lambert, 1966 : 145). Un soir où elle traîne, à une dame d'honneur qui la presse de passer à table : « Ne faites pas attention, monsieur, si l'on déraisonne... Monsieur, vous êtes chez une folle... », lui dit-elle. Et de Grèce de préciser que « ce *monsieur* auquel elle s'adresse, c'est elle-même », car « sa folie, Charlotte l'accepte » : « c'est son refuge, sa vie véritable, c'est l'échappatoire aux déceptions, aux insatisfactions, aux amertumes de la réalité pour entrer dans un monde à elle, où tout n'est que satisfaction ». De fait, n'est-ce pas cette folie qui lui a permis « d'inventer l'amour en la personne de Loysel et la maternité dans la louche d'argent qu'elle prend pour un bébé et qu'elle berce [...]. C'est dans la folie qu'elle avait trouvé ce qu'une femme cherche le plus au monde, un amant et un enfant » (de Grèce, 1998 : 396-397).

De plus en plus fréquentes seront les scènes où l'impératrice parlera désormais d'elle-même en se désignant par *on* et par *monsieur*, car « il n'y a plus pour Charlotte de première personne. Elle vit séparée d'elle-même, ne s'identifiant plus avec celle qu'elle est, ne parlant d'elle qu'à la troisième personne » (Goffin, 1937 : 246). Elle garde cependant une grande dignité : « lorsqu'elle s'emporte, il suffit que son médecin lui dise : "Madame, de toutes les impératrices que j'ai connues vous êtes la seule à vous conduire ainsi" pour qu'elle s'apaise » (Saint-Lambert, 1966 : 144-145). Un autre soir, s'étant assise au piano pour y jouer l'hymne national mexicain, elle s'arrête brusquement et, regardant ses proches, s'écrie : « Oui ! On avait un époux... un Empereur... le petit-fils de Napoléon... Ce fut un grand mariage... puis la folie... Maximilien de la Maison de Habsbourg... Les Habsbourg ! Ah ! les canailles ! les misérables !... » (Decaux, 1937 : 211)

Lorsqu'éclate la Première Guerre, consigne est donnée de tenir Charlotte à l'écart des événements au point qu'on lui supprime les journaux et que le gouverneur allemand de Bruxelles fait accrocher sur la grille d'honneur du château une pancarte indiquant qu'y réside « Sa Majesté l'impératrice du Mexique, belle-sœur de notre allié révérend, l'empereur d'Autriche ». Toutefois, à plusieurs reprises, on l'entendra murmurer le mot « guerre » et dire : « Monsieur on voit rouge. On pense qu'il y a quelque chose car on n'est pas gaie... La frontière est noire, très noire... Il ne faut pas rendre

les prisonniers » (Saint-Lambert, 1966 : 146). Selon de Grèce (1998 : 391), « comme d'habitude, elle perçoit tout, malgré les précautions ».

Prisonnière de sa folie depuis plus d'un demi-siècle, Charlotte attend la délivrance de la mort : « Monsieur, la mort approche », l'entend-on marmonner. Mais celle-ci ne semble pas pressée d'emporter celle qui, se refermant de plus en plus sur elle-même, se lamente : « Oui, monsieur, on est vieux, on est bête, on est fou ». Tout près du terme, des souvenirs lointains émergent quelquefois, concernant principalement Maximilien : « De l'époux, on a, monsieur, un regret éternel. On avait pour lui une sincère affection. Il est à présent dans l'Histoire » (Saint Pierre, 2009 : 290).

Quelles furent ses dernières paroles en ce 19 janvier 1927 où elle s'éteignit ? « On a vécu dans un merveilleux empire. Mon bien-aimé époux l'empereur Maximilien m'y attend » (Mourousy, 2002 : 387) ? « Rappelez à l'univers le bel étranger aux cheveux blonds. Dieu veuille qu'on se souvienne de nous tristement mais sans haine » (Saint-Lambert, 1966 : 146) ? « Tout cela est fini et n'aboutira pas » (de Grèce, 1998 : 399) ? Quelles que fussent celles-ci, « la prédiction qu'elle a faite en quittant Miramar se révèle juste. Elle a dû attendre soixante ans pour retrouver Maximilien, soixante ans de folie » (de Grèce, 1998 : 399).

11. Conclusion

Au terme de ce long récit, nous proposons, en guise de conclusion, de recourir à deux diagnostics concernant la folie de Charlotte : le premier, établi par le médecin-psychiatre liégeois Emile Meurice ; le second, posé par la sociologue et romancière Blanche Coudurier.

Dans son ouvrage où il compare les destins de Léopold et de sa sœur Charlotte, le docteur Meurice indique que, pour cette femme consciente d'appartenir à une illustre lignée et marquée par les principes rigides que lui inculquèrent très tôt son père et son confesseur, porter la couronne impériale constituait une mission sacrée –et une dignité divine– à léguer à ses descendants et à laquelle il était impensable de faillir. C'est dire qu'il ne lui était guère permis d'échouer dans la réalisation de ces nobles tâches, aussi ardues et irréalisables fussent-elles, qu'il s'agisse de maternité ou d'empire. Bien entendu, en cas d'échec –par ailleurs inéluctable–, une telle responsabilité et un tel aveuglement ne pouvaient que la mener droit à la catastrophe : « Comme sa tendance scrupuleuse lui avait fait construire un système où elle se sentait une responsabilité hypertrophiée de nécessité de réussir, lors de l'échec, la seule issue possible était la solution imaginaire, délirante » (Meurice, 2005 : 147). Se risquant à un diagnostic, Meurice signale qu'« en dehors de sa fixation fantastique sur une dignité impériale imaginaire, le psychisme restait cohérent. Il permettait notamment une vie à première vue souvent "normale" dans un cadre surveillé » ; aussi s'agirait-il d'une variété particulière de schizophrénie :

Pour autant que l'on puisse dire a posteriori, on peut poser le diagnostic d'une schizophrénie de type paraphrénique. Dans cette variété de schizophrénie, en effet, une certaine cohérence sociale reste conservée, bien que le patient vive en esprit des aventures assez extraordinaires, dont il ne voit pas l'incohérence ni l'invraisemblance (Meurice, 2005 : 65).

Dans son roman aux accents féministes, sans nul doute un des plus originaux et (im)pertinents sur le sujet, Coudurier écrit à propos de l'impératrice du Mexique :

Elle savait que la Démesure était sa mesure. Elle avait l'âme grande et impérialiste. Jamais n'a pu consentir à une vie médiocre, du moins ordinaire. Les pleins feux, elle voulait, la gloire, le mérite et les grandioses épopées. / Pour la gloire de Dieu, bien sûr, jamais pour elle. / Et être réduite à la condition de Sancho Pança, avec broderie, piano, toutes les occupations de la femme. Celles de son sexe. En son 19^e siècle. / Parfois on n'est pas de son siècle, ni de sa Société, ni de l'air du temps, ni de son sexe. Ça aussi c'est la Folie. Cette dissonance profonde avec la norme (Coudurier, 2009 : 262-263).

Quoi qu'il en fût, conclut Lambotte dans sa Postface, « Ambitieuse, elle s'est trompée d'aventure. Amoureuse, elle s'est trompée de héros. Mais qui niera qu'elle a payé trop lourdement le prix de ses passions ? » (Lambotte, 1993 : 233).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BÉNIT, André (2015) : « Il y a 150 ans... La triste épopée de la Légion belge au Mexique. Histoire et fiction ». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 41, 103-128.
- BÉNIT, André (2016) : « Charlotte de Belgique, impératrice et régente du Mexique (1864-1866) : un personnage romanesque », in M. Boixareu (dir.), *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*. Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de Littérature générale et comparée), 411-424.
- BÉNIT, André (2017) : *Charlotte, princesse de Belgique et impératrice du Mexique (1840-1927). Un conte de fées qui tourne au délire... Essai de reconstitution historique*. Plougastel, Historic'one Éditions.
- BENZONI, Juliette (2013) : « La sanglante couronne du Mexique. Le roman tragique de Charlotte et Maximilien », in *Tragédies impériales*. Paris, Bartillat, 91-137.
- CHANDET, Henriette (1945) : *Charlotte et Maximilien*. Paris, Éditions des Quatre Vents.
- DESTERNES, Suzanne et Henriette CHANDET (1964) : *Maximilien et Charlotte*, Paris, Librairie Académique Perrin).
- COUDURIER, Blanche (2009) : *Un voyage avec Carlota, au cœur de la folie*. Paris, L'Harmattan.

- DECAUX, Lucile (1937) : *Charlotte et Maximilien. Les amants chimériques*. Paris, Gallimard.
- DELAMARE, George (1935) : *L'Empire oublié, 1861 – L'aventure mexicaine – 1867*. Préface du général Weygand. Paris, Librairie Hachette.
- DUMAS, Claude (2006) : *Le crépuscule de Chapultepec. Un diplomate français dans le Mexique de l'empereur Maximilien (1864-1867)*. Paris, L'Harmattan (Roman historique).
- GOFFIN, Robert (1937) : *L'épopée des Habsbourg. Charlotte, l'Impératrice fantôme*. Paris, Les Éditions de France.
- GOUTTMAN, Alain (2008) : *La guerre du Mexique 1862-1867. Le mirage américain de Napoléon III*. Paris, Perrin (Tempus)
- GRÈCE, Michel de (1998) : *L'Impératrice des adieux*. Paris, Plon.
- KERCKVOORDE, Mia (1981) : *Charlotte, la passion et la fatalité*. Paris & Gembloux, Duculot.
- LAMBOTTE, Janine (1993) : *Charlotte et Maximilien. L'Empire des archidupes*. Bruxelles, Labor / RTBF Editions (Les feuillets de Point de Mire).
- MEURICE, Émile (2005) : *Charlotte et Léopold II de Belgique. Deux destins d'exception entre histoire et psychiatrie*. Liège, Éditions du Céfal.
- MORAND, Paul (1980) : « Maximilien et Charlotte », in *La dame blanche des Habsbourg*. Paris, J'ai lu, 119-154.
- MOUROUSY, Paul (2002) : *Charlotte de Belgique. Impératrice du Mexique*. Monaco, Éditions du Rocher.
- PEYRAMAURE, Michel (2011) : *Tempête sur le Mexique*. Paris, Calmann-Lévy (Le livre de poche).
- QUAGHEBEUR, Marc (2004) : « Goffin, Wouters, Fabien : le destin de l'impératrice Charlotte réverbéré par les lettres belges de langue française », in *Trieste, espèces d'espaces. Littérature, géographie, politique*, Trieste, Ed. Generali, 131-154.
- REINACH FOUSSEMAGNE, Hélène de (1925) : *Charlotte de Belgique, Impératrice du Mexique*. Préface de Pierre de La Gorce. Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}.
- SAINT PIERRE, Isaure de (2009) : *L'Impératrice aux chimères*. Paris, Albin Michel.
- SAINT-LAMBERT, Patrick (1966) : *Charlotte Impératrice du Mexique*. Verviers, Marabout / Éditions Gérard & Cie (Marabout Mademoiselle, Junior).
- VAN OFFEL, Horace (1932) : *La Passion mexicaine*. Paris, Éditions des Portiques.
- VAN YPERSELE DE STRIHOU, Laurence (1995) : *Une impératrice dans la nuit. Correspondance inédite de Charlotte de Belgique (février - juin 1869)*. Ottignies - Louvain-la-Neuve, Quorum.
- VANKERKHOVEN, Coralie (2012) : *Charlotte de Belgique : une folie impériale*. Lormont - Bruxelles, Éditions le Bord de l'Eau (La Muette).
- WEBER, Patrick (2011) : *Charlotte, Princesse de Belgique, archiduchesse d'Autriche et impératrice du Mexique. L'empire de la folie*. Paris, Express Roularta (Point de vue).

Une mécanique détraquée :
Fort comme la mort de Guy de Maupassant

Lola BERMÚDEZ MEDINA
Universidad de Cádiz
dolores.bermudez@uca.es

Résumé

Analyse du comportement amoureux dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant, roman où l'amour devient une puissante et destructrice idée fixe. Et, comme l'auteur lui-même l'affirme dans son propre récit, « les idées fixes ont la ténacité rugueuse des maladies incurables. Une fois entrées dans l'âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose ». Si, dans le cas de Maupassant, l'amour au moment de la jeunesse facilite des moments d'envol, à la vieillesse, il enfonce le sujet amoureux dans le plus terrible des désespoirs. Il s'agit d'une maladie, d'un délire, d'une passion destructrice, d'une hallucination. Il ne sauve de rien, il ne procure aucune joie.

Mots-clés : Maupassant. *Fort comme la mort*. Amour. Folie.

Resumen

Análisis del comportamiento amoroso en *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant, novela en la que éste se convierte en una poderosa idea fija. Y, como el propio escritor afirma en su relato, “les ideas fijas ont la ténacité rongueuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose”. Si, en el caso de Maupassant, el amor juvenil facilita a veces un despegue fulgurante, en el momento de la senectud precipita al sujeto enamorado en la más terrible de las desesperanzas... Es una enfermedad, un delirio, una pasión destructora, una alucinación; no salva de nada, no procura ninguna alegría.

Palabras clave: Maupassant. *Fort comme la mort*. Amor. Locura.

* Artículo recibido el 15/01/2017; evaluado el 10/06/2017; aceptado el 15/06/2017.

Abstract

Analysis of the loving behaviour of Guy de Maupassant's novel *Fort comme la mort* in which this behaviour becomes a powerful fixed idea. As the writer himself said "les idées fixes ont la ténacité rongeuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose". If in the case of Maupassant young love makes sometimes a splendid beginning when aging it rushes the lover into the most terrible despair. It is a disease, a delusion, a destructive passion, a hallucination, it does not save, it does not seek any joy.

Key words: Maupassant. *Fort comme la mort*. Love. Madness.

Revenir sur *Fort comme la mort* (1889), avant-dernier roman de Maupassant (il mourra en 1893), implique de pénétrer à nouveau dans l'implacable mécanique d'un discours apparemment limpide mais lesté d'une caverneuse obscurité. Pour essayer de comprendre comment ce qu'il est convenu d'appeler « amour » dans le roman parvient au détraquement du personnage, je voudrais m'attarder, non pas tant sur le déroulement global de l'intrigue amoureuse dont est victime – on parle souvent de piège à l'encontre de Maupassant – le peintre Olivier Bertin, mais plutôt sur les dessous ou sur les « hors-là » de cette même intrigue amoureuse. Intrigue qui présente un (faux) triangle amoureux où seul le sommet (Annette) reste en dehors de la circulation érotique : Annette est aimée de Bertin, elle est jalouée par sa mère, mais n'en est jamais consciente et, par conséquent, ne réagit jamais à ces instances, qui demeurent parfaitement ignorées d'elle. Sa présence dans le roman entraîne néanmoins l'ébranlement d'une situation relativement stable et met en marche un processus obsessionnel de conséquences peut-être prévisibles, mais inéluctables :

L'angoisse de vieillir, – affirme-t-on à propos des romans de Maupassant – l'angoisse de la solitude et de la mort n'atteignent un tel degré de paroxysme dans son œuvre que parce qu'elles conduisent aux portes de la démence, avec son cortège d'idées fixes, de névroses obsessionnelles et de délires (Bury, 2012 : 1).

Sorte de repoussoir, la jeune Annette se limite à s'épanouir et à s'initier aux conventions qui régissent le petit monde aristocratique auquel elle est destinée. À son insu, son rôle dans le roman sera de révéler à sa mère que ce qui a été ne sera plus et à Olivier que ce qui a été ne peut plus l'être, c'est-à-dire de mettre en marche une course affolée contre le temps. La duplication onomastique Any/Annette déploie par ailleurs toute une série d'irisations qui font vaciller les identités, auxquelles il faudrait ajouter la question de la *Ressemblance*, mot qui résonne avec force et dans le roman et dans l'ensemble de

l'œuvre de Maupassant et qui déclenche cette « machine réflexive » dont parlait Alain Buisine dans « Profits et pertes » (Buisine, 1979 : 123). Signalons en passant que le prénom du peintre, Olivier, n'est pas sans évoquer la nouvelle *Le champ des Oliviers* où il est justement question du suicide du curé Valbois provoqué par la (non) reconnaissance ou plutôt par le rejet absolu d'un fils dont le curé n'avait jamais entendu parler, mais qu'il doit admettre parce qu'il lui présente une photographie. D'ailleurs, la même ambiguïté concernant leur mort (suicide ou accident) lie les personnages de ces deux récits. Néanmoins, il est d'autres récits de Maupassant, tels *Fini, Adieu* ou *M. Jocaste*, qui traitent de façon plus explicite une thématique semblable à celle de *Fort comme la mort*.

Mais, si l'amour n'est pas l'affaire de trois, il n'est pas non plus l'affaire de deux car, dans *Fort comme la mort*, il s'agit d'une illusion/simulacre qui n'est l'apanage que d'un seul, chacun en proie à des sensations rarement partagées : « Annette est l'occasion d'une prise de conscience non seulement du vieillissement, mais de l'enfoncement des êtres dans une solitude progressive » (Forestier, 1987 : 1569). D'ailleurs, au moment où le roman commence, l'amour pour Any, déjà fini, a été remplacé par une amitié amoureuse très confortable pour les deux amants, situation similaire à celle de sa condition de peintre reconnu. Le surgissement de la passion de Bertin pour Annette dessinera deux lignes nettement divergentes : celle du peintre, aimant Annette malgré son déni initial et s'essayant à la récupération de sa jeunesse et de sa créativité perdues, et celle d'Any qui, voulant le retenir dès qu'elle s'aperçoit qu'elle est en train de le perdre, devient victime d'un sentiment de dépossession de soi provoqué par la conscience de son vieillissement.

Conçu comme un diptyque (deux grandes parties de longueur équivalente), les deux premiers chapitres du premier volet retracent en flash-back les amours du peintre et d'Any, et les autres, l'arrivée d'Annette à Paris pour sa présentation en société. La deuxième partie, qui commence avec le départ à Roncières lors du décès de la mère d'Any, décrit l'affolement progressif du peintre. La première partie se ferme sur la question de la ressemblance qui jouera fatalement dans le dénouement de l'histoire :

De cette ressemblance naturelle et voulue, réelle et travaillée, était née dans l'esprit et dans le cœur du peintre l'impression d'un être double, ancien et nouveau, très connu et presque ignoré, de deux corps faits l'un après l'autre avec la même chair, de la même femme continuée, rajeunie, redevenue ce qu'elle avait été. Et il vivait près d'elles, partagé entre les deux, inquiet, troublé, sentant pour la mère ses ardeurs réveillées et couvrant la fille d'une obscure tendresse (Maupassant, 1983 [1889] : 143-144)¹.

¹ Les pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

Le double, joint à la question de la ressemblance, s'articule dans le roman autour de deux motifs, le miroir et le tableau, ponctuant l'intrigue et structurant les grands thèmes du roman : l'amour, le temps et la folie.

La structure en miroir du roman est confirmée par la composition du récit qui présente les scènes initiale et finale, identiques, mais renversées. Avec un emploi absolument surprenant du présent de l'indicatif – comme pour bien mettre le lecteur au beau milieu de l'atelier – dans une entrée de jeu *in medias res*, l'incipit enferme les lignes que traversera le roman et qui seront reprises, plus ou moins transformées, à la fin. La dimension inchoative, au sens architectural (fondations) du terme, de l'incipit évoquée par Bonnefis (1993 : 19-20) trouve ici pleinement son sens. Dans la scène initiale, Olivier Bertin, peintre beau et reconnu, mais d'un certain âge, apparaît hanté par son « impuissance à rêver du nouveau, à découvrir l'inconnu » : Bertin se trouve en effet dans une « crise de vie », « obsédé depuis un an, d'être vidé, d'avoir fait le tour de tous les sujets, d'avoir tari son inspiration » (33). Pour se délasser, il relève la draperie voilant la glace de l'atelier et jongle avec un haltère. Si, après ce geste théâtral, l'image est relativement complaisante au tout début, le surgissement d'Any² du fond du miroir trouble cette sensation initiale et instaure le jeu entre apparence et vérité, propre à de nombreux textes de Maupassant et que cette mise en scène initiale semble signifier : l'image de l'Autre fait irruption, un Autre qui se révélera double (Any/Annette) et qui constitue le point de départ de nombreuses scènes de confusion. Un mécanisme de dédoublement se met en marche, double en l'occurrence – et par la filiation et par la ressemblance –, commenté par Philippe Bonnefis (1993 : 131) :

Entre l'être et son double s'interpose l'obstacle matériel d'un tableau (*Fort comme la mort*), d'une photographie (*Le Champ des Oliviers, Le Horla*), daguerréotype (*Pierre et Jean*) d'un miroir [...]. Chacun réagit à sa manière [...] mais tous réagissent à la même chose qui précède, et peut-être commande, la ressemblance, et qui [...] est ce à quoi on en vient, en dernière instance à ressembler.

Dans cette même scène initiale, la lumière est celle du coucher du soleil, traversé par le vol des hirondelles, et le peintre se trouve à la quête d'un nouveau sujet poétique. Dans ce contexte nettement dysphorique, la recherche d'une « trouvaille insaisissable » (34) se mettant en marche, elle prendra, dans le roman, la forme de la lente maturation d'un amour impossible ; l'issue est prévisible dans la mesure où, comme l'affirme Bayard dans *Maupassant juste avant Freud*, le principe unique régissant tout récit de Maupassant

² « Soudain, au fond du miroir où se reflétait l'atelier tout entier, il vit remuer une portière, puis une tête de femme parut, rien qu'une tête qui regardait » (34-35).

est le suivant : « Un être prend – tout à coup ou lentement – conscience d'une idée étrange ; celle-ci l'envahit peu à peu et le détruit » (Bayard, 1994 : 88). En tout cas, l'association miroir-peinture-mort sera immédiatement confirmée dans le texte par l'allusion au motif du Christ mort.

Dans la scène finale, « rendez-vous d'agonie », les linéaments sont à peu près les mêmes et, comme dans un miroir, les prémonitions initiales se voient parfaitement reflétées et inversées. Précédée d'une nouvelle crise de vie à cause de l'article « La peinture moderne », paru dans *Le Figaro*, où il était question de « l'art démodé d'Olivier Bertin », la mort qui surplombait la première scène a déjà eu lieu (a-t-elle été recherchée ?) : dans la chambre, la lumière, comme le coucher du soleil initial, rougeoit. Ce sont les lettres brûlées dans la cheminée, après que Bertin ait demandé à Any de vider le secrétaire. Le miroir initial d'où avait surgi l'image d'Any a été remplacé par la lettre-souvenir et la toile blanche est devenue linceul. Vider le secrétaire, synonyme d'évacuation du passé et toujours associé à la mémoire (cf. Cabanès, 2011 : 245), est un motif récurrent chez Maupassant ; dans la chambre finale seule reste la mort (l'horloge), narrativisée dans le texte, comme pour bien laisser le lecteur suspendu à l'imparfait de la narration et montrer – comme le suggère Francis Marcoin – que « l'une des fonctions obligées de l'œuvre [est], se décrivant tout en décrivant, d'allégoriser son propre fonctionnement, non par une simple histoire de son écriture, mais par la production de ses emblèmes » (Marcoin, 1974 : 249). Avant de sombrer dans l'Éternel Oubli³, c'est-à-dire dans l'apaisement final du délire amoureux, seul reste le désir fugace de revoir Annette, puis plus rien. La mort a avalé tous les emblèmes et englouti toutes les souffrances : plus de double, plus de ressemblance. C'est peut-être dans ce sens que certaines lectures de Maupassant admettent le détournement de l'allusion biblique qui préside le titre : l'amour ne serait plus, comme dans *Le Cantique des Cantiques*, « fort comme la mort ». On découvrirait plutôt, affirme Forestier, que face à la pérennité réclamée par Salomon et ignorée par Maupassant, l'amour est *comme* la mort, « lente corruption des choses, qui ne trouve d'apaisement que dans l'Oubli » (Forestier, 1987 : 1571).

Entre ces deux personnages donc, et pour les besoins du sous-monde maupassantien, un miroir et un portrait dans le premier volet, puis, dans le deuxième, un portrait et un miroir. Le miroir, d'abord surface lisse d'où avait surgi la figure de l'Autre, deviendra,

³ « La comtesse immobile sentait grandir en son âme une intolérable terreur. Des cauchemars l'assaillaient ; des idées effrayantes lui troublaient l'esprit ; et elle crut s'apercevoir que les doigts d'Olivier se refroidissaient dans les siens. Était-ce vrai ? Non, sans doute ! D'où lui était venue cependant la sensation d'un contact inexprimable et glacé ? Elle se souleva, éperdue d'épouvante, pour regarder son visage. – Il était détendu, impassible, inanimé, indifférent à toute misère, apaisé soudain par l'Éternel Oubli » (293).

plus tard, la manifestation du vieillissement implacable tandis que le tableau, conçu dans sa première version comme l'équivalent de l'envol amoureux, demeure, dans sa deuxième version, inversée, l'expression d'une renaissance inatteignable, attribut donc de l'impuissance. Tous deux sont, par ailleurs, insérés dans le deuil⁴ : deuil du beau-père d'Any, moment où Bertin exécute son célèbre portrait, deuil de la mère d'Any – lors de la découverte de l'amour d'Olivier pour la jeune fille et conscience du vieillissement du côté de la mère ; celle-ci s'accroche au miroir, tout comme l'impuissance de Bertin se cramponnera à une toile qui restera à l'état d'ébauche : chassé-croisé entre le portrait et le miroir qui jouera tout le long du roman. Il s'agit là de deux procédés de représentation qui instaurent le simulacre comme mode d'appréhension du réel et font du *comme*, magistralement analysé par Philippe Bonnefis, la manière la plus sûre de ne jamais atteindre ce que l'on poursuit. Entre ces deux scènes, douze ans d'amour, intense au début, serein après, *relique* au début du roman, « pré-texte » d'avant l'ouverture, et les « derniers jours » qui « ont été durs » pendant lesquels se déroule l'intrigue du roman, c'est-à-dire l'affolement progressif et la mise à mort d'Olivier Bertin à cause de son amour impossible pour la fille de sa maîtresse qui, de par sa *ressemblance* avec sa mère, s'était insinuée comme une *revenante* d'abord, pour devenir une *ressuscitée* avant de devoir sombrer dans l'oubli. L'amour agit donc comme une sorte de fantasmagorie qui fait germer chez Bertin l'espoir une *renaissance* impossible. Situation semblable à celle qui est racontée dans *Fini*, où la fille de l'ancienne maîtresse de Lormerin s'appelle justement Renée.

Le miroir, comme emblème extérieur, est doublé d'un sous-emblème équivalent, le souvenir (représenté par les lettres), tous deux sources de délire et de souffrance⁵. Dans *Fort comme la mort*, le monde des souvenirs semble réservé au peintre, tandis que le miroir serait plus largement associé à Any. Associé à la perte, à l'absence, au manque (de jeunesse, d'inspiration, d'amour), le miroir devient (comme le seront les lettres) une expérience profondément négative : « Toute rencontre dans une glace, par la différence virtuelle qu'elle implique, est déjà en soi rencontre avec l'Étranger que chacun porte en lui » (Bayard, 1996 : 216). Scruter son image dans une glace reviendrait à vérifier, en somme, si les parois extérieures continuent à structurer la personnalité propre à chacun.

⁴ « Chez Maupassant, elle [trace de la mort dans la vie] renvoie à tous ces ré-grès, à tous ces personnages qui rêvent leur vie en arrière, comme s'ils avaient la révélation de l'inconsistance du vivant, sous l'effet d'un trauma, d'une désillusion, d'une réapparition qui leur semblent concrétiser la lumière noire de la mort, l'émergence de l'irréversible dans le tissu quotidien de la vie » (Cabanès, 2011 : 253).

⁵ « Oh ! le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures ! Heureux les hommes dont le cœur, comme une glace où glissent et s'effacent les reflets, oublie tout ce qu'il a contenu, tout ce qui a passé devant lui, tout ce qui s'est contemplé, miré dans son affection, dans son amour ! » (« La Morte », Maupassant, 1979 : 940-941).

En outre, comme le note Laure Helms, le miroir est également signe du temps, « le lieu du double qui se révèle immanquablement différent de soi, étrange et plus sûrement *dégradé*. Sur sa surface polie, l'identité glisse, défaille, et la différenciation s'accélère. Aussi inlassablement que le balancier de la pendule, il répète à qui l'interroge : *tu n'es plus le même* » (Helms, 2008 : 83). Quant au portrait, – portrait d'Any qu'avait réalisé Bertin une douzaine d'années auparavant –, qui immobilise le temps, il n'est, à cet égard, que le miroir d'un instant, la saisie de l'éphémère. Or, il se trouve que leur rencontre initiale dans le roman se fait justement à travers un miroir pour, immédiatement, passer à parler de la peinture.

S'il est vrai, tel que le souligne Forestier dans sa *Notice* aux éditions de la Pléiade, que – contrairement à *L'oeuvre* par exemple ou à *Manette Salomon – Fort comme la mort* n'est pas, à proprement parler, un roman sur la peinture, il est néanmoins significatif que le choix de Maupassant, indépendamment du thème du regard (cf. Hadlock : 2003), central dans son œuvre, se soit arrêté sur un peintre, car « la peinture traduit l'instant » et « l'instant qu'on fixe sur la toile est déjà un instant mort et un instant autre. Vouloir arrêter l'impression, c'est déjà affirmer le monde mutable, c'est-à-dire qu'il marche, comme nous, vers une apparence différente » (Forestier, 1987 : 1565). Indépendamment de l'expression du cheminement amoureux, chaque touche est un pacte conclu avec la mort. Par ailleurs, cette présence inaugurale du peintre permet à Maupassant « d'embrayer à l'aide d'un langage pictural » (Marcoin, 1974 : 259), de faire de l'œil de l'artiste un « opérateur aveugle qui parle de lui en voulant parler des choses » (Marcoin, 1974 : 261) et d'inscrire l'altérité – dont les fameuses hirondelles du début seraient l'emblème – qui « échappe à la structure ou plutôt la déränge, la remodèle » (Marcoin, 1974 : 264), en l'occurrence, la naissance d'une passion sans issue, devenue une fatale obsession, une sorte de parasite⁶ rongeur la volonté du peintre.

Quel serait donc le rôle de l'amour qui, presque tout d'un coup, saisit à l'heure de la vieillesse ces personnages ? L'amour ne fonctionne que comme un révélateur d'angoisse. Si, pour Any jeune, il s'agissait d'un mécanisme sécurisant, sur lequel est venu se caler plus tard le sentiment de jalousie et de vieillissement, pour Bertin vieux, c'est la mécanique faustienne qui semble l'intéresser (« Je veux un trésor qui le contient tous/Je veux la jeunesse »), lutte inégale contre le temps qui déclenche, chez ces deux personnages, des pulsions destructrices. Le portrait qu'à l'époque avait réalisé le peintre était, non pas tant le portrait d'Any que le portrait de son amour premier pour Any. Le portrait d'Annette, ardemment souhaité par Bertin, restera à l'état d'ébauche :

⁶ Cf. Sandra Janssen, « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant » (Cabanès et al., 2012 : 195-212).

Son cœur se serrait, ses doigts tremblaient, il ne savait plus ce qu'il faisait et brouillait les tons en mêlant les petits tas de pâte, tant il retrouvait soudain devant cette apparition, devant cette résurrection, dans ce même endroit, après douze ans, une irrésistible poussée d'émotion (200-201).

La première toile était sans doute la seule où il eût intensément dépassé le caractère académiste qui définit sa peinture, toute mondaine et conventionnelle⁷. Tableau-emblème matérialisant la conception de l'amour pour Maupassant, caractérisée par la sensation de joie que procure l'envol, pulsion que la plupart des commentateurs de l'œuvre de Maupassant ramènent à la présence maternelle :

La seule joie qu'aucune peur ne peut ternir chez Maupassant est celle de l'envol, mouvement d'élévation et d'avancement, qui ne rencontre pas de résistance. Son modèle est un vécu de ces premiers temps de la vie où l'enfant est porté, soulevé, tenu. C'est une mère omniprésente qui l'entoure encore, mais il est dehors, séparé d'elle. L'amour idéal tend à restituer cet état immémorial sans y parvenir (Fonyi, 1994 : 761).

Hanté par la compulsion de la répétition – comme la plupart des personnages de Maupassant –, il tentera de refaire la même expérience avec Annette, mais il échoue car la sénescence, la jalousie et la passion semblent incompatibles. Tout avait donc commencé – et tout finira d'ailleurs – par un portrait où les différentes séances de pose décrivent également les tâtonnements de la conquête amoureuse. Plusieurs passages du roman rendent compte de la similitude entre le processus amoureux et la création artistique, similitude qui tient à une certaine forme d'aliénation qui passerait par une « incorporation », une absorption ou une imprégnation :

Penché vers elle, épiait tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physiologie, il s'était imprégné d'elle comme une éponge se gonfle d'eau ; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s'il avait bu de la grâce de femme (52).

⁷ « Depuis douze ans elle accentuait son penchant vers l'art distingué, combattait ses retours vers la simple réalité, et par des considérations d'élégance mondaine, elle le poussait tendrement vers un idéal de grâce un peu maniéré et factice » (37).

Imaginaire de l'absorption qui joue d'ailleurs également pour la littérature⁸.

Nous retrouvons ici ce scénario fantasmagique évoqué par Naomi Schor qui, chez Maupassant, lie la jouissance à la désaltération (Schor, 1977 : 62) et joue aussi bien pour la peinture que pour la chose érotique et musicale⁹. À Roncières, lors du bienheureux séjour de Bertin à la campagne, où se révèlent, d'un côté, le mystère de la ressemblance et, de l'autre, la souffrance, a lieu la fameuse scène de la promenade nocturne : « Ils ne parlaient plus. Il avançait, possédé par elles, pénétré par une sorte de fluide féminin dont le contact l'inondait. Il ne cherchait pas à les voir, puisqu'il les avait contre lui, et même il fermait les yeux pour mieux les sentir » (175-176)¹⁰. Même présence du liquide pour désigner le souvenir¹¹. Caractère donc liquide de la passion qui, en outre, fait de l'amour une sorte de dissolvant : les contours de la personnalité disparaissent et la victime perd son identité.

C'est en Normandie, pays d'élection de Maupassant, car c'est là qu'il est né et qu'il a passé les meilleures années de sa vie, que la crise se noue. Dans ce contexte de la mort de la mère d'Any, qui inaugure le deuxième volet, il n'est peut-être pas inutile de rappeler la prégnance de la syllabe *-or-* et dans le titre du roman (*Fort comme la mort*) et, selon l'expression de Naomi Schor (1977 : 58) dans le « corps-palimpseste [d'Any] où les années viennent cruellement inscrire leurs traces ». Syllabe qui évoque le prénom de la mère de Maupassant lui-même (Laure) qui, par ailleurs et au dire de Forestier, avait suivi

⁸ « Petite, assieds-toi là et prends ce recueil de vers. Cherche la page... la page 336, où tu trouveras une pièce intitulée : *Les Pauvres Gens*. Absorbe-la comme on boirait le meilleur des vins, tout doucement, mot à mot, et laisse-toi griser, laisse-toi attendrir » (220).

⁹ « Olivier Bertin adorait la musique ; comme on adore l'opium. Elle le faisait rêver. // Dès que le flot sonore des instruments l'avait touché, il se sentait emporté dans une sorte d'ivresse nerveuse qui rendait son corps et son intelligence incroyablement vibrants. Son imagination s'en allait comme une folle, grisée par les mélodies, à travers des songeries douces et d'agréables rêvasseries. Les yeux fermés, les jambes croisées, les bras mous, il écoutait les sons et voyait des choses qui passaient devant ses yeux et dans son esprit » (109-110).

¹⁰ « Il la regardait, sans penser, se rassasiant de sa vue comme d'une chose habituelle et bonne dont il venait d'être privé, la buvant sagement comme on boit de l'eau, quand on a soif » (215).

¹¹ « Alors il se releva, et, pour ne plus voir cette apparition, il retourna la peinture ; puis comme il se sentait trempé de tristesse, il alla prendre dans sa chambre, pour la rapporter dans l'atelier, le tiroir de son secrétaire où dormaient toutes les lettres de sa maîtresse. Elles étaient là comme en un lit, les unes sur les autres, formant une couche épaisse de petits papiers minces. Il enfonça ses mains dedans, dans toute cette prose qui parlait d'eux, dans ce bain de leur longue liaison. [...] Il songeait qu'un amour, que le tendre attachement de deux êtres l'un pour l'autre, que l'histoire de deux cœurs, étaient racontés là-dedans, dans ce flot jauni de papiers que tachaient des cachets rouges, et il aspirait, en se penchant dessus, un souffle vieux, l'odeur mélancolique des lettres enfermées » (238).

de près la composition du roman, sans pour autant en approuver la scène finale. Pour Bonnefis (1993 : 132) :

[...] stations du miroir et culte de la Mère sont un seul et même recours. [...] Il aurait décidé de faire une œuvre à sa ressemblance, de faire œuvre de Ressemblance, visant à travers elle l'indéfini pouvoir de ressembler, épousant la force de cet indéfini jusqu'à approcher d'une pure transparence.

Antonia Fonyi (1994 : 759), de son côté, arrive à des conclusions semblables :

C'est cette menace de régression, cette impossibilité de se dégager de la fusion avec la mère pour accéder à l'identité propre, que Maupassant raconte dans tous ses récits, tous calqués sur le même schéma narratif, sur le même fantasme inconscient de l'utérus meurtrier.

C'est donc en Normandie que la revenante (Annette), le double, prend corps pour se substituer au réel et commence à devenir une idée fixe, aussi bien pour Bertin (compulsion amoureuse) que pour Any (jalousie et angoisse du vieillissement).

À partir de ce moment-là, le récit suit exactement la trajectoire décrite par Bayard pour les textes de Maupassant. Il s'agira de ce qu'il appelle *l'écriture de l'idéation ou de la prise de conscience* (Bayard, 1994 : 105), rhétorique de la projection qui passe d'abord par une complaisance dans la description (paysages de Normandie), puis, par un retour de la mémoire entraînant les scènes de confusion entre les deux femmes : la scène où il découvre la ressemblance des voix lors de leur promenade dans le parc Monceau et surtout, au moment de la découverte du plaisir que lui procure la présence d'Annette au milieu de la campagne normande, et où il tente de s'expliquer le pourquoi de tant de plaisir :

Comme la veille au soir, il était entre elles, tenu, serré, captif entre leurs épaules, et pour voir se lever sur lui leurs yeux bleus pareils, pointillés de grains noirs, il leur parlait à tour de rôle, en tournant la tête vers l'une et vers l'autre. Le grand soleil les éclairant, il confondait moins à présent la comtesse avec Annette, mais il confondait de plus en plus la fille avec le souvenir renaissant de ce qu'avait été la mère. Il avait envie de les embrasser l'une et l'autre, l'une pour retrouver sur sa joue et sur sa nuque un peu de cette fraîcheur rose et blonde qu'il avait savourée jadis, et qu'il revoyait aujourd'hui miraculeusement reparue, l'autre parce qu'il l'aimait toujours et qu'il sentait venir d'elle l'appel puissant d'une habitude ancienne. Il constatait même, à cette heure, et comprenait que son désir un peu lassé depuis longtemps et que son affection pour elle s'était ranimée à la vue de sa jeunesse ressuscitée (184).

Il s'agit là des phénomènes de projection, suivis d'un déplacement, affectif d'abord (une sorte de regain apparent pour l'amour d'Any) et esthétique ensuite. Déplacement esthétique qui a lieu lorsqu'au retour de Normandie, Annette en deuil devient, non pas une « revenante », comme au début, mais déjà une « ressuscitée » par l'intermédiaire de la comparaison avec le portrait qu'autrefois Bertin avait fait de sa mère :

Dieu ! est-ce possible ! Dieu ! est-ce possible ! C'est une ressuscitée ! Dire que je n'avais pas vu ça en entrant ! Oh ! Ma petite Any, comme je vous retrouve, moi qui vous ai si bien connue alors, dans votre premier deuil de femme, non, dans le second, car vous aviez déjà perdu votre père ! Oh ! cette Annette, en noir comme ça, mais c'est sa mère revenue sur la terre. Quel miracle ! Sans ce portrait on ne s'en serait pas aperçu ! Votre fille vous ressemble encore beaucoup, en réalité, mais elle ressemble bien plus à cette toile ! (193).

À partir de ce moment, le délire de Bertin est sans frein ; ignorant sa démence, il peut donc proclamer qu'il est « victime de sa ressemblance » (219).

C'est donc vers une (impossible) résurrection du passé convoquée par la vue du portrait que tendent les délires amoureux du peintre qui devient la proie d'une d'hallucination¹², amoureux en quelque sorte d'un ectoplasme, car Annette cesse de ressembler à sa mère pour ressembler à l'image du tableau. L'amour pour Annette devient ainsi une hantise dont il ne pourra se débarrasser. Elle cache son impossibilité de rattraper le passé, tente de dissimuler son impuissance et essaie de nier le vieillissement inéluctable :

L'hallucination [...] figure un leurre trompeur, elle donne l'illusion de contrecarrer l'inéluctable, alors qu'elle fait basculer les personnages vers la folie ou vers la mort. Mais on pourrait dire aussi qu'elle est, par certains aspects, créatrice car l'halluciné, déchiffreur de signes tout comme peut l'être l'écrivain, mais aussi parfois le lecteur, procure une existence temporaire à ce qui n'est pas. Il va de soi que la forme ainsi suscitée n'est point fixée, qu'elle demeure flottante et évanescence. Elle existe comme un négatif, un double pathologique de ce que Flaubert appelait l'hallucination artistique

¹² « Il arrivait alors souvent que, dans cette sorte d'hallucination où il berçait son isolement, les deux figures se rapprochaient, différentes, telles qu'il les connaissait, puis passaient l'une devant l'autre, se mêlaient, fondues ensemble, ne faisaient plus qu'un visage, un peu confus, qui n'était plus celui de la mère, pas tout à fait celui de la fille, mais celui d'une femme aimée éperdument, autrefois, encore, toujours » (219).

(Cabanès, 2011 : 247)¹³.

Source d'aveuglement, cette « ressemblance inoubliable » (225) au dire d'Any, force d'abord le peintre au déni¹⁴ de ses pulsions, mécanisme habituel des romans de Maupassant. La ressemblance devient la marque de l'inatteignable, la mimésis impossible, « une catastrophe, [...] l'accident d'un retour », dira Bonnefis, et l'amour – cette « apparence de résurrection » (209) – serait donc justement l'épiphanie du « comme », ce trompe-l'œil qui pousse vers l'autre tout en sachant que l'on ne peut pas sortir de soi-même et que, par conséquent, on ne pourra jamais l'atteindre. Remarquons, en passant, que, lors de l'exécution du premier tableau, le texte s'était chargé de dire que ce fut d'abord sur Annette enfant, synecdoque de sa mère, que se firent les premières embrassades et que ce fut Annette qui, la première, reconnut la ressemblance du portrait avec sa mère. Si cette première ressemblance avait été source de joie, la deuxième, parce qu'impossible, est source de malheur. Toute la deuxième partie raconte, en effet, l'accélération d'un processus qui ressemble de plus en plus à une mécanique détraquée où le peintre devient victime d'hallucinations, des scènes de confusion (219) et de nervosité que la jalousie (du marquis de Farandal ou du ténor Montrosé) ne feront qu'accentuer. Cet état de confusion ira *in crescendo* jusqu'à devoir s'avouer « qu'il commençait à aimer la petite fille comme un esclave, comme un vieil esclave tremblant à qui on rive des fers qu'il ne brisera jamais » (239). L'amour l'a vampirisé, il est tombé dans un piège irrésistible, destructeur, fatal :

Sait-on jamais pourquoi une figure de femme a tout à coup sur nous la puissance d'un poison ? Il semble qu'on l'a bue avec les yeux, qu'elle est devenue notre pensée et notre chair ! On en est ivre, on en est fou, on vit de cette image absorbée et on voudrait en mourir ! (239).

Si à cela vient s'ajouter le fameux article sur la décrépitude de son art, le tour est joué ; les vanes de l'angoisse s'ouvrent déversant leur cortège d'idées noires, de désespoir, de destruction, de folie.

¹³ « Forme même de l'intermédiaire – entre l'extérieur et l'intérieur, entre vérité et fausseté, entre perception et délire, entre représentation et irréprésentable –, l'hallucination marque moins une forme déréelle qu'elle ne vient questionner le sujet sur ce qu'il voit » (Bayard, 1996 : 216).

¹⁴ « La confusion de ces deux êtres, qui l'avait si fort troublé le soir de leur promenade dans le parc de Roncières, recommençait en sa mémoire dès que, cessant de réfléchir et de raisonner, il les évoquait et s'efforçait de comprendre quelle émotion bizarre remuait sa chair. Il se disait : "Voyons, ai-je pour Annette plus de tendresse qu'il ne convient ?" Alors, fouillant son cœur, il le sentait brûlant d'affection pour une femme toute jeune, qui avait tous les traits d'Annette, mais qui n'était pas elle. Et il se rassurait lâchement en songeant : "Non, je n'aime pas la petite, je suis la victime de sa ressemblance" » (219).

Any, quant à elle, assiste angoissée à la progressive dépossession¹⁵ d'elle-même dans des scènes de miroir, ne se trompe jamais sur la nature des sentiments de son amant et le met en garde contre le danger qu'il encourt (206-207). Son angoisse face au vieillissement, devenue une torturante idée fixe, revient explicitement soulignée dans le texte : « Les idées fixes ont la ténacité rugueuse des maladies incurables. Une fois entrées dans l'âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose » (225). Au fur et à mesure qu'elle découvre les penchants de Bertin pour sa fille, elle fait intervenir le miroir pour calibrer l'ampleur de sa décrépitude¹⁶. Nombreuses sont les scènes où elle se regarde dans la glace, non pas pour s'y complaire, comme avant, mais pour épier l'apparition des signes du temps :

Comme un être atteint d'un mal dévorant qu'un constant prurit contraint à se gratter, la perception et la terreur de ce travail abominable et menu du temps rapide lui mirent dans l'âme l'irrésistible besoin de le constater dans les glaces. Elles l'appelaient, l'attiraient, la forçaient à venir, les yeux fixes, voir, revoir, reconnaître sans cesse, toucher du doigt, comme pour s'en mieux assurer, l'usure ineffaçable des ans. [...] Cela devint une maladie, une possession (250).

Par la propension à vouloir retrouver Maupassant sous les traits de ses personnages masculins, on aurait tendance à négliger le rôle joué par Any qui, de par sa dépossession, est celle qui accuse doublement l'hallucination de Bertin. S'il est vrai que l'on évoque souvent la misogynie¹⁷ à propos de l'œuvre de Maupassant, la figure d'Any, mal-

¹⁵ « Comme il avait été bizarre, ce serrement de cœur quand tous les yeux s'étaient tournés vers Annette que Bertin tenait par la main, debout à côté du tableau. Elle s'était sentie soudain disparue, dépossédée, détrônée. Tout le monde regardait Annette, personne ne s'était plus tourné vers elle ! » (195).

¹⁶ « La hantise de cette décadence était attachée à elle, devenue presque une souffrance physique. L'idée fixe avait fait naître une sensation d'épiderme, la sensation du vieillissement, continue et perceptible comme celle du froid ou de la chaleur. Elle croyait, en effet, sentir, ainsi qu'une vague démangeaison, la marche lente des rides sur son front, l'affaissement du tissu des joues et de la gorge, et la multiplication de ces innombrables petits traits qui fripent la peau fatiguée. Comme un être atteint d'un mal dévorant qu'un constant prurit contraint à se gratter, la perception et la terreur de ce travail abominable et menu du temps rapide lui mirent dans l'âme l'irrésistible besoin de le constater dans les glaces. Elles l'appelaient, l'attiraient, la forçaient à venir, les yeux fixes, voir, revoir, reconnaître sans cesse, toucher du doigt, comme pour s'en mieux assurer, l'usure ineffaçable des ans. Ce fut d'abord une pensée intermittente. [...] Cela devint une maladie, une possession » (249-250).

¹⁷ Rappelons, par exemple, les propos tenus dans *Fou* ? : « L'ai-je aimée ? Non, non, non. Elle m'a possédé âme et corps, envahi, lié. J'ai été, je suis sa chose, son jouet. J'appartiens à son sourire, à sa bouche, à son regard, aux lignes de son corps, à la forme de son visage ; j'halète sous la domination de son apparence extérieure ; mais Elle, la femme de tout cela, l'être de ce corps, je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai

gré son côté terriblement conventionnel et mondain, demeure en partie sauvée grâce au fait que Maupassant insiste sur ses zones d'ombre. Et ce, même si certains commentateurs lui attribuent une influence néfaste sur le peintre¹⁸, même si, enfin, son rôle dans la scène finale de la mort de Bertin n'est pas tout à fait exemplaire.

Que dire donc de l'amour dans ce roman ? Qu'il est un oxymore (en-vol/abattement), un oxymore fragile et déséquilibré. S'il facilite la fulguration à certains moments de la jeunesse, au moment de la sénescence, il enfonce lourdement l'amoureux dans le plus noir des désespoirs... C'est, en vieillissant, une maladie, un délire, un fantôme, un vampire, une passion destructrice, une hallucination, une démence ; il ne sauve de rien, il ne procure aucune joie. C'est une obsession fatale dont l'assouvissement appelle la mort sans rémission et est condamné à l'oubli éternel. Compte tenu du pessimisme de Maupassant, il se peut également que la description de cette folie amoureuse ne soit finalement que le masque d'une longue réflexion sur l'impossible quête de la joie au moment de la sénescence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAYARD, Pierre (1994) : *Maupassant, juste avant Freud*. Paris, Minuit.
- BAYARD, Pierre (1996) : « Maupassant et l'éclipse », in P. Glaudes (dir.), *Terreur et représentation*. Grenoble, ELLUG, 215-228.
- BECKER, Colette (1994) : « L'art et la vie : le drame d'Olivier Bertin ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 786-792.
- BISMUT, Roger (1987) : « Sur le roman *Fort comme la Mort* : Maupassant à mi-chemin de Flaubert et de Proust ? ». *Les Lettres romanes*, XLI (4), 311-318.
- BONNEFIS, Philippe (1993) : *Comme Maupassant*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- BUISINE, Alain (1975) : « Prose tombale ». *Revue des Sciences Humaines*, 160, 539-551.
- BUISINE, Alain (1979) : « Profits et pertes ». *Revue des Sciences Humaines*, 173, 117-136.
- BURY, Mariane (1994) : *La poétique de Maupassant*. Paris, SEDES.
- BURY, Mariane (2012) : « Maupassant et les états d'angoisse », in *Fabula / Les colloques, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse*. Document en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1646.php> ; consulté le

toujours haïe, méprisée, exécrée ; car elle est perfide, bestiale, immonde, impure ; elle est la *femme de perdition*, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant ; elle est la bête humaine ; moins que cela ; elle n'est qu'un flanc, une merveille de chair douce et ronde qu'habite l'Infamie » (*Fou ?*, Maupassant, 1974 : 522).

¹⁸ « Anne de Guilleroy a eu, sur lui, une triple influence néfaste, comme Femme, comme Parisienne, incarnation du milieu mondain, comme mentor » (Becker, 1994 : 791).

30/12/2016.

- CABANÈS Jean-Louis (2011) : *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*. Paris, Classiques Garnier.
- CABANÈS, Jean-Louis (2012) : « De la fantaisie à la clinique de l'imagination », in J.-L. Cabanès, D. Philippot et P. Tortonese, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 195-212.
- CUERVO VÁZQUEZ, Ana E. y Rosa ALONSO DÍEZ (2012) : « La condición de la mujer en la narrativa de Maupassant. Estudio de *Une vie*, *Bel-Ami* y *Fort comme la mort* ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 27, 117-132.
- FONYI, Antonia (1994) : « La limite, garantie précaire de l'identité ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 757-764.
- FORESTIER, Louis (1994) : « *Fort comme la mort*. Notice », in Guy de Maupassant, *Romans*. Paris, Gallimard (NRF, La Pléiade), 1560-1573.
- GRIVEL, Charles (1975) : « L'entre-jeu de la représentation : Maupassant, la Science et le Désir ». *Revue des Sciences Humaines*, 160, 501-511.
- HADLOCK, Philip (2003) : « Peinture, subjectivité et scopophilie dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant », in Pascale Auraix-Jonchière (comp.), *Écrire la peinture entre le XVIII^e et le XIX^e siècles*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- HELMS, Laure (2008) : « Signe du temps : le portrait et le miroir ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 39 (« Maupassant aujourd'hui »), 77-86.
- JANSSEN, Sandra (2012) : « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant », in J.-L. Cabanès, D. Philippot et P. Tortonese, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 195-212.
- LECLERC, Yvan (2008) : « Maupassant théoricien ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 39 (« Maupassant aujourd'hui »), 17-33.
- LEFEBVRE, René (1997) : « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* ». *Romantisme*, 95, 69-80.
- MARCOIN, Francis (1974) : « La représentation bloquée ». *Revue des Sciences Humaines*, 154, 249-266.
- MARCOIN, Francis (2008) : « Maupassant, ou l'autre modernité ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 39 (« Maupassant aujourd'hui »), 341-355.
- MAUPASSANT, Guy (1974) : *Contes et nouvelles*. I, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- MAUPASSANT, Guy (1979) : *Contes et nouvelles*. II, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- MAUPASSANT, Guy (1983 [1889]) : *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard (Folio classique).
- PIERROT, Jean (1994) : « Le portrait et le miroir : identité et différence dans les romans de Maupassant ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 774-785.
- RAMOS, José M. (2011) : *La ecuación Maupassant*. Madrid, Bohodón ediciones.
- SCHOR, Naomi (1977) : « *Une Vie* des Vides, ou le Nom de la Mère ». *Littérature*, 26, 51-71.
- TAUSSIG, Sylvie (2012) : « Les Vanités dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant ou com-

ment peindre ce qui est fort comme la mort sans passer par la vanité? ». *Textimage*, 4 (« L'image dans le récit I/II »), Document en ligne : http://revue-textimage.com/-06_image_recit/taussig1.html ; consulté le 15/12/2016.

**La dégénérescence des personnages
dans *Le Chevalier des Touches* de Barbey d'Aurevilly**

Victoria FERRETY
Universidad de Cádiz
victoria.ferrety@uca.es

Résumé

Dans l'analyse du *Chevalier des Touches* (1864) de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, nous pouvons observer des personnages déconcertés après la Révolution française. Prisonniers de leur passé lointain qui les retient, condamnés inexorablement à rester dans un espace inexistant et obligés de comprendre l'époque dans laquelle ils vivent, ils sont soumis à la fois à une détérioration physique et mentale. Rejetant leur vie présente, les personnages se verront limités par un désir tenace et inconscient de dégénérescence incarnée par diverses pathologies.

Mots clé: Dégénération. Mélancolie. Folie. Révolution française.

Resumen

En el análisis del *Chevalier des Touches* (1864) de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, observamos la existencia de personajes desconcertados tras la Revolución francesa, prisioneros de un pasado remoto que les impide avanzar. Están inexorablemente condenados a mantenerse en un espacio inexistente y obligado a entender la época que les ha tocado vivir, viéndose sometidos a un deterioro tanto físico como mental. Rechazando su vida presente, los personajes se verán limitados por una tenaz e inconsciente voluntad de degeneración que se materializará en diversas patologías.

Palabras clave: Degeneración. Melancolía. Locura. Revolución francesa.

Abstract

In the analysis of the *Chevalier des Touches* (1864) by Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, one can see characters disconcerted after the French Revolution. Prisoners in a remote past that prevents them from advancing, inexorably condemned to remain in a nonexistent space and forced to understand the time they have to live, are subjected to both physical and mental deterioration. By counteracting the present life, the characters will be

* Artículo recibido el 31/01/2017; evaluado el 10/06/2017; aceptado el 17/07/2017.

marked by a tenacious and unconscious will of degeneration materialized by various pathologies.

Key words: Degeneration. Melancholy. Madness. French Revolution.

0. Introduction

C'est à partir de 1852, semble-t-il, que Barbey d'Aurevilly a commencé la rédaction du *Chevalier des Touches*, écriture pesante si on en juge les dix longues années d'études et de recherches laborieuses qui lui seront nécessaires pour confectionner ce roman historique qu'il n'achèvera qu'en 1863. Son intention était de retranscrire le cours de l'Histoire, mais pas n'importe laquelle, une histoire construite avec des personnages réels (Hirschi, 1966), une histoire qui lui était chère, une histoire où il voulait dénoncer et mettre en porte-à-faux les méfaits et les cruautés causés par la Révolution. Ce désir ambitieux de rendre hommage aux personnes qui ont connu véritablement le cours de l'Histoire est bien présent dans l'acte solennel de la dédicace qu'il adresse à son père (Barbey d'Aurevilly, 1976 : 255-256). Ainsi, il fait part en tant qu'écrivain mais aussi comme descendant historique d'une œuvre différente de toutes celles auxquelles il avait habitué le lecteur préalablement¹. Dans ce roman épique, il va rétablir minutieusement le cours de l'Histoire après la Révolution apportant sa vision personnelle en tant que fervent royaliste et mettant en scène des personnages qui présentent les premières marques et symptômes de dégénérescence postrévolutionnaires.

Si, à première vue, son roman semble sortir de la production romanesque de l'époque, qui prend comme référent le thème antagoniste de la Révolution², son analyse paraît tout autre dans la conception des personnages qu'il va styliser en leur attribuant à chacun des tares et des dégénérescences qui, elles, par contre, sont surtout présentes et appartiennent au mal du siècle de son époque contemporaine. Outre les traces subtiles de dégénération³ de l'œuvre du *Chevalier des Touches* –car époque oblige–, celle-ci est teintée de la vision royaliste de Barbey qui livre le préambule d'un tel dérèglement moral et physique engendré juste après la Révolution.

¹ *L'Enfermée* (1854) est un autre roman qui traite des Chouans ; les personnages ici sont inventés (Tranouez, 1987 : 12).

² De grands écrivains de son époque reprirent aussi le thème de la Révolution, comme Victor Hugo avec *Quatre-vingt-treize* (1874).

³ Par rapport aux personnages du *Chevalier des Touches*, ce qui est frappant comme le souligne Max Nordau (1894 : t. II, 38) dans son livre *Dégénérescence* c'est « ce manque d'adaptabilité [qui] est une des particularités des dégénérés et elle est pour lui la source d'une constante souffrance et d'une ruine totale ».

Barbey dépeint l'univers du *Chevalier des Touches* dans un salon de Valognes à la fin de la Restauration, où sont réunis de respectables personnages qui à eux seuls, somment « trois siècles et demi d'histoire » (Barbey d'Aurevilly, 1976 : 39). Dès la première page, le narrateur plonge dans une atmosphère assez évocatrice de la Révolution puisqu'il fait référence à l'époque de la Terreur, en nommant la lande du Gibet. Cette mise en scène « de la lande » semble encore suggérer aux habitants de Valognes un certain effroi car ils s'empressent de traverser la Place des Capucins comme si elle pouvait se représenter de nouveau. Le silence moribond que jadis elle imposait, paraît avoir accaparé les moindres recoins de la ville. Par opposition à cette actualité extérieure quelque peu angoissante, le narrateur cible son discours sur un tout autre univers ; celui-ci par contre, calfeutré et hermétique aux agissements externes, s'il est paisible à première vue, possède cependant des aspects désuets, un peu en désaccord avec l'époque dans laquelle il se trouve : nous sommes à la fin de la Restauration. Ce qui compte dans cet espace clos, c'est le discours révélateur de ces quinquagénaires qui paraissent tout droit sortis d'un musée de cire, fidèles à une époque disparue qui fut ensevelie sous les ruines de la Révolution. L'Ancien Régime qui symbolisait, hélas, leur étendard de liberté, leur raison de vivre, leur ressentir du monde environnant, a définitivement cessé d'exister.

Grâce à la portée de leurs paroles et une rencontre fortuite de l'un d'entre eux avec le chevalier Des Touches (qui est devenu fou)⁴, ils vont revivre et se remémorer

⁴ On retrouve plusieurs sources de la folie du chevalier Destouches :

- « Je trouve dans *l'Intermédiaire* une notice, ou plutôt les éléments bibliographiques d'une notice sur le chevalier Destouches, le héros du roman de Barbey d'Aurevilly : Jacques Destouches, connu sous le nom du chevalier Destouches, naquit à Granville (Manche) le 9 février 1780 ; il est mort à Caen le 18 mai 1858. Destouches, condamné à mort, le 22 nivôse an VII, par le Tribunal Criminel de la Manche, comme accusé d'avoir trahi le parti républicain et entretenu une correspondance avec les princes, fut enlevé de la prison de Coutances par un groupe de chouans. Destouches passa à Jersey, puis se rendit en Angleterre. Devenu fou en 1806, il fut enfermé en Angleterre ; en 1833 il rentra dans sa famille, près de Granville, mais peu après on dut l'interner à l'asile d'aliénés du Bon-Sauveur, à Caen, où il mourut longtemps après » (de Bury, 1911 : 418-423).

- Dans le *Memorandum III*, Barbey (2003 :63-65) décrit sa rencontre avec son « héros » :

« Enfin vu mon héros, -celui pour lequel j'étais venu exclusivement au bon-sauveur. -il était assis sur un banc de pierre, sous l'arcade d'une galerie qui donne à la maison du bon-sauveur des airs d'ancien cloître. -le docteur est venu à lui en l'appelant par son nom ; il s'est alors levé de sa place, nous a salués très poliment, et le docteur a voulu, en restant à lui parler, me montrer ce qu'était devenue cette tête échappée aux coups de fusil, et pour laquelle la balle d'un bleu vaudrait mieux actuellement que la vie. -Des Touches est complètement fou, mais il est trop organiquement fort pour être idiot. -c'est un homme que le temps a légèrement courbé ou plutôt rapetissé, -mais vigoureux, l'air d'un marin de ces côtes qu'il a tant parcourues, où il a tant abordé du temps des chouans ! -il était vêtu d'une grande veste d'une espèce d'alpaga brun, -une veste dans le genre et la forme de celle des matelots, -le pantalon large de la même étoffe, la cravate bleu-clair, et il avait même une casquette. -tout cela très propre, -oui ! Un matelot à terre a son dimanche. Voilà sa mise et sa tournure. La figure est tannée, mais vermeille. Le sang de cet homme-tempérament sanguin, nuancé de bile, -est jeune encore malgré son âge. Le

un épisode qu'ils avaient vécu ensemble à la fin de la Révolution, en 1799⁵. Cet aparté temporel qu'ils avaient intériorisé contre leur gré, donne à leurs discours une profondeur mélancolique qui permet de les dévisager entièrement sans aucun artifice, aucune mascarade. Dans ce second souffle de vie qu'ils font partager, l'ultime qui les rapproche d'une réalité illusoire, nous deviendrons les spectateurs de cette métamorphose qu'ils ont subie en allant à l'encontre d'une société qui les a dépourvus de leurs principes existentiels en modifiant leurs comportements et physionomies. Constatant, d'une part, que leurs souffrances « inconsolées » les ont obligés à faire une halte définitive dans le bon déroulement de leur destinée, nous remarquons, par ailleurs, qu'ils ne sont même plus conscients de leur mal comme si la blessure était anesthésiée et s'était refermée sur elle-même. Toutefois, cette incapacité commune, pour avoir fait en quelque sorte avorter leur existence, renvoie à un schéma explicite de non-aboutissement qui est comparable à cette non-acceptation du moment présent.

En partant de ces schémas, où l'un reproduit l'autre en boucle, nous remarquons que c'est à travers leurs attitudes que les personnages rendront compte de leurs dégradations actuelles, qui resteront à un état latent pour quelques-uns, tandis que pour d'autres, se présenteront sous la forme de distincts symptômes nosologiques. Attrapés dans un espace sans formes, sans faux-fuyants où ils sont contraints de se

visage est étroit, mais assez régulier ; -le nez en bec d'oiseau de proie ; -ce qui lui reste de cheveux est blanc. -nulle distinction que celle de la force. -évidemment, cet homme n'est qu'un homme d'action [...] *Monsieur des Touches* ? -un éclair, non pas d'intelligence, mais de mémoire, a traversé son œil bleuâtre (ce qui, par parenthèse, a frappé et étonné le docteur, qui le croyait dans l'impossibilité d'avoir même un souvenir), et il a dit que *oui*, s'est animé et m'a appris le nom -que je ne savais pas-de son juge, du juge qui l'avait condamné à mort, Le F... -" et *Juste le breton*, -lui ai-je dit, -vous le rappelez-vous ? ... " -a répondu *oui* encore, mais évidemment l'éclair de mémoire était déjà passé et il ne se le rappelait plus. -la divagation folle, et toujours en s'animant de plus en plus, est revenue. -étonné " d'être enfermé *dans cette maison*, lui, le gouverneur de Caen depuis trente-trois ans " ! -préoccupation et cri de l'ambition trompée ! -c' était le secret de sa folie. -l'avons quitté délirant, mais en de très bons termes, -choisis, simples, corrects ; -les habitudes de l'éducation imposant leur ancien langage à la folie -nous a quittés poliment, comme il nous avait abordés, et a repris son banc sous l'arceau de pierre. -je me suis retourné pour le voir une dernière fois. -il était calmé, mais sa poitrine se soulevait encore ; -ses yeux, -bleus comme cette mer qu'il a tant regardée dans le calme, la tempête et les brumes, -ces yeux qui perçaient tout et qui ne percent plus rien, étaient vaguement arrêtés sur les plates-bandes de fleurs rouges du jardin, qu'ils n'avaient pas même l'air de voir ! ».

⁵ Cet épisode se situe avant le 9 novembre 1799, quand le général Napoléon Bonaparte met fin au régime du Directoire par un brutal coup d'état. Il ouvre la voie à sa propre dictature et met fin à la Révolution proprement dite.

mouvoir, ce cycle de négatités⁶ fera que leur existence soit semblable à un habitacle vide, propice au néant⁷.

Ainsi, nous proposons d'analyser postérieurement quelques personnages de ce roman afin d'identifier comment la figure de la dégénérescence se présente et se manifeste en chacun d'eux. D'autre part, nous attacherons une importance particulière au discours historique et scientifique pour appuyer nos propos.

1. Les personnages et leurs dégénérescences

Les causes des maladies sont de deux espèces : – celles qui tombent sous nos sens et qui sont tangibles, enfantent les maladies physiques – celles que n'apprécient point nos organes et qui sont immatérielles, enfantent les maladies mentales (Gachet, 1858 : 15).

C'est à l'issue de la Révolution de 1789 que l'on voit s'opérer dans la société française des transformations irrévocables. Non seulement, elles sont d'ordre politique et social, mais atteignent surtout une dimension physiologique et psychologique dramatiques. En fait, « la distorsion entre la radicalité du projet révolutionnaire et l'état du pays dans ses profondeurs a jeté la France de la fin du XVIII^e siècle dans une spirale redoutable » (Bluche, Rials & Tulard, 1989 : 119), car 1789 prétendait être un mouvement réformateur, cependant il s'est avéré correspondre à une révolution plurielle sans lieu ni cause, un démantèlement de principes politiques, idéologiques et religieux. Inquiétant, puisque ses conséquences sont incalculables et se manifestent désormais dans le comportement de la population française qui a été frappée « mortellement » selon M^{gr} Freppel (1889 : 112), car on lui a arraché son tempérament, son milieu, son passé. La blessure est si profonde que dans certains milieux conservateurs et royalistes l'on compare la Révolution à un fléau (Tocqueville, 1866 : 12). Pour M^{gr} Freppel (1889 : 6-7) comme tous ceux qui sont opposants à la Révolution, affirmer que la nation a fait fausse route depuis douze siècles alors qu'elle était réputée la première, qu'elle s'est trompée sur son génie constamment, nous oblige à nous agiter dans le vide et nous lancer dans le plus terrible des inconnus.

Cette notion de vide et d'inconnu semble se caractériser dans l'impossibilité de situer le début et l'achèvement de ce grand cataclysme (Passerieu, 1892 : XVII), étant donné que cette nouvelle société demeure encore sous l'emprise de son passé qui la paralyse. Outre cette incapacité, de rencontrer son juste milieu entre des habi-

⁶ « J'use continuellement des négatités pour isoler et déterminer les existants, c'est-à-dire pour les penser, la succession de mes consciences est un perpétuel décrochage de l'effet par rapport à la cause, puisque tout processus néantisant exige de ne tirer sa source que de lui-même » (Sartre, 1943 : 62).

⁷ Dans *Le Chevalier des Touches* « on n'y restaure que des histoires, tournant toutes autour de ce trou noir que l'ordre actuel est censé nié » (Laroche, 2007 : 60).

tudes enracinées et des conditions d'existence absolument nouvelles, elle génère parallèlement dans l'individu une coupure avec le monde extérieur, puisque :

L'Homme créé pour atteindre le but assigné par la sagesse éternelle, ne le peut que si les conditions qui assurent le progrès de l'espèce humaine, ne sont pas plus puissantes encore que celles qui concourent à la détruire et à la faire dégénérer (Morel, 1857 : 2-3).

En renforçant cet accès de maladie sacrée que symbolise la Révolution, le Dr. Lombroso qui reprend les propos d'Ernest Renan remarque que l'idée de recommencement est vouée irrémédiablement à la mort (Lombroso & Laschi, 1892 : 57-58). Anéantissement et dégénérescence sont donc les projections et aboutissements d'une société en devenir, lançant des balles tirées au hasard, dans l'ombre, par une armée prise d'épouvante (Rosny, 1899 : 336). Ce sanglant héritage enfante un homme « malade » selon le Dr. Du Vivier (1864 : 1), comparable à une machine détraquée, une masse mal organisée, un animal souffrant. La maladie, constate-t-il, est la résultante d'une vie entravée et les passions, l'une des causes les plus puissantes des maladies non seulement morales mais physiques ; que leur influence préside directement au développement de la folie, et de la plupart des affections du système nerveux (Du Vivier, 1864 : 6-7). Son diagnostic valide l'avènement d'une triste humanité souffrant de maux indignes, où l'homme sera dégradé par l'homme, la femme condamnée au servage du plaisir, et les petits enfants déformés par le rachitisme, ou emportés, à peine à la lumière, par toutes les maladies de l'indigence. Toutes ces dégénérescences seront le produit d'une influence morbide, soit de l'ordre physique, soit de l'ordre moral tout au long du XIX^e siècle. Le Mal du siècle qui atteindra son apogée à la fin du XIX^e gagne peu à peu toute la société française. Il se personnifie dans le meurtre, le vol, le suicide, la prostitution, l'ivrognerie, la démoralisation, l'abrutissement de l'espèce. Ses limites sont terrifiantes puisque nous assistons à un envahissement total, où tout le monde semble infecté. Personne, désormais, n'est à l'abri. Le mal devient palpable, visible aux yeux de tous. Difficile de réfréner cet assaut de démoralisation des masses dont le Dr. Du Vivier (1864 : 48) explique que les causes principales sont l'ignorance, le manque d'ordre, l'inconduite, les maladies et la misère. Il ajoute qu'en les obligeant à s'éloigner de leur environnement habituel (Du Vivier, 1864 : 90), les individus n'arrivent pas à s'acclimater, à trouver des points d'ancrage qui leur permettent de s'adapter et se développer normalement. Pis encore, dans ce nouvel univers qui leur est hostile, ils sont condamnés à mort (Du Vivier, 1864 : 96).

En commençant notre étude sur la dégénérescence, la première pathologie que nous allons aborder est la mélancolie.

1.1. La mélancolie

Dans l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1755 : 307-308), nous trouvons quatre entrées qui définissent la mélancolie⁸.

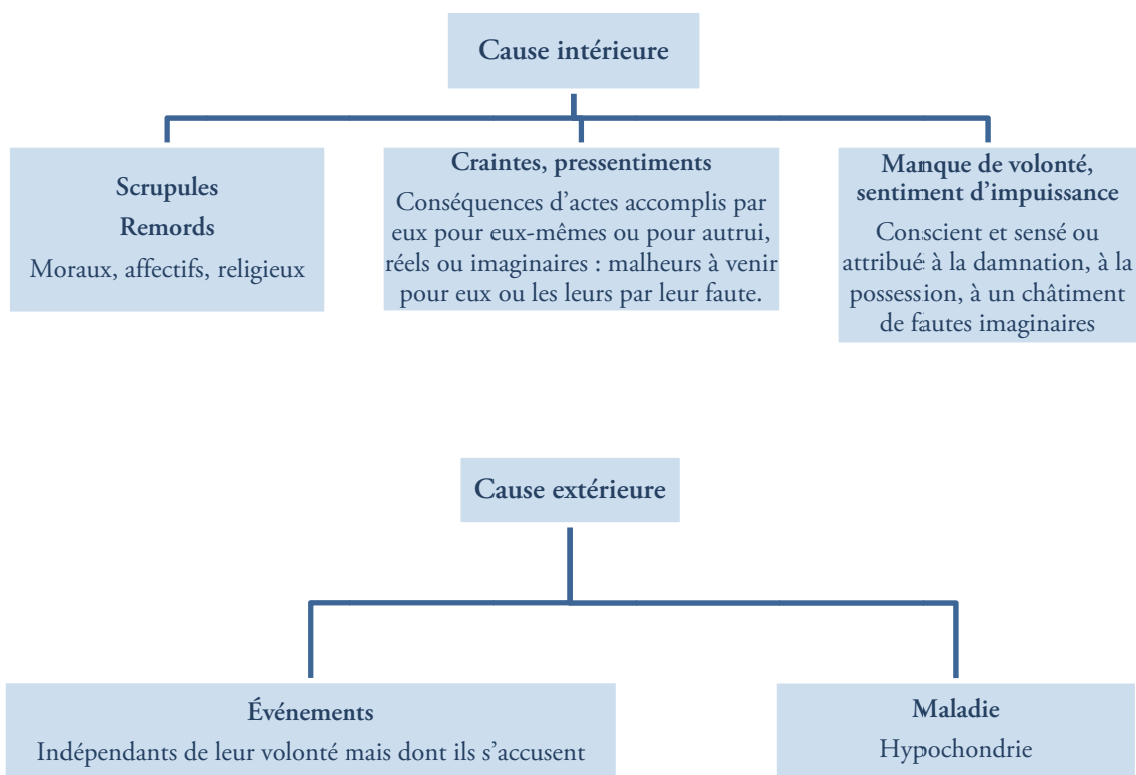
Selon le Dr. Sollier, afin d'établir un diagnostic, il est important de connaître certains renseignements qui concernent directement l'individu, c'est-à-dire ses ascendants, mais aussi, s'il a eu quelques « émotions morales, brusques ou continues ? Des chagrins, des soucis, maladies aiguës débilitantes ? » (Sollier, 1893 : 122). Seulement ainsi, on pourra savoir si la cause de la douleur est réelle ou imaginaire. Voici les renseignements nécessaires pour établir un diagnostic :

⁸ - *Mélancolie, s.f (économie animale)* : c'est la plus grossière, la moins active, et la plus susceptible d'acidité de toutes nos humeurs. / La mélancolie était selon les anciens, froide et sèche, elle formait le tempérament froid et sec.

- *Mélancolie, s.f* : c'est le sentiment habituel de notre imperfection. Elle est opposée à la gaieté qui naît du contentement de nous-mêmes : elle est le plus souvent l'effet de la faiblesse de l'âme et des organes : elle l'est aussi des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en foi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature : elle se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l'âme pour lui donner un sentiment doux de son existence, et qui en même temps la dérobe au trouble des passions, aux tentations vives qui la plongeront dans l'épuisement. La mélancolie n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour, et laisse savourer les plaisirs délicats de l'âme et des sens. L'amitié lui est nécessaire, elle s'attache à ce qu'elle aime, comme le lierre à l'ormeau. Le Fétu la représente comme une femme qui a de la jeunesse et de l'embonpoint, sans fraîcheur. Elle est entourée de livres épars, elle a sur la table des globes renversés et des instruments de mathématiques jetés confusément.

- *Mélancolie religieuse, (théologie)* : tristesse née de la fausse idée que la religion proscribit les plaisirs innocents, et qu'elle n'ordonne aux hommes pour les sauver que le jeûne, les larmes et la contrition du cœur. / Cette tristesse est tout ensemble une maladie du corps et de l'esprit, qui procède du dérangement de la machine, de craintes chimériques, superstitieuses, de scrupules mal fondés et de fausses idées qu'on se fait de la religion.

- *Mélancholie s.f (médecine)* : un nom composé de noire et bile, dont Hippocrate s'est servi pour désigner une maladie qu'il a cru produite par la bile noire dont le caractère générique et distinctif est un délire particulier, roulant sur un ou deux objets déterminément, sans fièvre ni fureur, en quoi elle diffère de la manie et de la frénésie. Ce délire est joint le plus souvent à une tristesse insurmontable, à une humeur sombre, à la misanthropie, à un penchant décidé pour la solitude. / Les causes de la mélancolie sont les chagrins, les peines d'esprit, les passions et surtout l'amour, l'appétit vénérien non satisfait, sont le plus souvent suivis de délire mélancoliques, les craintes vives et continuelles manquent rarement de la produire : Les impressions trop fortes, les craintes excessives font dans les esprits faibles des révolutions étonnantes. La mélancolie est rarement une maladie dangereuse, elle peut être incommode, désagréable, ou au contraire plaisante, suivant l'espèce de délire ; ceux qui se croient rois, empereurs, qui s'imaginent goûter quelque plaisir, ne peuvent qu'être fâchés de voir guérir leur maladie.



Il distingue deux types de mélancolie : la dépression mélancolique avec conscience, et la mélancolie simple.

1.1.1. Dépression mélancolique avec conscience

Il remarque que cette mélancolie n'entrave pas le cours de l'existence de ceux qui la subissent, ils sont atteints d'une lassitude profonde qui les empêche de réagir. Grâce à cette inertie, les mélancoliques font barrage à leurs émotions pour ne plus souffrir, ainsi, plus rien ne les touche. Ces personnes n'aiment pas sortir, changer de lieu ; elles n'ont aucun besoin d'aller voir ailleurs, leur univers se limite à ce qu'elles connaissent.

Sollier continue son analyse en expliquant que ce genre d'individus ne présente aucun symptôme de leur maladie, leur intelligence n'est pas affectée, si ce n'est par un sentiment de vide qui pourrait expliquer quelquefois leurs soudain suicides.

1.1.2. Mélancolie simple

Les troubles sont pratiquement identiques à ceux de la dépression mélancolique, mais ils ont des états somatiques et psychiques plus accentués, ce qui permet d'observer l'état de souffrance permanent dans lequel se trouvent les affectés. La mélancolie implique toujours des conséquences : « personnelles (dédoublément de la

personnalité, idées de négation), morales (indifférence, angoisse) ou somatiques (insomnie, troubles digestifs) » (Sollier, 1893 : 124). L'aspect héréditaire est important dans ce type de mélancolie, car on peut la rencontrer chez les ascendants et descendants.

« La mélancolie est une maladie de l'âme ; le mélancolique n'est qu'un homme qui se trompe » (Du Vivier, 1864 : 8). L'approche du Dr. Du Vivier dans son ouvrage *De la mélancolie* est assez littéraire, puisqu'il attache une attention particulière aux passions humaines qui, selon lui, donnent naissance à des maladies non seulement physiques mais morales et peuvent aboutir au développement de la folie. Il distingue aussi deux types de mélancolie : la lypémanie simple ou sans délire (ou dépression mélancolique de Sollier) et la mélancolie ou lypémanie avec délire (ou mélancolie simple de Sollier). Il ajoute que la plupart des cas de mélancolie est purement morale : un grand chagrin, une ambition déçue, une passion désordonnée seraient la parfaite mise en scène de celle-ci. Mais, il tient compte aussi des changements qu'ont connus les hommes depuis une soixantaine d'années. Ces changements de société auraient contribué à un type d'hypocondrie généralisée. Elle se serait transformée par la suite en mélancolie qu'il nomme « maladie de la civilisation » (Du Vivier, 1864 : 22). Il explique que les hommes naissent, désormais, sous « l'influence de deux puissances occultes » : la première s'intéresse à l'avenir et donne raison à la passion, la deuxième est objective, claire et concise et analyse froidement le passé (Du Vivier, 1864 : 22).

1.1.3. Les Demoiselles de Touffedelys

L'exemple le plus significatif concernant la vacuité existentielle qu'engendre la mélancolie simple est celui des Demoiselles de Touffedelys et du Baron de Fierdrap. Dans ce récalcitrant salon de Valognes, les premières à être décrites sont les Demoiselles de Touffedelys ; « toutes deux avaient été belles » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 34)⁹, mais « la Révolution leurs avait tout pris, famille, fortune, bonheur du foyer [...], l'amour dans le mariage, plus beau que la gloire [...] et enfin la maternité » ! (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 34-35). De tous les personnages présents dans le salon, ce ne sont pas les seules pour lesquelles le narrateur mentionnera la Révolution comme cause évidente de leur décrépitude tant morale que physique. Un peu plus loin, il compare leur beauté à de la cire fondue car « elles s'étaient fondues [...] au feu des souffrances » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 35). Ces deux figures féminines « rongées par le temps », « affaiblies par tous les genres de douleurs » renvoient à une image fixe et désolante de non-continuité, car non seulement elles étaient orphelines lorsque la Révolution éclata, mais, elles sont restées chastes et vierges, refusant une vie de famille de peur d'être séparées. Les demoiselles qui s'identifient pleinement à ce désir de ne

⁹ Nous prenons l'édition la plus récente du *Chevalier des Touches*.

plus souffrir, ne plus se sentir abandonnées, de ne plus ressentir le monde dévoilent néanmoins, une solitude ostentatoire qui les enferme dans un discours «sans idées»¹⁰, une effigie double qui leur donne une dimension inexpressive qui n'est perçue, que par les descriptions détaillées que fournit le narrateur. Bien plus que des personnages, elles représentent une esquisse de ce non-devenir qui est perpétuellement absent¹¹, mort en elles. Cet inachèvement sera le témoignage poignant de leur inutilité et stérilité dans cet univers clos de Valognes.

Le Baron de Fierdrap, double des Demoiselles de Touffedelys est dépeint comme un gentilhomme campagnard quelque peu anodin : « d'une taille moyenne, ni beau ni laid » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 37), ayant des valeurs ancestrales, transmises de génération en génération. Ces valeurs sont assez significatives car elles sont si bien incrustées en lui, qu'elles semblent immuables comme si rien ne pouvait les altérer. Cependant, malgré cette force presque extraordinaire que « rien ne pouvait apprivoiser, ni dégrader » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 37), lui aussi s'est vu obligé de fuir sa campagne à cause de la Révolution : « il avait fallu cette fin du monde de la Révolution pour arracher Hylas de Fierdrap à ses bois et à ses marais. » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 37). Autrement dit, cette cause de « la fin du monde » qui a pour effet de « l'arracher de son milieu » donne à la symbolique de l'exil, une inévitable dimension dramatique, car on imagine dès lors qu'il n'existera plus aucun autre espace acceptable pour s'éterniser. Or, on apprend que Fierdrap, de la même façon que son ami l'abbé de Percy, n'a pas non plus véritablement souffert de cette prétendue guerre révolutionnaire, même s'il a tout perdu en émigrant en Angleterre. Il a même gagné au change, en copiant ces manières raffinées, originales, semblables à celles d'un dandy, dignes d'un Brummel. En revenant à Valognes, Hylas de Fierdrap, a continué son paisible chemin de bonhomie, en devenant « pêcheur » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 38). Par conséquent, cet aboutissement qui s'avérait tragique à première vue n'est en réalité que mensonger car, au lieu d'atteindre et désagrégier sa profondeur personnelle, il lui a permis de se distinguer des autres avec ses airs fantaisistes et ainsi, ne plus se sentir un « monsieur tout le monde ». Ainsi, s'il contredit sa figure initiale d'avant la Révolution, on peut discerner sa réelle inconsistance et superficialité émotionnelle avant et après les faits survenus.

1.1.4. Aimée de Spens

Son apparition mystérieuse « cachée sous la cape » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 53) permet de faire sentir le décalage qui existe entre elle et les vieillards. Elle vient de l'extérieur, de l'autre monde, un monde semblable au leur pourtant..., le couvent des Bernardines de Valognes. Dans cette figure de recouvrement qui est établie pour

¹⁰ Elles n'ont que deux discours en tête : «...Jésus », et « Le chevalier Des Touches ! » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 45 et 47).

¹¹ « ...effet de deux spectres ; pauvres fantômes » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 115).

qu'on lui attache une attention particulière, Barbey lui attribue également un retard narratif qui ne fait aucun doute sur son insistance pour faire partager que ce personnage a lui aussi participé à l'aventure héroïque. On apprend qu'elle a perdu son mari le jour même de ses noces « le jour de l'évasion du chevalier des Touches ». L'auteur insiste sur ce qu'elle avait été autrefois : une dame d'une extraordinaire beauté à en couper le souffle, pour accentuer son aspect actuel et décrépi par l'amoncellement de souffrances qui l'a empêchée d'avoir une existence digne de sa délicatesse : « Et elle aura eu le sort de tout ce qui absolument beau ici-bas ! Il n'y aura pas d'histoire pour elle... » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 72). En l'absence de son histoire personnelle, vient se greffer hélas, un mal physique : on apprend qu'elle souffre d'une surdité étrange, car cette « irrégularité organique » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 52), est incompréhensible pour les médecins. Cependant, lorsque « l'air est très fin » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 52), sa surdité ressemble à un « rideau tendu » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 51) qui ne laisse filtrer aucune sensation agréable du monde environnant : cet air trop fin ne serait-il pas la nature étourdissante elle-même, le chant des oiseaux, les champs en fleurs, le souvenir du bien aimé ?

Bien plus qu'une surdité intemporelle, elle semblerait s'associer avant tout à une métaphore de sa douleur¹², ayant sur elle une parfaite emprise pour enfin la couper du monde. Si elle reconnaît qu'elle est « dans sa tour » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 54), ce qui surprend, c'est cette incapacité de savoir quand elle peut en descendre. Dans son insistance pour dire aux autres femmes qui sont dans le salon : « il faut toujours, mes chères amies, faire comme si je n'y étais pas » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 55), on décèle, outre son infirmité auditive qui la sépare des autres, une nécessité supérieure de passer inaperçue, de demeurer invisible, comme si en devenant intouchable, elle évitait sa profonde douleur, ne revivrait plus sa mort « sous les drapeaux blancs et noirs de la virginité et du veuvage, ces doubles bandelettes des grandes victimes » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 56) ! Malgré les sentiments, les derniers qui lui restent lorsqu'elle déclare : « voilà comme je vous aime maintenant, et comme je vous veux » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 59), tout en elle est sous le signe de sinistres meurtrissures puisqu'elle ne pourra « jamais étreindre ni un pauvre enfant ni un homme » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 58).

Ceci explique pourquoi elle se réfugie dans « ce puits de l'abîme »¹³, et aussi la raison pour laquelle elle leur suggère de « causez entre vous et oubliez-moi » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 59), parce que ce groupe de vieillards est le seul qui symbolise quelque chose d'authentique pour elle, et qui la raccroche au semblant de vie qui lui

¹² En effet, Jean-Louis Cabanès (1989 : 40) dans *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)* mentionne que « la pathologie physiologique semble donc n'accepter les agents externes de la maladie que dans la mesure où ils suscitent dans la physiologie humaine une altération quantitative ».

¹³ *Ce puits de l'abîme* fait allusion à l'enfer de Dante.

reste. Par ailleurs, ce sont les seuls qui lui permettent de se protéger de ses hallucinations auditives car « depuis qu'il est mort, elle ne l'a jamais vu, mais elle n'en est pas moins *hantée*¹⁴... et c'est plus particulièrement au mois dans lequel il a été tué qu'il revient » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 74). Ainsi, on apprend par la suite qu' Aimée de Spens ne peut pas « rester seule dans sa chambre la nuit tombée [...] car elle y entend des « bruits étranges et effrayants » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 74).

Cette figure féminine symbolise bien la profondeur d'un sentiment d'amour prostré, d'une perte qui non seulement l'a dépourvue de son ouïe mais a également, commotionné sa raison par des hallucinations. Dans cette cellule de silence qu'elle s'est construite pour fuir la douleur, elle a mis un frein définitif à sa vie réelle en devenant « une tombe » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 73), rejetant, ainsi, toutes les nouvelles possibilités d'un nouveau départ. En fait, tout son être est resté anéanti par cet événement traumatique qu'elle n'a pas pu surmonter en « oubliant le monde et résignée à l'oubli du monde, ne voyant que l'homme qu'elle a aimé... » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 74). « Orpheline et dernière de sa race » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 73), elle non plus, n'aboutira pas, si ce n'est dans un isolement émotionnel et perturbé par toutes les souffrances successives qu'elle a endurées. Son pathos est renforcé par « l'incapacité de la victime [qui n'exprime pas] ses propres sentiments » de douleur (Frye, 1969 : 54) car « elle ne vit que dans sa pensée, que dans ses souvenirs, qu'elle n'a jamais profanés par une confiance ! » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 74).

Pour enchaîner avec la dégénérescence des personnages dans le *Chevalier des Touches*, on retrouve une seconde pathologie qui est la folie¹⁵.

1.2. La folie

La folie est le rêve de l'homme éveillé (Moreau, 1855 : 363).

Dans la Grèce Antique, le philosophe Platon croyait que la folie contenait quelque chose de divin¹⁶. Il pensait que les personnes étaient possédées par une présence surnaturelle. Bien entendu, à cette époque, il n'existait que la croyance pour définir un comportement hors du commun. Au XVI^e siècle, Erasme, dans son *Éloge*

¹⁴ C'est moi qui souligne.

¹⁵ « *Folie*, s.m, alienatio mentis de Plater ; morbi mentales de Linné ; folie de Sauvages ; aliénation mentale de Pinel » (*Dictionnaire des sciences médicales, tome XVI*, 1815 : 151).

¹⁶ « Tu vois tous les beaux effets – et ce ne sont point les seuls – que je suis en mesure de mettre au compte d'une folie dispensée par les dieux. » : Nous avons choisi ce court passage pour expliquer que, pour les Anciens, la folie n'avait pas un caractère négatif (Platon, 1998 : 116). Dans les œuvres complètes de Platon nous avons trouvé dans le second Alcibiade (qui est un discours ayant pour fonction de contredire le premier Alcibiade, par des suppositions, des idées nouvelles), l'emploi de la Folie. Ce passage nous paraît intéressant dans la mesure où le concept de folie correspond mieux à l'idée que l'on s'en fait. « La folie est divisée de la même manière entre les hommes : le plus haut degré de folie nous l'appelons délire ; un moindre degré, bêtise et stupidité ; mais ceux qui veulent se servir de termes honnêtes, appellent le délire de l'exaltation, et la bêtise, de la simplicité [...] (Platon, 1851 : 147).

de la folie, par contre, l'oppose à la raison du sage¹⁷, en la considérant non pas comme un malheur pour l'homme, mais faisant partie de sa propre nature et par conséquent étant nécessaire pour l'homme. Étranges concepts, quelque peu extravagants, n'est-ce pas, si ce n'est le contrepoint qu'ils apportent sur la vision de la folie qui est tout autre au XIX^e siècle ?

Dans *La folie considérée surtout dans ses rapports avec la psychologie normale* (1877) du Dr. Tissot, on peut remarquer que celle-ci est provoquée par des causes intellectuelles et morales :

La mélancolie ; les commotions politiques et religieuses ; l'exaltation poétique, oratoire, artistique ; la lecture des romans, de certains livres ascétiques ; toutes les passions vives non contenues ; les revers de fortune ; l'ambition déçue ; l'amour-propre blessé ; l'amour excessif ; l'amour contrarié ; la jalousie ; la honte ; la crainte ; la terreur ; les passions politiques et religieuses ; les temps de guerre ; le luxe ; les arts par conséquent ; le célibat, le mariage, le concubinage et le libertinage...¹⁸

Pour expliquer la folie, il fait un rapprochement entre l'émotion et la passion en les distinguant car c'est l'effacement du moi qui est généralement provisoire dans l'émotion alors que dans la passion, il peut demeurer atemporel. Les deux peuvent être imprévues et violentes. Cependant, s'il n'y a pas un ressaisissement du moi au bout d'un certain temps, l'émotion peut se convertir en déclencheur de la folie. La passion, par contre, qui se distingue par des mouvements habituels d'expansion et de dépression de l'âme bénéficie davantage à la folie. Il considère que la folie est la conséquence de la civilisation puisqu'elle est surtout déterminée par les causes mo-

¹⁷ « D'abord, il est clair que toutes les passions sont du domaine de la folie, car le fou se distingue du sage en ce qu'il se laisse conduire par ses passions, tandis que l'autre prétend les mépriser et suivre la raison » (Érasme, 1899 : 52).

¹⁸ Suite de la citation : « une imagination désordonnée ; une étude trop opiniâtre ; en général l'excès de travail de l'esprit ou l'engourdissement de la pensée solitaire ; l'absorption dans les méditations religieuses ; la mélancolie ; l'esprit chevaleresque ou mystique d'un siècle ; les commotions politiques et religieuses ; l'exaltation poétique, oratoire, artistique ; la lecture des romans, de certains livres ascétiques ; celle des livres de sorcellerie, de magie, de divination, etc. ; une mauvaise éducation, la culture exclusive de certaines facultés, particulièrement de la mémoire ou de l'imagination, l'attention concentrée sur un seul objet ; les longues et fréquentes pratiques religieuses entachées de superstition ou de fanatisme ; le remords ; les vœux téméraires ; les infortunes accablantes ; la joie excessive ; la tristesse profonde, concentrée et prolongée ; toutes les passions vives non contenues ; les revers de fortune ; l'ambition déçue ; l'amour-propre blessé ; l'amour excessif ; l'amour contrarié ; la jalousie ; la honte ; la crainte ; la terreur ; l'orgueil exalté par la bassesse ou irrité par la résistance ; les chagrins domestiques ; les passions politiques et religieuses ; les temps de guerre ; les civilisations supérieures ; le luxe ; les arts par conséquent ; les professions industrielles plutôt que celles de l'agriculture ; la richesse désœuvrée et débauchée plutôt que l'aisance laborieuse et modeste » (Tissot, 1877 : 309-310).

rales et par l'influence des idées dominantes qui dépendent du siècle et du pays en question. Toute folie porte ainsi selon lui le « cachet de l'époque » (Tissot, 1877 : 321), néanmoins, c'est la passion qui représente sa base principale. Par conséquent, on peut apparenter la passion à la douleur, soit par la privation d'un bien que nous désirons, soit par la perte d'un bien que nous avons possédé. Il prend comme exemple le phénomène de la révolution¹⁹ pour expliquer que la passion politique peut déboucher facilement sur la folie car elle oblige l'« esprit à rester hors de lui-même » (Tissot, 1877 : 389), en le rendant prisonnier de ses désirs.

1.2.1. La Hocson

Geôlière de la prison d'Avranches où le Chevalier des Touches est fait prisonnier. Mi-femme, mi-animal, elle possède un profil de monstre hideux, infâme de « louve sinistre devenue chienne de garde de la République » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 99). Cette image nous fait penser à un autre monstre de la mythologie grecque, le minotaure qui lui aussi était le gardien de son labyrinthe. Bien plus qu'une femme, ou l'idée que l'on s'en fait, ici c'est le sentiment de cruauté poussé au paroxysme qui la personnifie. On lui attribue des méfaits immondes comme d'avoir arraché et « dévoré tout chaud » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 99) le cœur d'un jeune officier lorsqu'elle était poissarde au faubourg du Bourg-l'Abbé, à Caen. De la même façon qu'elle semble redoutable et rusée, on constate également que même les effets de l'alcool ne semblent pas non plus l'affecter, ne lui permettant ainsi aucun type d'illusion. En fait, dans son cœur « qui empêche l'ivresse » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 101), il y a « une plaie si large » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 102), « un souvenir à tuer » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 101) la perte de son fils. Depuis que ce dernier a été tué cruellement par les Chouans, elle garde au plus profond d'elle-même une haine féroce, dévastatrice contre ceux qui lui ont arraché sa raison de vivre, son amour de mère. Si ce personnage, curieusement, paraît immonde à première vue, il détient, cependant, une force et une dimension dramatiques. Le narrateur a sûrement voulu exprimer par-dessus ses convictions politiques, ce que la guerre civile a d'effroyable. Ici, aucune mesure, ni demi-teinte, la souffrance est identique dans pour les femmes qui perdent leurs fils car « la plus implacable et la plus indestructible des haines [...] est [...] celle qui est faite avec de l'amour » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 102). La Hocson personnifie la folie destructrice allant même à l'encontre de sa vie « il y a longtemps que je désire la mort » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 103), causée par une souffrance qui l'oblige constamment à se retourner sur son passé pour effacer le souvenir de son fils tué. La haine féroce qu'elle ressent la rend prisonnière de cette pulsion homicide.

¹⁹ « Il ne serait pas difficile de rencontrer dans les établissements de fous, des personnes qui ont perdu la tête à chacun des principaux événements de la révolution française, depuis 1789 jusqu'à nos jours » (Georget, 1820 : 156).

1.2.2. Le chevalier des Touches

Par rapport aux autres personnages qui sont décrits dans le salon de Valognes, la rencontre surprenante de l'Abbé avec le chevalier des Touches a lieu à l'extérieur. Parce qu'elle se situe au-dehors de cet univers hermétique qui est le leur, elle produit en eux une rupture symbolique qui va les replonger dans le passé. Ainsi, cet extérieur qu'ils avaient laissé pour compte, leur permet par opposition de revenir en arrière ; car, sans lui, on pourrait les imaginer à leurs nobles tâches, sans rien de plus. Si cette rencontre est bouleversante, c'est précisément parce qu'ils ne pouvaient pas l'imaginer, ni la prévoir. Par conséquent... tous les éléments sont mis en place pour construire le récit de leur passé puisque le chevalier des Touches est le héros qui leur a permis de vivre cet épisode hors du commun qui est resté gravé au plus profond de leur mémoire, mais qu'ils paraissent avoir cependant enfouis, par crainte de ne plus revivre la douleur et la souffrance qui reflétaient les propos de leur lutte et leur héroïsme d'antan. Certes, le temps a passé depuis, et on a l'impression par la fougue qu'ils vont manifester lors de leurs discours, qu'ils n'ont plus eu la possibilité de mentionner cet épisode, ni d'en faire la moindre allusion. Cependant, cette rencontre, comparable à un choc, produit sur eux une réminiscence forcée...il faut raconter l'histoire

–leur histoire– avant qu'il soit tard. La dernière image qu'on a du chevalier des Touches par l'intermédiaire de l'Abbé semble se mélanger à l'air sinistre de cette petite ville de Valognes, comme si tous les éléments extérieurs renfermaient quelque chose d'épouvantable : « J'ai vu [...] un visage... est-ce croyable ? sur mon âme plus laid que le mien ! un visage dévasté, barbu, blanchi, aux yeux étincelants et hagards, lequel m'a crié d'une voix rauque et amère : « Je suis le chevalier des Touches » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 46)

Dans cette sombre nuit de pluie, où il n'y a « âme qui vive » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 46), où tous les éléments du récit sont mis en place pour déclencher chez le lecteur une alerte soudaine : l'apparition du chevalier Des Touches surgissant de nulle part, renforce bien cette idée de dimension surnaturelle car il ressemble à un fantôme²⁰ qui erre sans trouver de repos dans cette ville déserte. Pourtant, bien plus que l'image d'un revenant « à travers les haillons » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 47) qu'il porte, et le désespoir qui le caractérise, lorsqu'il déclare : « n'est-ce pas que ce sont des ingrats ? » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 46), l'Abbé, malgré la stupeur qui l'envahit nous fait entendre qu'il a déchiffré, en une fraction de seconde, la douleur extrême du chevalier Des Touches qui a provoqué sa « démence » (47). Incontestablement, si la pensée unanime de ces vieillards réfugiés « dans cette partie indifférente du monde qui s'appelle « *le grand* ou le *beau monde* » (Barbey d'Aurevilly,

²⁰ Comme le remarque Hugues Laroche, (2007 : 67) « si le destin du revenant [ou du dément] est bien toujours revenir au passé, ce n'est pas dans le but de le restaurer mais de le rappeler comme le passé ».

2014 : 55), saisit immédiatement, d'après les descriptions de l'Abbé, que ce « malheureux » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 48) est devenu fou²¹, ce qui semble important à souligner ici, ce sont les commentaires qui justifient la cause de cette folie : « *Ils*²² ont une manière [...] de récompenser les services qui pourrait bien faire devenir fous leurs serviteurs » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 47). Aussi, pour l'Abbé, cette ingratitude semble avoir des noms et des visages : « Quand le malheureux que je viens de voir m'a parlé *d'ingrats*²³, il n'avait pas besoin de les nommer. Je l'avais reconnu et je le comprenais ! » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 48). L'attitude d'halluciné qu'il manifeste montre combien le chevalier Des Touches semble encore dominé par ce sentiment d'impuissance qu'il ressasse sans cesse. Prisonnier à son insu « d'images et d'idées reproduites par la mémoire » (Esquirol, 1838 : 192), il incarne un état d'aliénation avancé où la volonté et la raison n'ont plus lieu d'être.

2. Conclusion

En nous référant à notre étude sur la dégénérescence qui regroupe la mélancolie et la folie, on peut observer que les personnages présentent des *pathos* qui tendent le plus souvent à une division du moi ainsi qu'à une métamorphose de l'être. En effet, comme le souligne Josette Soutet (2006 : 127), *Le Chevalier des Touches* rend compte du « caractère hybride, incompréhensible, de la société moderne et la dégénérescence qui a perdu tout esprit de corps ». Les pathologies des personnages sont donc les conséquences directes d'une société agonisante et traumatisée qui a perdu ses valeurs paysagistes et morales avec la chute de L'Ancien Régime. Si *Le Chevalier des Touches* « tourne autour de la fracture révolutionnaire comme pour en sonder l'étendue » (Laroche, 2007 : 60) Barbey, à son tour illustre bien ce mal de vivre, cet incurable scepticisme et la profonde géhenne existentielle qui traverse tout le XIX^e siècle en prêtant à ses personnages des tares contemporaines. Détruits par la Révolution, brisés et dégénérés par l'avant-scène historique, les personnages sont tous atteints de multiples dégénérescences. En définitive, ces dérèglements historiques ne sont que les grossières infirmités d'un point de vue médical²⁴ qui en constituent le funeste héritage.

²¹ « Il est certain qu'il m'a produit l'effet d'un insensé échappé de quelque hôpital... » (Barbey d'Aurevilly, 2014 : 47).

²² C'est moi qui souligne.

²³ C'est moi qui souligne.

²⁴ « Mal mystérieux, séculaire et chronique, par lequel tout souffre, tout meurt, tout languit » (Du Vivier, 1864 : 48).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée (2014) : *Œuvres romanesques complètes : Le Chevalier des Touches*. Édité par Philippe Berthier sous la direction de Pascale Auraix-Jonchière. Paris, Honoré Champion (Textes de littérature moderne et contemporaine, 166).
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée (1976) : *Le Chevalier des Touches*. Préface de Jacques Petit. Paris, Gallimard.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée (1979) : *Memorandum*. Tome 5 des *Œuvres complètes (Memorandum troisième)*. Genève, Slatkine reprints. Reproduction électronique disponible sur <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168131.pdf>.
- BLUCHE, Frédéric, RIALS, Stéphane, TULARD, Jean (1989) : *La Révolution française*. Paris, PUF (Que sais-je ?), 3^e éd.
- BURY, Robert de (1911) : « Les Journaux ». *Mercur de France* 330, t. XC, 16 mars.
- CABANÈS, Jean-Louis (1989) : *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris, Klincksieck.
- Dictionnaire des sciences médicales*. Paris, Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, 1815. Tome XVI.
- Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Neufchastel, Samuel Fauche, Tome X (1751-1755).
- ÉRASME (1899) : *Éloge de la folie*. Traduction nouvelle par G. Lejeal, Paris, éditeur, L. Flugler [éd. orig. 1511]
- ESQUIROL, Jean (1838) : *Des Maladies mentales, considérées sous le rapport hygiénique et médico-légal*. Paris, Baillière, 2 vol.
- FREPPÉ, M^{GR} Charles-Émile (1889) : *La Révolution française*. Paris, A. Roger et F. Chernoviz, Éditeurs, 23^e éd.
- FRYE, Northrop (1969) : *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).
- GACHET, Paul-Ferdinand (1858) : *Étude sur la mélancolie*. Thèse, Montpellier.
- GEORGET, Etienne-Jean (1820) : *De la folie. Considérations sur cette maladie*. Paris, Crevot.
- HIRSCHI, Andrée (1966) : « Les sources historiques du Chevalier des Touches ». *La revue des Lettres modernes*, 10, 63-82.
- LAROCHE, Hugues (2007) : « Restaurer, réparer : Barbey d'Aurevilly ». *Littérature*, 147 (3), 54-68.
- LOMBROSO, Cesare & Rodolfo LASCHI (1892) : *Le crime politique et les Révolutions*. Paris, Felix Alcan éditeur, tome 1.
- MOREAU (DE TOURS), Jacques Joseph (1855) : *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*. Annales médico-psychologiques, 3^{ème} série, vol. 1.
- MOREAU, Paul (1887) : *Les aberrations du sens génésique*. s.n., s.l. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k768393>.

- MOREL, Bénédic-Auguste (1857) : *Traité des dégénérescences de l'espèce humaine*. Paris, éditeur J.B. Baillière. Moreau
- NORDAU, Max (1894) : *Dégénérescence*. Traduit de l'allemand par August Dietrich. Paris, Félix Alcan, tome second.
- PASSERIEU, Jean-Bernard (1892) : *Histoire anecdotique de la Révolution française.1792*. Préface de Jules Simon. Paris, Georges Maurice libraire-éditeur.
- PLATON (1989) : *Phèdre* [427-347 av. JC.]. Traduction française de Luc Brisson, Paris, GF Flammarion.
- PLATON (1851) : *Œuvres*. Paris, Traduction de Victor Cousin. Paris, Rey et Belhatte Libraires-éditeurs, tome V.
- ROSNY, Joseph-Henry Honoré (1899) : *Les âmes perdues*. Paris, Bibliothèque-Carpentier, Eugène Fasquelle, éditeur.
- SARTRE, Jean-Paul (1943) : *L'être et le néant*. Paris, Gallimard.
- SOUTET, Josette (2006) : « Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches* : questions de genre ». *Romantisme*, 134, 117-127.
- SOLLIER, Paul (1893) : *Guides des maladies mentales*. Paris, Masson G.
- TISSOT, Joseph (1877) : *La folie considérée surtout dans ses rapports avec la psychologie normale*. Paris, Marescq A.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (1866) : *L'ancien régime et la Révolution*. Paris, Michel Levy éditeurs, 7^e éd.
- TRANOUEZ, Pierre (1987) : *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*. Paris, Minard (Lettres Modernes).
- VIVIER, Émile du (1864) : *De la mélancolie*. Paris, V. Masson.

**« L'hallucination, cet hôte étrange » :
les limites de la raison au Club des Hachichins**

Salah J. KHAN

Universidad Autónoma de Madrid

salah.khan@uam.es

Résumé

Dans le cadre de la représentation littéraire de la drogue, de ses raisons d'être, de ses effets et de ses conséquences, cette étude traitera principalement de textes clés de Baudelaire et de Gautier, deux explorateurs de l'ivresse parmi les plus intrépides du XIX^e siècle et participants au Club des hachichins sous la tutelle du Dr. Moreau. La condition de possibilité de leurs expériences liminales, c'est la prise de stupéfiants qui leur permettent de se perdre, volontairement, dans un espace situé au-delà des repères de la pensée conventionnelle sur le seuil mouvant, et souvent intenable, entre raison et dé-raison.

Mots clés : Club des Hachichins. Droque. Folie. Baudelaire. Gautier.

Resumen

Enmarcado en el contexto de la representación literaria de las drogas, su razón de ser, sus efectos y sus consecuencias, este artículo analiza principalmente varios textos clave de Baudelaire y Gautier, dos de los exploradores más audaces de *ivresse* del siglo XIX y que fueron participantes en el Club des hachichins bajo la tutela del Dr. Moreau. La condición de la posibilidad de sus experiencias liminales es el consumo de drogas, el cual les permite perderse, voluntariamente, en un espacio más allá de los puntos de referencia del pensamiento convencional, en el marco cambiante, y a veces inalcanzable, entre la razón y la locura.

Palabras clave: Club des Hachichins. Droga. Locura. Baudelaire. Gautier.

Abstract

In the framework of the literary representation of drugs, their *raison d'être*, their effects, and their consequences, this study will mainly address key texts by Baudelaire and Gautier, two of the boldest explorers of *ivresse* in the nineteenth century who were both participants in the Club des hachichins under the tutelage of Dr. Moreau. The condition of

* Artículo recibido el 13/02/2017; evaluado el 25/07/2017; aceptado el 19/10/2017.

possibility of their liminal experiences is the taking of drugs that allows them to get lost, voluntarily, in a space beyond the landmarks of conventional thought on the moving, and often untenable, threshold between reason and madness.

Key words: Club des Hachichins. Drug use. Madness. Baudelaire. Gautier.

Gefühl, Poe jetzt viel besser zu verstehen. Die Eingangstore zu einer Welt des Grotesken scheinen aufzugehen. Ich wollte nicht hereintreten »
(Benjamin [sous l'effet du haschich], 1927 : § 12)¹.

0. Introduction

Si, depuis l'Antiquité, la représentation de la folie est présente en littérature, comme, entre autres instances, à travers les personnages fous au théâtre ou dans le lien longtemps opéré entre poésie et démence, la part de la folie dans la création littéraire reste un sujet de discours brûlant². Comment pourrait-il en être autrement lorsque la folie est comprise à la fois comme ce qui peut handicaper, voire miner l'œuvre et en même temps comme une de ses ressources d'invention, c'est-à-dire ce qui permet à l'œuvre de surgir et d'être dans le monde en constituant, par là même, une de ses conditions de possibilité ?

Depuis la perspective de l'institution psychiatrique, l'écart de la norme creusé par la folie a tout lieu d'être considéré comme pathologique. Toutefois, nous ne traiterons pas ici de la question de la folie en littérature en adoptant la perspective du pathographe, c'est-à-dire en nous penchant sur l'artiste comme on le ferait sur un malade³. Qui se reconnaîtrait le droit de dire que Rimbaud était fou, lui dont les fameuses lettres à Izambard et à Demeny proclament pourtant « Je est un autre », « j'assiste à l'éclosion de ma pensée », et « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense » ? Des tenants du bon sens commun, peut-être ? Certains psychiatres, consultant leur DSM-V (*Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*), concluraient-ils à une dépréciation possible de la centration sur soi, voire à une perception de soi-même comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre (Fineberg, 2015 : 35) ?

Si l'approche pathographique peut avoir son importance pour les biographes ou si elle a pu fasciner les psychocritiques tels que Charles Mauron, outre le fait que l'énorme quête qui a amené Rimbaud aux abords de ce qui peut ressembler à une

1 Notre traduction : « Je sens que je comprends Poe bien mieux maintenant. Les portes sur l'univers du grotesque semblent s'ouvrir. Mais je ne veux pas y entrer ».

2 Je tiens à remercier Andreas Lampert et Marc Sevestre pour leur apport précieux au moment de la relecture de ce travail.

3 C'est ce qu'a pu faire, dans des moments d'excès, Marie Bonaparte entre autres critiques.

expérience de la folie fut un effort *volontaire et raisonné*, la question de la santé mentale de l'artiste joue bien peu dans l'analyse littéraire, c'est-à-dire textuelle et esthétique à proprement parler. Pour André Green comme pour Jean Bellemin-Noël – tous deux iconoclastes dans la perspective des critiques qui prônent un culte de l'Auteur, voire de l'inconscient individuel (de l'auteur, du narrateur, ou du personnage) –, l'inconscient qui importe en littérature est celui qui travaille le texte (d'où l'idée de « textanalyse ») (Green, 1973 : 44 ; Bellemin-Noël, 1996 : 237).

Sur ce sujet, notons que la psychanalyse semble avoir plus à nous offrir que la psychiatrie. Contrairement à la relation ténue entre psychiatrie et littérature, les discours de celle-ci et de la psychanalyse vont parfois de pair. Au-delà du fait que Freud voit dans l'art d'abord un *Sorgenbrecher*, un briseur de soucis, pour l'artiste comme pour le lecteur-spectateur, il repère aussi, et surtout, dans l'art la trace de la censure, ce facteur clé de l'inconscient et plus précisément de sa théorie du *travail* du rêve (constitué par les processus de condensation, de déplacement, de prise en considération de la figurabilité, et d'élaboration secondaire). En somme, dans le langage – le domaine clé tant pour la psychanalyse que pour la littérature –, l'artiste est, selon Freud, *en avant* du psychanalyste. C'est une perspective dont Lacan (2001 : 192-193) se fera l'écho : « le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ».

Que l'œuvre soit travaillée par la hantise de la folie (comme chez Bataille, qui écrit « pour ne pas être fou ») ou par le désir d'en éprouver ses vertiges (tel Breton qui nous souhaite à tous le luxe d'être, un jour, « follement aimé »), chaque fois que la folie est en jeu il est question d'une expérience de la limite. C'est un fait que reconnaît Maupassant, chez qui la folie existe en tant que thème récurrent et procédé narratif, comme le souligne cet exemple tiré de *Madame Hermet* :

Les fous m'attirent [...] Pour eux, l'impossible n'existe plus, l'invraisemblable disparaît, le féérique devient constant et le surnaturel familier. [...] Pour eux tout arrive et tout peut arriver [...] les fous m'attirent toujours et toujours je reviens vers eux, appelé malgré moi par ce mystère banal de la démence (Maupassant, 1970 : 1124-25).

Nous pouvons déjà remarquer qu'une des difficultés à laquelle doit faire face toute analyse dans le domaine qui nous concerne tient au fait qu'au-delà de l'intérêt que peut procurer pour un auteur la construction de personnages fous, la folie elle-même est souvent représentée comme un état désirable. C'est une perspective que résume Érasme (1867 : 82) lorsqu'il dit que « la folie est une ivresse sans fin, où la joie, les délices, les enchantements se renouvellent sans cesse ». Cela peut expliquer pourquoi les artistes qui cherchent à s'engager dans les voies de l'écart de l'esprit, le

font non seulement par le biais d'une exploration des confins de l'espace de l'imaginaire ou de la matérialité du langage, mais aussi en eux-mêmes, dans leur propre expérience.

1. Opium et haschich au XIX^e siècle

La prise, par certains artistes, de produits, légaux ou illégaux, qui sont de nature à affecter leurs perceptions, émotions et pensées, a laissé une trace indéniable dans la littérature française, notamment depuis le XIX^e siècle. En effet, si la drogue, en particulier l'alcool, est indissociable d'avec l'histoire humaine depuis ses origines, l'usage du haschich et de l'opium (et plus tard de la cocaïne), prend une ampleur significative en Europe au XIX^e siècle grâce, surtout, au développement du grand commerce international⁴. La révolution industrielle, véritable moteur de la modernité, permet à la drogue de devenir non seulement un objet d'échange, mais une habitude de consommation en vogue. En 1830, l'opium était devenu la marchandise la plus précieuse dans les transactions mondiales (Janin, 1999 : 23). Il touchera toutes les couches de la société, tout d'abord la Marine et les marchands qui voyagent au long cours. Si l'opium transite principalement par l'Angleterre, dans le cas de la France l'habitude prise en Chine de « tirer sur le bambou » s'ancre d'abord dans les ports de Toulon, Marseille, Rochefort, Brest et Cherbourg, avant d'atteindre Paris ou Lyon. Mais c'est surtout sous sa forme de laudanum que le grand public connaîtra l'opium. Employé pour faciliter le repos et le sommeil (entre autres chez les enfants de la classe ouvrière), on pouvait en trouver à chaque coin de rue : non seulement chez les marchands de vin, mais aussi chez les coiffeurs, les buralistes, les vendeurs de papeterie, les quincailliers, et même chez les pâtisseries (Jay, 2011 : 61). Telle en était l'offre qu'en Angleterre il finit par se vendre moins cher que l'alcool (Butel, 1995 : 37). Au début du XX^e siècle, bon nombre de fumeries d'opium seront ouvertes à Paris et à Toulon, et ce n'est qu'avec la loi de 1916 sur les stupéfiants, bien après celle de 1873 qui organisa la répression de l'ivresse publique, que l'engouement se calmera.

Grâce, entre autres ressources, à la complicité, voire à la participation active du corps scientifique, l'opium, le haschich et le dawamesk (une espèce de confiture formée du mélange de haschich, de beurre, de pistaches, d'amandes et de miel dont le goût, selon les adeptes, rappelle la pâte d'abricot) furent l'objet d'un intérêt fécond chez des artistes aussi variés que Boissière, Delacroix, Nerval, Dumas, Flaubert, Byron, Dickens, Keats, Coleridge, Tennyson, Shelley, De Quincey, Walter Scott, et Poe. Un psychiatre français, le docteur Jacques-Joseph Moreau (dit Moreau de Tours), qui teste de l'extrait de cannabis dans le cadre de ses recherches, conseille l'expérience

⁴ Ce n'est d'ailleurs qu'à cette époque que l'usage de drogue en général, bien que très ancien, a été reconnu comme problématique dans les sociétés occidentales (Bachman, 1989 : 28).

du dawamesk à l'un de ses proches, Théophile Gautier, avec qui il fondera à Paris, dans un appartement de l'Hôtel de Lauzun au 17 quai d'Anjou, le « Club des hachischins », ou mangeurs de haschich. Au club, qui se réunit entre 1844 et 1849, Moreau mène des expériences en compagnie de Gautier et d'autres invités tels que le peintre Boissard de Boisdénier, Delacroix, Dumas, Hugo, Nerval et Baudelaire. Si l'expérience hallucinatoire produite par l'opium fumé n'était pas un secret pour eux, Gautier affirmera que « le haschich ne nous était connu que de nom » (apud Baudelaire, 1961 : 41). À la suite de ses observations, Moreau publiera un tome de plus de quatre cent pages intitulé *Du hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, un des premiers ouvrages scientifiques traitant des drogues et de leurs effets sur le corps humain⁵. Moreau y établit un rapport étroit entre rêves, délires et hallucinations sous l'effet du haschich et, fait notable, il compare les effets produits par le haschich aux symptômes des maladies mentales dont il faisait l'étude (Lequarré, 1996). C'est ainsi que la question de l'intoxication commencera à être explicitement liée à celle de la folie dans le discours scientifique au XIX^e siècle.

En 1842, Walt Whitman se fera l'écho du sentiment le plus général lorsqu'il dira avoir parfois pensé que les lois ne devraient pas punir les actions du mal commises lorsque nos sens sont gouvernés par l'intoxication (Whitman, 2007 : 68). L'idée selon laquelle l'ivresse extrême peut mener à des épisodes de folie est bien représentée dans l'histoire légale de cette période en Angleterre. Dans un jugement de 1831 (*Wheeler and Batsford vs Alderson*), la cour décrit l'intoxication comme « en vérité une folie passagère ; le cerveau est incapable de s'acquitter de ses fonctions normales : il s'agit d'une manie temporaire – mais, lorsque le stimulant est enlevé, cette espèce de dérangement cesse » (Loughnan, 2012 : 184, note 67). Contrairement à l'Angleterre, la France possède peu d'antécédents légaux touchant à l'abus de drogues au XIX^e siècle (Chast, 2009). De fait, la seule loi – du 19 juillet 1845 – votée par l'assemblée qui réglementait la vente, l'achat et l'emploi des substances vénéneuses (soixante-douze produits dont l'opium, la morphine et la cocaïne) avait pour objectif la répression non pas de l'usage en soi de ces produits, mais du détournement de leur usage pharmaceutique à des fins criminelles (dans le cas d'une tentative de meurtre, par exemple) (Rosenzweig, 1999). En ce qui concerne l'ivresse produite par l'alcool, et surtout le vin – cette « boisson-totem » pour les Français, comme l'appelle Barthes (2003 : 607) –, en 1874 paraît l'ouvrage de Valentin Magnan, *De l'alcoolisme*, en réponse à la question posée par l'Académie cherchant à élucider les diverses formes du *délire* alcoolique et leur traitement (Bernard, 1984). Soulignons ici le fait que le terme même de *delirium tremens* connote un symptôme classique de la folie⁶.

5 Pour Milner (2000), l'analyse de Moreau est non seulement obsolète, mais douteuse à l'origine.

6 Aujourd'hui encore, lorsqu'une intoxication est impliquée, l'alcoolisme reste une défense d'aliénation mentale viable (voir Loughnan, 2012 : 194).

2. Expérience de la drogue chez Gautier et Baudelaire

Ainsi, la Révolution industrielle et son ouverture au grand commerce international facilitent l'accès aux drogues hallucinogènes telles que l'opium ou le haschich et, de là, leur emploi comme outil d'exploration des limites de la conscience raisonnée dans des cercles littéraires ou de manière plus indépendante et, même parfois, solitaire. Cette exploration se situe, souvent explicitement, à la source d'œuvres d'une profondeur et d'une intensité remarquables : la profondeur de ces textes tient à la lumière qu'ils jettent sur les horizons habituellement insoupçonnés de la composition de la réalité commune ; et leur intensité repose sur l'expérience de la perte de la maîtrise de la raison, perte passagère peut-être mais jamais banale. C'est ce qui ressort clairement de cette description tirée de l'essai *Le Club des Hachichins* de Gautier, paru pour la première fois dans la *Revue des deux mondes*, le 1^{er} février 1846:

Le dîner tirait à sa fin, déjà quelques-uns des plus fervents adeptes ressentent les effets de la pâte verte [...].

Mes voisins commencent à me paraître un peu originaux ; ils ouvrent de grandes prunelles de chat-huant ; leur nez s'allongeait en proboscide ; leur bouche s'étendait en ouverture de grelot. Leurs figures se nuançaient de teintes surnaturelles.

L'un d'eux, face pâle dans une barbe noire, riait aux éclats d'un spectacle invisible ; l'autre faisait d'incroyables efforts pour porter son verre à ses lèvres, et ses contorsions pour y arriver excitaient des huées étourdissantes (Gautier, apud Baudelaire, 1961 : 55).

Gautier décrit l'expérience de l'intoxication au haschich dans des termes en grande partie positifs, et Baudelaire aussi semble, au début du moins, en apprécier l'expérience. Il traitera de la valeur de l'usage des drogues de manière explicite dans deux essais en particulier, *Du vin et du hachisch* (publié dans *Le Messager de l'assemblée*, 1851) et *Les paradis artificiels* (publié neuf ans plus tard chez Poulet Malassis), ce dernier formant une étude qui traite principalement de Quincey mais qui n'hésite pas à reprendre bon nombre de passages du premier essai.

Dans la section de ses *Paradis artificiels* intitulée « Le poème du hachisch », Baudelaire fait part de trois stades de l'ivresse : une phase de « gaieté enfantine » suivie d'un « apaisement momentané » ; puis celle d'« acuité supérieure dans tous les sens », accompagnée d'hallucinations ; et enfin le « kief », cette « béatitude calme et immobile, une résignation glorieuse » au cours desquelles « la douleur et l'idée du temps ont disparu » (Baudelaire, 1975 : 425). Les bienfaits semblent immenses et en étroite alliance avec le projet poétique de l'auteur des *Fleurs du mal*. Il décrira ainsi ce que ressent l'intoxiqué :

Tous les objets environnants sont autant de suggestions qui agitent en lui un monde de pensées, toutes plus colorées, plus vivantes, plus subtiles que jamais et revêtues d'un vernis

magique. « Ces villes magnifiques, se dit-il, où les bâtiments superbes sont échelonnés comme dans les décors, — ces beaux navires balancés par les eaux de la rade dans un désœuvrement nostalgique, et qui ont l'air de traduire notre pensée : Quand partons-nous pour le bonheur ? » (Baudelaire, 1975 : 436).

Mais, une fois les effets dissipés, la condamnation est sans appel : « vous voilà, pour quelques heures, incapable de travail, d'action et d'énergie. Vous avez disséminé votre personnalité aux quatre vents du ciel, et, maintenant quelle peine n'éprouvez-vous pas à la rassembler et à la concentrer⁷ ! » (Baudelaire, 1975 : 426). La conclusion de son étude est donnée sous la forme d'une « morale » du haschich où l'auteur se lamente des ravages, de l'esclavage même, dus à la consommation de la drogue. Il y établit une hiérarchie assez nette entre le haschich et l'opium :

Ces deux caractéristiques de l'opium [qui produit des pensées désordonnées et rapsodiques], sont parfaitement applicables au haschisch ; dans l'un comme dans l'autre cas, l'intelligence, libre naguère, devient esclave ; mais le mot *rapsodique*, qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances, est d'une vérité plus vraie et plus terrible dans le cas du haschisch. Ici, le raisonnement n'est plus qu'une épave à la merci de tous les courants, et le train de pensées est *infiniment plus* accéléré et plus *rapsodique*. C'est dire, je crois, d'une manière suffisamment claire, que le haschisch est, dans son effet présent, beaucoup plus véhément que l'opium, beaucoup plus ennemi de la vie régulière, en un mot, beaucoup plus troublant. J'ignore si dix années d'intoxication par le haschisch amèneront des désastres égaux à ceux causés par dix années de régime d'opium ; je dis que, pour l'heure présente et pour le lendemain, le haschisch a des résultats plus funestes ; l'un est un séducteur paisible, l'autre un démon désordonné (Baudelaire, 1975 : 428).

Flaubert, en réaction aux références répétées au diable dans l'essai de Baudelaire (via l'emploi de termes tels que « satanique », « diabolique », « démon », etc.) et à son influence néfaste sur le sujet qui se retrouve sous l'emprise de la drogue, fera entendre à son ami qu'il aura raté l'occasion de mener à bien une ébauche de travail scientifique prometteuse. Dans une lettre de remerciements pour l'envoi de ses « Paradis artificiels », datée du 22 octobre 1860, Flaubert (1991 : 93) se démarquera de ce qu'il perçoit comme un excès de puritanisme :

7 Voir l'importance pour Baudelaire (1975 : 676, l'auteur souligne) : « [d]e la vaporisation et de la centralisation du *Moi* », termes par lesquels s'ouvre « Mon cœur mis à nu ». Pour lui, « Tout est là ».

Vous êtes bien aimable, mon cher Baudelaire, de m'avoir envoyé un tel livre ! Tout m'en plaît, l'intention, le style et jusqu'au papier. [...]

Voici (pour en finir tout de suite avec le *mais*) ma seule objection.

Il me semble que dans un sujet, traité d'aussi haut, dans un travail qui est le commencement d'une science, dans une œuvre d'observation naturelle et d'induction, vous avez (et à plusieurs reprises) insisté trop (?) sur l'*Esprit du mal*. On sent comme un levain de catholicisme çà et là. J'aurais mieux aimé que vous ne *blâmiez* pas le haschich, l'opium, l'excès, savez-vous ce qui en sortira plus tard ?.

Ceci dit, même pour Gautier, les plaisirs les plus profonds comme les plus fins de l'intoxication font souvent place à la souffrance. Il fait référence à cette expérience terrifiante de manière explicite dans la section VII « Le kief tourne au cauchemar » de son essai, où il est question à plusieurs reprises de peur et même d'effroi : « Devant ma frayeur, il [un des participants du club] redoublait de contorsions et de grimaces, (...) » (Gautier, 1961 : 66). L'espace entre rêve et cauchemar est si fin que, sitôt sentis les premiers symptômes du *dawamesk*, le voile protecteur de la raison s'évapore :

Moi, accoudé sur la table, je considérais tout cela à la clarté d'un reste de raison qui s'en allait et revenait par instants comme une veilleuse près de s'éteindre. De sourdes chaleurs me parcouraient les membres, et la folie comme une vague qui écume sur une roche et se retire pour s'élancer de nouveau, atteignait et quittait ma cervelle, qu'elle finit par envahir tout à fait.

L'hallucination, cet hôte étrange, s'était installé chez moi (Gautier, III, « Agape », apud Baudelaire, 1961 : 56).

3. Intoxication et folie

La juxtaposition entre folie et ivresse alcoolique proposée par Érasme (cité précédemment) ainsi que le lien entre folie et intoxication à base de cannabis dont témoigne Gautier, sont pour nous importants. Vu le fait que l'étymologie du mot « intoxication » renvoie à la prise de poison et que l'altération radicale des sens et de la raison diminue forcément les moyens fins et complexes requis pour mener à bien le processus de construction et de composition d'une œuvre, nous pouvons nous poser la question de savoir pourquoi tant d'auteurs sont enclins à prendre de tels risques pour leur santé comme pour leur travail ; d'accueillir en somme chez eux cet « hôte étrange ».

Si l'on avait envie de chercher une réponse à cette question du côté de la psychiatrie, rappelons qu'au-delà de certaines limitations intrinsèques des réponses médicales à des questions artistiques, pour que la psychiatrie puisse être d'un recours

solide quant à la question de la relation entre la folie et l'usage des stupéfiants, il lui faudrait d'abord rendre compte de son discours paradoxal vis-à-vis de la drogue. En effet, si les stupéfiants peuvent mener le sujet vers une expérience telle que la maladie mentale, la psychiatrie moderne est elle-même fondée sur l'idéologie d'après laquelle les drogues psycho-actives, qui constituent en somme son outil thérapeutique principal, permettent d'accompagner le malade *hors* de la folie. Sans nier la possibilité qu'à travers le raisonnement suivant, Artaud adopte la perspective bien connue de l'addict qui sait mieux que quiconque justifier sa dépendance, rappelons la manière dont, en privilégiant les qualités thérapeutiques de l'opium, il souligne la dualité du rôle des opiacés : « Il y a un mal contre lequel l'opium est souverain et ce mal s'appelle l'Angoisse, dans sa forme mentale, médicale, physiologique, logique ou pharmaceutique, comme vous voudrez » (Artaud, 1993 : 70).

Il ne s'agit certainement pas, pour nous, de faire la critique de la psychiatrie dans son ensemble. D'une part, la psychanalyse, elle aussi, se tourne parfois vers la chimiothérapie. Guattari, par exemple, y a eu recours de temps à autre dans sa pratique d'analyste. D'autre part, cette tension touchant au domaine bio-chimique du discours médical peut être vue comme l'écho d'une ambivalence plus fondamentale encore, parce qu'inévitable, relevée comme nous le savons par Derrida : celle du *pharmakon* de l'écriture qui porte en lui-même son opposé, puisqu'il est à la fois poison et son propre antidote (Derrida, 1972 : 120-125).

Le fait est que certains médecins non-conventionnels, tels que R. D. Laing (dont l'édition de la première traduction de *Folie et Déraison : Histoire de la folie à l'âge classique* avait aidé à introduire Foucault à un public anglophone), ont fourni, dans le cadre de leurs recherches sur la folie, des éléments d'une utilité incontournable pour la compréhension des liens entre les états hallucinogènes et l'activité créative. Dans son texte phare, *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*, Laing suggère que l'étiquette de « schizophrénique » concerne en premier lieu la manière dont s'exerce le pouvoir de certains sur d'autres et, en tant que tel, doit être compris comme un acte politique (1981 : 100-101). Il y relate notamment la description, donnée lors d'une séance de travail par un de ses patients, d'un « voyage psychique » de dix jours qui a entraîné l'internement du patient à court terme dans une institution psychiatrique : « I was... suddenly confronted with something so much greater than oneself, with so many more experiences, with so much more awareness, so much that you couldn't take it » (Laing, 1981 : 132). Selon la norme médicale, cet épisode peut être compris comme une crise sévère pour laquelle l'internement du patient serait justifié. Mais pour Laing (1981 : 136, l'auteur souligne), « this voyage is not what we need to be cured of [...] it is itself a natural way of healing our own appalling state of alienation called normality ».

Il semblerait que ce soit justement dans ce type de « voyage » que nos écrivains s'embarquent via leur prise de drogues, et cela de manière volontaire. C'est

pourquoi, si nous retournons aux textes de Gautier et de Baudelaire touchant à leurs expériences de l'ivresse sous l'influence du haschich, nous pouvons y voir, de façon plus claire, une tentative de poursuivre, dans le cadre de leur espace intérieur et de leur perception du temps, la recherche de leur propre sens de l'orientation, aussi pénible et même terrifiante que cette aventure puisse devenir.

4. Impact dual de l'expérience psychotrope

Dans ses *Réveries sur la nature primitive de l'homme en 1799*, Senancour (1939 : 106) résume le caractère pan-historique et universel de l'attrait de la drogue :

L'opium en Orient, le bétel vers le Gange, la coca dans les mines du Potosi, le tabac, le café, les liqueurs spirituelles de tous les peuples, ont produit des goûts qui ne périssent point quoiqu'ils ne soient pas fondés sur des besoins absolus.

L'intoxication est une voie que l'humanité emprunte en premier lieu, semble-t-il, pour sortir du morne quotidien. Comme le note Edmund Burke en 1795, les hommes ont toujours fait appel à une aide physique pour pallier leurs douleurs morales (1836 : 191). C'est là un trait universel dont d'innombrables auteurs se font l'écho, tel Hemingway (2003 : 420) qui dit vivre la modernité souvent comme une oppression mécanique, dont le seul remède mécanique est l'alcool.

Cette idée est aussi présente, sous une forme plus lyrique, chez Baudelaire (1975 : 382) : « Il y a sur la boule terrestre une foule innombrable, innommée, dont le sommeil n'endormirait pas suffisamment les souffrances. Le vin compose pour eux des chants et des poèmes ». Mais nous savons que Baudelaire ira plus loin et vivra ce besoin de fuite hors de soi en sa chair d'artiste, au-delà même du fait de sa toxicomanie. C'est ce qu'il proclame sur le mode impératif dans le poème « Enivrez-vous » :

Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question.
Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos
épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans
trêve. Mais de quoi ? De vin, de poésie, ou de vertu à votre
guise, mais enivrez-vous ! (Baudelaire, 1975 : 337).

Précisons encore une fois que la source de l'ivresse sur laquelle nous portons notre attention est du type qui altère les états de perception et provoque souvent un état d'hallucination : cet « hôte étrange » comme le nomme Gautier. Pour tant d'écrivains, le vin aussi fait partie de ces drogues tant prisées car, comme le remarque Barthes (2003 : 607), il « est avant tout une substance de conversion, capable de retourner les situations et les états, et d'extraire des objets leur contraire : de faire, par exemple, d'un faible un fort, d'un silencieux, un bavard ». Mais plus près de notre sujet, soulignons la fameuse association des drogues psychotropes à une ouverture des portes de la perception de Huxley ; pour Burroughs, ces drogues aident à l'explo-

ration de zones psychiques ; et De Quincey voit, dans l'opium principalement, un appui au songe. Comme le résume bien Antoine Perpère, commissaire de l'exposition « Sous influences : Arts plastiques et produits psychotropes » qui a eu lieu, du 15 février au 19 mai 2013, à La Maison Rouge à Paris : « Les artistes, toujours à la recherche d'accès à la création, de passages, de déclencheurs, de transgressions, de stimulations, de routes vers des imaginaires transmissibles, ne pouvaient guère éviter d'en tenter les effets » (Perpère, 2013 : 3).

Ceci dit, dans le cadre de ce qui peut ressembler à un engouement chez certains artistes qui cherchent à enrichir leurs horizons créatifs⁸, soulignons le fait que, si la drogue peut servir de clé des champs, ces derniers ne sont pas toujours élyséens. En effet, l'échange désiré entre le fardeau de la vie quotidienne et l'accès au domaine du merveilleux mène parfois au piège de l'addiction, ce nouveau carcan auquel le toxicomane doit, sans répit, faire face. Dans une lettre écrite la dernière année de sa vie, Poe témoigne du fait littéralement tragique qu'il se retrouve pris entre deux états de folie, l'un sobre, l'autre intoxiqué :

Je ne trouve absolument aucun plaisir dans les stimulants dont j'ai parfois la sottise d'user. Je ne trouve absolument *aucun* plaisir en ces stimulants auxquels je me livre parfois si furieusement. Ça n'a pas été pour l'amour du plaisir que j'ai ainsi exposé ma vie, ma réputation et ma raison. C'était dans une tentative désespérée d'échapper aux tortures de certains souvenirs [...] d'échapper à un sentiment d'insupportable abandon et à une peur panique de quelque étrange et imminent désastre (Robertson, 1921 : 102, l'auteur souligne).

Cependant, le cauchemar vécu par tant de sujets au cours de leur intoxication, comme c'est le cas de Gautier au *Club des Hachichins*, n'est représenté ni comme une expérience à éviter à tout prix, ni comme nécessairement néfaste. Ces deux points méritent d'être considérés de plus près. L'expérience parfois effrayante de la perte des repères les plus habituels et sécurisants semble faire corps avec l'ivresse et reste donc indissociable de la consommation de certains types de drogues, comme le haschich. Pour les écrivains, le choix de l'auto-intoxication tient à l'intérêt, voire au besoin chez les toxicomanes tels que De Quincey, Coleridge ou Baudelaire, d'entreprendre une exploration jusqu'aux – et parfois bien au-delà des – limites de l'existence commune.

8 N'oublions pas de mentionner ceux qui prônent, au contraire, la sobriété dans la création. Par exemple Ralph Waldo Emerson, dans son essai *The Poet*, écrit entre 1841 et 1843, qui présente une perspective sur le travail de l'écrivain littéralement « clean ». Ou le compositeur Barbereau qui dit : « Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique [...] Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnanbule » (apud Baudelaire, 1975 : 398).

Ce faisant, ils *acceptent* de laisser derrière eux le confort tant matériel que psychique qui pourrait venir du domaine du reconnaissable (Hilton, 2004). Comme nous l'avons noté, cette aventure demande un courage remarquable car le sujet doit se livrer au domaine de l'inconnu avec toute la surprise, la frayeur et la fascination qui parfois s'y trouvent. Si Schopenhauer suggère que cette expérience tient de l'ordre du sublime, dans *L'origine de la tragédie* Nietzsche développe sa fameuse théorie de la qualité proprement dionysiaque de l'ivresse, où, dans sa version extrême, le sujet s'anéantit :

C'est par la puissance du breuvage narcotique que tous les hommes et tous les peuples primitifs ont chanté dans leurs hymnes, ou bien par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, que s'éveille cette exaltation dionysienne qui entraîne dans son essor l'individu subjectif jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même (Nietzsche, 2015 : 30).

Chez certains poètes, tel Rimbaud, le lien entre l'intoxication et son origine étymologique, la prise de poison, est établi de manière explicite. Entre bon nombre de passages, l'on se souviendra du vers « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison », par lequel s'ouvre la section « Nuit de l'enfer », tiré du long poème en prose et quasi-testamentaire, *Une Saison en enfer*, auquel il convient d'ajouter la description, incontournable pour son œuvre, du processus de la voyance:

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu ! (Rimbaud, 1972 : 249).

Baudelaire se référera aux trois drogues qui comptent le plus pour lui, le vin, l'opium et le haschich comme des « poisons ». Dans le poème qui traite de ce thème et qui s'intitule, justement, « Le poison », il compare les yeux de son amour (une femme) à deux de ses drogues de prédilection :

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux,
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.
L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,

Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au delà de sa capacité.
Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts [...]
(Baudelaire, 1975 : 48).

La valeur paradoxale de la drogue telle qu'elle est présentée ici est remarquable. D'un côté elle offre au poète dont l'âme crie « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » (Baudelaire, 1975 : 357) ce qu'il recherche par-dessus tout : une libération, à travers *le voyage*, du banal quotidien qui « de Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image : / Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! » (Baudelaire, 1975 : 133). Mais en même temps, Baudelaire reconnaît le rôle maladif, et potentiellement fatal, que joue la clé magique qui mène à cette libération.

Nous n'avons pas la prétention de tenter ici une synthèse ambitieuse du rôle que joue la drogue dans l'œuvre de Baudelaire : la matière en est simplement à la fois trop vaste et trop riche. Pointons, toutefois, vers « La chambre double » du *Spleen de Paris* et sa référence explicite à l'opium, sous sa forme de laudanum. Le poème décrit une même chambre qui par moments « ressemble à une rêverie » où « tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie » et, à d'autres moments, est vécu comme un « séjour de l'éternel ennui » où l'on « respire le ranci de la désolation ». Le seul lien concret entre ces deux chambres, et la clé pourrait-on dire de sa dualité, c'est la présence d'un récipient de drogue : « Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet me sourit : la fiole de laudanum ; une vieille et terrible amie ; comme toutes les amies, hélas ! féconde en caresses et en trahisures » (Baudelaire, 1975 : 280, 281). La figure, littéraire, de l'opium fonctionne comme un double du poème lui-même puisqu'il possède la caractéristique justement d'être à la fois baume et dard. Comme nous le voyons depuis le début de cette étude, c'est dans ce paradoxe que nous retrouvons la double valence de l'intoxication, d'où il ne semble y avoir, en fin de compte, aucune issue. De là, pourrait-on dire, la qualité proprement *humaine* de l'intoxication.

Cette aporie tient au fait que pour l'artiste, la part négative de l'expérience de l'ivresse s'avère essentielle pour le processus créatif. Bien que l'on hésite raisonnablement à l'affirmer, l'artiste – et peut-être surtout l'écrivain – paraît plus à même de tirer, pour son œuvre, un meilleur profit *du malheur* et *du fardeau* que du bonheur et de l'allégresse. D'après la psychologue Kay Redfield Jamison (1994 : 114), qui s'est penchée sur le phénomène de la remarquable fréquence de dépression chez les artistes,

Learning through intense, extreme, and often painful experiences, and using what has been learned to add meaning and depth to creative work, is probably the most widely accepted

and written–about aspect of the relationship between melancholy, madness, and the artistic experience.

Pour les poètes en particulier, par le biais de l'acte de création, l'obscurité devient porteuse de vision et le désespoir ouvre de part en part les portes de l'espoir. Pour Baudelaire, l'effet du haschisch « s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique ; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur » (Baudelaire, 1975 : 430). Pour Blanchot (1955 : 228), c'est justement dans sa tragique descente aux enfers d'Orphée qu'il se réalise comme artiste : Orphée « perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdu et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel ». Poe, lui, est allé jusqu'à se demander si la folie ne serait pas la plus haute forme d'intelligence et si tout ce qui est profond ne jaillit pas d'une maladie de la pensée (Jamison, 1994 : 116).

Dans ce contexte, nous comprenons mieux pourquoi si en effet Baudelaire décrit certains aspects de l'expérience du haschich en des termes indubitablement négatifs, cette expérience retient néanmoins pour lui une qualité proprement magique et, de là, un attrait puissant. Chez lui, même le langage, son outil privilégié, est radicalement transformé sous l'effet de l'intoxication. Il prend non seulement une *forme* vivante mais se trouve *ré-infusé* de vie : « La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire » écrit-il ; « les mots *ressuscitent* revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase »⁹ (Baudelaire, 1975 : 431, je souligne). Si l'intoxication au haschich insuffle vie à la langue, la langue de l'art aussi non seulement parle de l'expérience du poète mais fait corps avec sa vie :

La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle (Baudelaire, 1975 : 431).

Ainsi, dans une sorte de chamboulement des repères fondamentaux, là où normalement l'art parle de la vie, au cœur de l'intoxication tout se passe comme si c'était l'art qui prenait vie et la vie qui devenait art.

⁹ S'il est possible que, dans ses notes sur « La chambre double » (Baudelaire, 1975 : 1312), Pichois ait raison de dire que « les impressions consignées au troisième paragraphe » du poème – où il est question des « formes allongées, prostrées, alanguies » des meubles – « doivent quelque chose » au laudanum, on se doute bien que l'artiste n'a nul besoin d'intoxication chimique pour voir le monde en poète, ni que la prise de drogue entraîne un certain regard poétique, et encore moins un regard poétique certain. Pourtant nous voyons ici que ce doute n'est pas partagé par Baudelaire lui-même.

5. Valeur épistémologique de l'usage de la drogue

La question touchant au bien-fondé de la présence de la drogue dans le processus de création littéraire vaut encore davantage pour la philosophie, cet espace de réflexion fondé sur l'emploi aussi méticuleux que sagace de la raison, et qui vit, au moins depuis les Romantiques d'Iéna, de et dans la littérature. A ce propos, nous pouvons lire le commentaire suivant de Foucault sur les textes de Deleuze *Logique du sens* et *Différence et répétition* comme une réponse oblique à cette question. Ce passage fait suite à une description à proprement parler transgressive, de par sa présence, dans le corpus philosophique, des effets du LSD et de l'opium sur les moyens de la pensée :

peut-être, si la pensée a à regarder la bêtise en face, la drogue qui mobilise celle-ci, la colore, l'agite, la sillonne, la dissipe, la peuple de différences et substitue au rare éclair la phosphorescence continue, *peut-être* la drogue ne donne-t-elle lieu qu'à une quasi-pensée. *Peut-être* (Foucault, 1970 : 905, je souligne).

Dans un acte rebelle supplémentaire à celui de Foucault, l'éditeur permet à Deleuze d'insérer une note, que l'on peut lire comme ludique et même espiègle, à ce recensement de ses écrits. Au moment où Foucault réitère son doute touchant à l'apport de la drogue en philosophie, répétition qui a pour effet de mettre en doute le doute lui-même et de suggérer par là que la drogue peut en effet être utile au travail philosophique, Deleuze répond, pince-sans-rire : « Qu'est-ce qu'on va penser de nous ? » (apud Foucault, 1970 : 904)¹⁰.

Au-delà d'un geste philosophique approprié, ce questionnement qui fait suite à l'introduction transgressive d'un agent fondamentalement subversif dans le discours philosophique reflète l'expérience de la drogue elle-même. « Comment penser l'expérience de la drogue ? » est une question parfaitement en accord avec la recherche de Foucault puisque l'expérience de la drogue implique, selon lui,

d'effacer les limites, rejeter les partages, mettre hors circuit toutes les exclusions, et se poser à ce moment-là la question qu'en est-il du savoir. Est-ce que l'on sait quelque chose de tout à fait autre ? Est-ce que l'on peut encore savoir ce qu'on savait avant l'expérience de la drogue ? Est-ce que ce savoir d'avant la drogue est un savoir qui est encore valable, ou est-ce que c'est un nouveau savoir ? (Elders, 2014 : 30).

Cette approche épistémologique doit d'être soulignée car l'expérience de l'intoxication réside, dans un sens, aux fondements mêmes de la tradition

10 Benjamin, qui avait l'intention de produire une ample étude sur la relation entre la drogue, haschich et opium, et la philosophie à partir de ses observations personnelles, sentait l'obligation de masquer ses références à la drogue sous le code de « Crock ». Le recueil fragmentaire de ses notes est connu sous le nom de *Crocknotizen*.

philosophique. Au-delà de l'analyse méticuleuse de Derrida dans « La pharmacie de Platon », il n'est que de rappeler la désignation du terme *symposium*, qui faisait référence à une fête où le vin, coulant à flot, engendrait souvent de conviviales et parfois profondes conversations¹¹.

C'est aussi la raison pour laquelle nous ne trouvons aucun intérêt à porter un jugement moral sur la drogue dans l'expérience limite de la création littéraire, bien que, et c'est très important, l'usage de produits tels que le haschich ou l'opium puisse, comme le décrit Baudelaire (1975 : 395), couper court à la volonté nécessaire à l'acte créateur :

Quand le lendemain matin, vous voyez le jour installé dans votre chambre, votre première sensation est un profond étonnement. Le temps avait complètement disparu [...] Une grande langueur, qui ne manque pas de charme, s'empare de votre esprit. Vous êtes incapable de travail et d'énergie dans l'action.

C'est la punition méritée de la prodigalité impie avec laquelle vous avez fait une si grande dépense de fluide nerveux. Vous avez jeté votre personnalité aux quatre vents du ciel, et maintenant vous avez de la peine à la rassembler et à la concentrer.

Si Baudelaire s'en prend au bridage qu'impose la drogue à sa volonté, même dans le cadre de ses effets secondaires, c'est parce que « c'est la volonté qui est attaquée, et c'est l'organe le plus précieux » (Baudelaire, 1975 : 395). C'est là un sujet si primordial pour Baudelaire qu'il y reviendra dans *Les paradis artificiels* : le mal du haschich se voit le lendemain, dans « l'impossibilité de s'appliquer à un travail suivi [...] ». La volonté surtout est attaquée, de toutes les facultés la plus précieuse » (Baudelaire, 1975 : 437).

En dépit de ces limitations, l'attrait de l'intoxication chez l'artiste persiste et signe son pouvoir dans l'esprit comme dans le corps du sujet¹². C'est ainsi, en tout cas, que résonne la phrase de Rimbaud (1972 : 96) dans la section « Mauvais sang » d'*Une saison en enfer* : « Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève ».

Hoffmann, qui d'un côté s'accorde avec Baudelaire quant à la question de l'effet limitatif de la drogue sur la concentration si nécessaire à l'artiste, considère cependant les substances psychoactives comme d'une aide importante car, selon lui, la

11 Parmi d'autres réflexions philosophiques basées sur l'expérience personnelle de drogues psychoactives, on peut citer : Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* ; Ernst Jünger, *Annäherungen: Drogen und Rausch* ; et Terence McKenna, *True Hallucinations*.

12 Que Baudelaire ne soit évidemment pas unique en cela, la raison pourrait-elle se trouver, au moins en partie, dans le fait que le prototype de l'addiction, c'est la dépendance amoureuse ?

drogue donne accès à des domaines de l'imagination inaccessibles au créateur sobre (Plant, 2000 : 160). Plus qu'une longue liste d'impressions, les expériences de la drogue qu'il fit à Marseille laissèrent à Benjamin, sous la forme d'une fleur, une sorte de figure poétique cristallisée qui résonnait en lui longtemps après les effets de l'intoxication dissipés (Benjamin, 1972 : 67). Pour Huxley, tant que dure l'expérience d'intoxication, l'écrivain ne s'intéresse que très peu à l'aspect manuel de son travail, c'est-à-dire à l'acte d'écrire à proprement parler, car son attention est tout investie dans l'expérience transcendante. À la suite de cet événement, l'artiste aura une vision nouvelle, ou du moins renouvelée, du monde qui aura mérité le détour puisque bien que les talents de l'artiste demeureront ce qu'ils étaient, l'expérience constituera une source d'inspiration inestimable. Plus précisément, au-delà de l'expérience sensuelle, l'artiste aura accès à des révélations d'ordre psychologique qui démontrent que le monde dans lequel nous avons l'habitude de vivre n'est qu'une création de cet être conventionnel et hyper-conditionné que nous sommes et, surtout, que d'autres types de mondes peuvent exister (Horowitz, 1990). Enfin, Nietzsche (2009 : § 8) ira jusqu'à proclamer : « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétique, une condition physiologique est indispensable : l'ivresse »¹³.

Nous avons vu que la prise de drogue joue souvent un rôle de catalyseur dans l'expérience de l'écrivain. Nous nous sommes penchés sur la question de savoir comment certains écrivains, principalement Gautier et Baudelaire, non seulement rendent compte de ces états extrêmes de la conscience, produits par le biais du haschich et de l'opium, mais aussi sondent activement ces états et offrent par là aux lecteurs la possibilité d'élargir leur propres espaces imaginaires. La drogue permet aux écrivains de parcourir le rapport très étroit entre les impulsions qui sous-tendent l'intoxication et ce qui peut être vu comme une source même de la créativité. Par le biais de l'usage de produits psychoactifs, les participants au voyage semblent viser une remise en question plus ou moins profonde de la réalité quotidienne, laquelle passe par une révolution dans la perception en bon nombre de points semblable à l'expérience de la déraison.

Finalement, le plus remarquable peut-être, dans tout ceci, est l'aspect volontaire de cette expérience : les participants appellent de leurs vœux un chamboulement dans leur personne. Il s'agit, dans un sens restreint, d'inviter un agent externe à habiter en soi. Restreint parce que le soi semble justement n'être plus à ce moment-là identique à lui-même, n'être plus « soi ». Une fois accueilli dans la place, cet « hôte étrange » mène un travail autant de sape que de renouveau. Ce n'est pas seulement une question de vouloir voir et vivre le monde autrement, une expérience qui revient parfois, pour l'artiste, ou le révolutionnaire, à le transformer. Il faut aussi vouloir *être*

13 Dans ce passage, Nietzsche conçoit l'ivresse dans toutes ses déclinaisons possibles, qu'elle soit chimique ou autre, mais par-dessus tout comme un renforcement du sens de la plénitude.

autrement, être autre, et même être *un autre dans* le monde. Ceci revient en somme à accepter, par faiblesse ou par force de caractère, d'être transformé par l'étrangeté et, dans le prolongement de cette expérience, à se demander si l'on a jamais été, en fait, vraiment identique à soi-même.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTAUD, Antonin (1993) : *L'ombilic des limbes*. Paris, NRF (Poésie/Gallimard).
- BACHMAN, Christian & Anne COPPEL (1989) : *La drogue dans le monde hier et aujourd'hui*. Paris, Edition Albin Michel.
- BARTHES, Roland (2003) : « Le vin et le lait », in *Œuvres complètes*. Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1975) : *Œuvres complètes, Vol. 1*. Paris, Gallimard (La Pléiade).
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1996) : *Vers l'inconscient du texte*. Paris, PUF.
- BENJAMIN, Walter (1927) : *Protokolle zu Drogenversuchen. I : Hauptzüge der ersten Haschisch-Impression*, in *Gesammelte Schriften*, VI, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, 558-560.
- BENJAMIN, Walter (1972) : *Über Haschisch*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- BERNARD, Henri (1984) : « Alcoolisme et antialcoolisme en France ». *Histoire, Économie et Société*, 611(3/4), 609-628.
- BLANCHOT, Maurice (1955) : *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard (Folio essais).
- BOON, Marcus (2002) : *The Road of Excess : A History of Writers on Drugs*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- BURKE, Edmund (1836) : *The Works of Edmund Burke: With a Memoir*. Vol II, New York, Dearborn.
- BUTEL, Paul (1995) : *L'opium. Histoire d'une fascination*. Paris, Perrin.
- CHAST, François (2009) : « Origins of Legislation on Narcotics in France ». *Histoire des Sciences médicales*, 43 (3), 293-305.
- DE QUINCEY, Thomas (2003) : *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. London, Penguin Books.
- DERRIDA, Jacques (1972) : « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*. Paris, Éditions du Seuil, 120-125 [1^e version 1968].
- ELDERS, Fons & Lionel CLARIS [eds.] (2014) : *Michel Foucault - Freedom and Knowledge*. Amsterdam, Elders Special Productions BV.
- ERASME, Desiderius (1867) : *Éloge de la folie*, Paris, Bibliothèque nationale (Collection des meilleurs auteurs anciens et nouveaux).
- FARRÈRE, C. (1904) : *Fumée d'opium*. Paris, P. Ollendorf.
- FINEBERG, S. K., S. DEUTSCH-LINK, M. ICHINOSE, T. MCGUINNESS, A. J. BESSETTE, C. K. CHUNG, & P. R. CORLETT (2015) : « Word Use in First-person Accounts of

- Schizophrenia ». *The British Journal of Psychiatry*, 206 (1), 32-38.
- FLAUBERT, Gustave (1991) : *Correspondance*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. III.
- FOUCAULT, Michel (1970) : « Theatrum philosophicum ». *Critique*, 282, 885-908.
- GAUTIER, Théophile (1961) : « Le hachich », in Baudelaire, *Les paradis artificiels*. Paris, Gallimard (Folio Classique).
- GAUTIER, Théophile (1991) : *Contes et récits fantastiques*. Paris, Le livre de poche.
- GREEN, André (1973) : « Le double et l'absent ». *Critique*, 312, 43-67.
- HEMINGWAY, Ernest (2003) : *Ernest Hemingway, Selected Letters: 1917-1961*. New York, Simon & Schuster.
- HILTON, Frank (2004) : *Baudelaire in Chains: A Portrait of the Artist as a Drug Addict*. New York, Peter Owen Publishers.
- JAMES, Tony (1995) : *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth-Century France*. Oxford, Oxford University Press.
- JAMISON, Kay Redfield (1994) : *Touched with Fire : Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York, Free Press.
- JANIN, Hunt (1999) : *The India-China Opium Trade in the Nineteenth Century*. Jefferson, North Carolina, McFarland & Co.
- JAY, Mike (2011) : *Emperors of Dreams : Drugs in the Nineteenth Century*. Cambridgeshire, Dedalus.
- JÜNGER, Ernst (1970) : *Annäherungen : Drogen und Rausch*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- LACAN, Jacques (2001) : *Autres écrits*. Paris, Seuil.
- LAING, Ronald David (1981) : *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*. Harmondsworth, Penguin.
- LEQUARRÉ, Françoise & Pierre VERJANS (1996) : « Les drogues prohibées ». *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 1 (n° 1506-1507), 1-48.
- LIEDEKERKE, Arnould (1984) : *La Belle époque de l'opium : anthologie littéraire de la drogue, de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*. Paris, Éditions de la Différence.
- LOUGHNAN, Arlie (2012) : *Manifest Madness : Mental Incapacity in the Criminal Law*. Oxford, Oxford University Press.
- MAUPASSANT, Guy (1970) : *Contes et nouvelles*. Paris, Albin Michel.
- MCKENNA, Terence (1993) : *True Hallucinations*. New York, Harper Collins.
- MILNER, Max (2000) : *L'imaginaire des drogues : de Thomas De Quincey à Henri Michaux*. Paris, Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009) : « 8ème divagation d'un inactuel », in *Crépuscule des idoles*. Gallimard (Folio essais), 62-6.
- NIETZSCHE, Friedrich (2015) : *L'origine de la tragédie*. Paris, Arvensa.
- PALMER, Cynthia & Michael HOROWITZ [eds.] (1990) : *Moksha : Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience*. Rochester, VT, Park Street Press.

- PERPÈRE, Antoine [comm.] (2013) : *Sous influences : Arts plastiques et produits psychotropes. Dossier de presse*. La Maison Rouge, 3-18. Disponible sur : http://archives.lamaisonrouge.org/IMG/pdf/Dossier_de_presse_sous_influences__15_fevrier_19_mai_2013_.pdf.
- PLANT, Sadie (2000) : *Writing on Drugs*. New York, Farrar, Straus, and Giroux.
- RIMBAUD, Arthur (1972) : *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (La Pléiade).
- ROBERTSON, John, W. (1921) : *Edgar A. Poe : A Study*. San Francisco, Bruce Brough.
- ROGOZINSKI, Jacob (2011) : « L'écriture à l'épreuve de la folie ». *Le Magazine littéraire*, 513.
- ROSENZWEIG, Michael (1999) : *Les drogues dans l'histoire : entre remède et poison*. Paris. De Boeck.
- SARTRE, Jean-Paul (1940) : *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard.
- SENAUCOUR, Etienne Pivert de (1939) : *Rêveries sur la nature primitive de l'homme en 1799*. Édition critique par Joachim Merlant. Paris, Société des textes français modernes.
- WHITMAN, Walt (2007) : *Franklin Evans, or The inebriate: a tale of the times*. Édition de Christopher Castiglia & Glenn Hendler. Durham, Duke University Press.

L'expérience totalitaire en Europe : destruction et aliénation des individus dans l'œuvre de fiction de Katrina Kalda

Margarita ALFARO AMIEIRO
Universidad Autónoma de Madrid
margarita.alfaro@uam.es

Résumé

L'histoire littéraire contemporaine, liée à l'expérience totalitaire des pays de l'Europe de l'Est, se présente comme un cadre fort riche ouvrant sur l'analyse des comportements des individus soumis aux exigences du système. En partant d'un corpus de deux romans écrits par Katrina Kalda (1980), écrivaine exilée originaire de l'Europe de l'Est, nous présenterons des trajectoires (féminines) illustratives des conséquences d'une organisation qui détruit les individus en faveur de la notion d'État. L'introversion, le silence, la paralysie, l'aliénation mentale et finalement le suicide et l'exil deviennent les manifestations les plus représentatives d'une galerie de personnages qui agissent à la frontière de l'invraisemblable et de l'insoumission. Le roman, d'après Milan Kundera (1986 ; 2006), nous offre la meilleure voie d'expression d'une problématique existentielle, la perte et la dégradation des valeurs. L'auteur et ses personnages opprimés dénoncent les abus d'une organisation sociale destructive tout au long de plusieurs décennies.

Mots clés: Totalitarisme. Europe de l'Est. Écrivaines. Exil. Aliénation mentale. Dénonciation.

Resumen

La historia literaria contemporánea, relacionada con la experiencia totalitaria de los países de la Europa del Este, se manifiesta como un marco muy rico abierto al análisis de los comportamientos de los individuos sometidos a las exigencias del sistema. Partiendo de un corpus de dos novelas escritas por Katrina Kalda (1980), escritora exiliada originaria de la Europa del Este, presentaremos unas trayectorias (feme-

* Artículo recibido el 24/01/2017; evaluado el 14/06/2017; aceptado el 19/07/2017.

ninas) ilustrativas de las consecuencias de una organización que destruye a los individuos en favor de la noción de Estado. La introversión, el silencio, la parálisis, la alienación mental y finalmente el suicidio y el exilio son la manifestación más representativa de una galería de personajes que actúan en la frontera de lo inverosímil y la insumisión. La novela, según Milan Kundera (1986; 2006), ofrece la mejor vía de expresión de una problemática existencial, la pérdida y la degradación de los valores. El autor y sus personajes oprimidos denuncian los abusos de una organización social destructiva a lo largo de varias décadas.

Palabras clave: Totalitarismo. Europa del Este. Escritoras. Exilio. Alienación mental. Denuncia.

Abstract

Contemporary literary history, linked to the totalitarian experience of the countries of Eastern Europe, presents itself as a rich framework opening up to the analysis of the behavior of individuals subject to the requirements of the system. Based on a corpus of two novels written by Katrina Kalda (1980), an exiled writer from Eastern Europe, we will present some (feminine) trajectories illustrating the consequences of an organization that destroys individuals in favor of the notion of State. Introversion, silence, paralysis, mental alienation and ultimately suicide and exile become the most representative manifestations of a gallery of characters who act on the borderline of unbelievable and insubordinate. The novel, according to Milan Kundera (1986, 2006), offers us the best way of expressing an existential problematic, the loss and degradation of values. The author and her oppressed characters denounce the abuses of a destructive social organization over several decades.

Keywords : Totalitarianism. Eastern Europe. Writers. Exil. Alienation mental. Denunciation.

0. Présentation

Tandis que l'isolement intéresse uniquement le domaine politique de la vie, la désolation intéresse la vie humaine dans sa totalité. Le régime totalitaire comme toutes les tyrannies ne pourrait certainement pas exister sans détruire le domaine public de la vie, c'est-à-dire sans détruire, en isolant les hommes, leurs capacités politiques. Mais la domination totalitaire, comme forme de gouvernement, est nouvelle en ce qu'elle ne se contente pas de cet isolement et détruit également la vie privée. Elle se fonde sur la désolation, sur l'expérience d'absolue non-appartenance au monde, qui est l'une des expériences les plus radicales et les plus désespérées de l'homme. [...] être déraciné, cela veut dire n'avoir pas de place dans le monde, reconnue et

garantie par les autres ; être superflu, cela veut dire n'avoir aucune appartenance au monde. Ce qui rend la désolation si intolérable c'est la perte du moi, qui, s'il peut prendre réalité dans la solitude, ne peut toutefois être confirmé dans son identité que par la compagnie confiante et digne de confiance de mes égaux (Arendt, 2002 : 306-307).

Le nombre d'auteurs femmes originaires de l'Europe de l'Est qui se sont exilées dans les dernières décennies du XX^e siècle en Europe occidentale sont assez nombreux : Oana Orlea (1936-2014), d'origine roumaine, Rouja Lazarova (1968-), d'origine bulgare, ou Agota Kristof (1935-2011) et Eva Almassy (1955-), d'origine hongroise, parmi beaucoup d'autres, et qui ont utilisé le français comme langue d'écriture (Delbart, 2005 ; Porra, 2011). Dans l'ensemble, elles offrent un vaste panorama thématique en rapport avec l'expérience vécue avant et après leurs exils, où les abus du totalitarisme sont au cœur de leurs écritures (Alfaro, 2005; 2011; 2012a; 2012b; 2013; 2014; 2016; Soto, 2012). A cet égard, le prix Nobel de Littérature décerné en 2015 à Svetlana Aleksievich montre aussi l'intérêt de l'auteur et de la société européenne pour arriver à découvrir les petites histoires des personnes qui pendant plusieurs décennies ont subi la tragédie de domination de l'URSS. La romancière décrit l'identité personnelle et collective de ce qu'elle appelle l'*homo sovieticus* ainsi que sa fin à la frontière du XXI^e siècle ; l'auteure se sert de la polyphonie chorale pour donner la parole aux victimes (Aleksievich, 2015).

Dans ce cadre, Katrina Kalda, d'origine estonienne, née à Tallinn en 1980, peut s'intégrer à cet ample échantillon pour illustrer de manière très significative les conséquences des régimes totalitaires sur les individus. Elle saisit la portée de « l'homo communistus (qui) ne s'appartient pas, il est ce que le parti-État a fait de lui, il doit se conformer à la fonction qui lui a été attribué, à l'image qu'il doit donner, au rôle qu'il doit remplir dans la collectivité, sous peine d'être éliminé » (Wolton, 2015: 772). Kalda habite actuellement en France où elle a publié jusqu'à présent trois romans : *Un roman estonien* (2010)¹, *Arithmétique des dieux* (2015)² et plus récemment *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre* (2016). Notre analyse portera donc sur la désagrégation, l'enfermement, le silence et les mensonges vécus par le peuple estonien et en particulier par l'auteure, par le biais de ses personnages, avant et après son arrivée en France. Katrine Kalda se sert de l'autofiction pour mettre en scène la vie de toute une galerie de personnages féminins qui se heurtent à une réalité amère et dont les consé-

¹ Le récit retrace l'évolution d'un jeune homme, August, qui écrit un roman-feuilleton peu après l'indépendance de l'ex-république soviétique, Estonie, au tour des années 1994. Le roman évolue à l'égard de l'esprit de la dissidence antisoviétique décrite sous le regard de la vie sociale et des individus. La fiction montre l'importance de la révolte intérieure du personnage principal du roman écrit au cœur de la fiction romanesque. Ce jeu de mise en abîme agit en tant que focalisation omnisciente.

² Prix littéraire *Richelieu de la francophonie* 2015

quences sont fort illustratives des symptômes et des dissociations psychiques provoquées par le système.

Pour ce faire, notre approche³ montrera l'évolution de deux moments différents du parcours existentiel des personnages de fiction de l'auteur : avant et après l'exil. Dans le premier cas, avant l'exil, ce sera son dernier roman publié, *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre* (2016), qui nous servira de référence. Et, dans le deuxième cas, l'expérience de l'immigration en France est traitée dans son roman intitulé *Arithmétique des dieux* (2013). Nous observerons au fil de notre étude l'importance que Kalda accorde à la mémoire individuelle et collective, la quête de l'identité et sa « mise en récit », d'après l'expression de Paul Ricœur (1983). Notre auteure se confronte à la reconfiguration mémorielle de son passé qui par la suite lui permettra de donner vie à son temps ontologique. La mémoire chez Kalda comporte donc une valeur de création au moyen de l'imaginaire. Le récit adopte par excellence la fonction d'exprimer l'expérience du temps vécu par le sujet.

En plus, son œuvre offre, du point de vue de la représentation sociale, un portrait dynamique où la fiction et le réel s'entrelacent. Deproost et alii (2008) signalent que dans les romans contemporains l'on peut trouver quatre fonctions primordiales : « une fonction cognitive (connaître le monde), une fonction pragmatique et comportementale (orienter l'action), une fonction de justification de l'action (à ses propres yeux et face aux autres), une fonction identitaire » (2008 : 38). Dès lors les romans de Kalda peuvent être considérés comme un exemple de représentation individuelle ayant une répercussion collective qui permet « une compréhension de soi et du monde ». À notre avis, la production littéraire de Katrina Kalda lui garantit donc « une estime de soi » (Deproost et alii, 2008 : 37) et la possibilité de « parvenir à accomplir le travail de deuil » si nécessaire afin d'atteindre son salut et sa réinsertion dans le monde (Todorov, 2015a : 32). Par ailleurs Tzvetan Todorov dans ses essais intitulés *Face à l'extrême* (1991) et *L'Homme dépaysé* (1996) défend la capacité de distinguer entre les valeurs vitales, les valeurs morales, la capacité inhérente de l'homme à refuser la destruction et l'autodestruction malgré les exemples historiques récents en rapport avec le totalitarisme. Les valeurs morales se manifestent et réagissent contre le mal imposé. L'homme dans ce contexte est poussé à disparaître ou à devenir de plus en plus fort et à survivre. Par la suite nous pourrions illustrer le défi des personnages de fiction qui luttent contre la dépersonnalisation imposée par le système.

³ Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i du MINECO, référence FFI2013-43483-R.

1. Avant l'exil : *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre* (2016)

Katrina Kalda dans son dernier roman publié construit la fiction autour de l'évolution de trois femmes en situation de déplacement appartenant à trois générations différentes. Chacune d'elles représente une étape différente de l'évolution vitale : Marie, la plus jeune, sa mère Astrid, d'âge moyen, et sa grand-mère, Sabine, femme mûre. Elles configurent la matrice de la narration et montrent la construction axiologique de la femme sous un système qui dépersonnalise en faveur d'une communauté socialisante où tous les individus doivent se ressembler. Elles sont amenées à lutter contre le déterminisme du destin et à prendre conscience activement de la violence du système qui agit de manière factuelle contre les personnes et de manière symbolique comme un système d'oppression organisé (Deproost et alii, 2008 : 101).

Auparavant elles habitaient dans la Ville d'un pays anonyme dont le lecteur ne connaît pas le nom. Un an plus tôt elles ont été déplacées de force, à l'improviste et sans mobile apparent, dans un lieu malsain, contaminé et inhabitable où les gens se comportaient de manière misérable. Il s'agit d'une grande étendue sans aucun attrait, dominée par des usines et des immeubles délabrés et en mauvais état, que l'on connaît comme la Plaine. Il s'agit d'un espace isolé et séparé de la Ville où elles habitent ensemble. Sabine, la grand-mère, décrit ce lieu comme un *topos* sans espoir ni horizon ; heureusement qu'elle s'est donné, après son travail à l'usine, la tâche clandestine de répertorier les quelques espèces végétales présentes et de donner ainsi continuité à l'activité développée par son grand-père et son père à la Ville, tous les deux disparus à cause de leurs inquiétudes intellectuelles :

Depuis que je fais ce relevé, mon quotidien prend un aspect différent. Il est impossible pour un homme de vivre à la manière d'un être-humain lorsqu'on lui interdit d'exercer la moindre action sur son environnement et qu'on lui inculque la certitude de ne rien pouvoir créer. Ce qui rend la vie dans la Plaine presque insupportable, ce n'est pas la nourriture faite à partir d'aliments recomposés, le travail pénible à l'usine ni même l'absence d'intimité dans les logements mais la conviction que notre vie n'est que la perpétuelle transformation de ce que d'autres ont conçu, fabriqué, utilisé ailleurs : les produits de la ville. C'est exactement dans cette certitude que vivent la plupart des déplacés. [...] Les préoccupations matérielles occupent la totalité de la vie et des pensées, y introduire autre chose qui ne soit pas prévu par le fonctionnement de la Plaine, voilà la seule façon d'y échapper (Kalda, 2016 : 17).

Le fil conducteur, du point de vue narratif, sera tout au long du roman l'évolution entrelacée des histoires apparemment indépendantes des trois personnages qui s'interrogent sur les atrocités d'un système violemment influencé par les manipulations imposées. Elles réagissent d'une manière différente face à l'absence de liberté,

et manifestent leur peur et leur angoisse vitale à la frontière de la maladie mentale et du suicide.

Du point de vue énonciatif, le roman est articulé selon l'alternance de chapitres où les voix des trois personnages apparaissent intercalées de manière assez équilibrée. Or, Marie et Sabine, petite-fille et grand-mère, agissent du point de vue des manifestations scripturales dans le texte. Cependant, Astrid, la mère de Marie et la fille de Sabine, est le personnage dont la voix est la moins représentée en raison de son mauvais état de santé et de sa faiblesse mentale. Elle s'exprime de manière très nette en tant que victime d'un système qui la rend coupable et qui impose, afin de satisfaire ses propres objectifs, un châtement personnel et collectif. Voyons la description que sa fille Marie fait d'elle dans les premières lignes du roman :

Ma mère est une montre qui s'est arrêtée.

Son cœur continue de battre en émettant un petit tic-tac mais quoi qu'il lui arrive, rien ne change dans son visage ni dans ses yeux. Elle s'est arrêtée à l'instant où elle a su que sa vie dans la Ville avait pris fin. Depuis, elle existe au-delà d'elle-même : la grande aiguille regarde en arrière, par-dessus son épaule, vers le passé, et la petite vers le nord-est, du côté de la Ville. Ma mère est réglée à vie sur neuf heures cinq.

Avant même que j'aie eu le temps de naître, ma mère était déjà bloquée. La cassure a dû se produire à l'époque où j'étais un fœtus de quelques mois. C'est alors qu'elle est devenue la chose que je connais : elle a cessé d'évoluer, de mûrir, de s'adapter. Moi, j'ai poursuivi ma croissance sans m'occuper du fait que le ventre nourricier s'est transformé en une boîte morte.

Certains jours, j'ai une furieuse envie de la secouer pour voir quelle tête aurait une mère vivante, mais je crois qu'elle se contenterait de tomber, raide comme une bûche, les bras le long du corps, et qu'elle ferait un bruit sec en touchant le sol. Alors je la regarde et je serre les dents (Kalda, 2016 : 9).

Pendant tout le roman, chaque personnage parle de sa vie à la première personne, au passé et au présent, en rapport avec la vie des autres personnages féminins et masculins de la famille auxquels ils font référence en leur absence, soit parce qu'ils ont disparu de manière inexplicable soit parce qu'ils sont déjà morts. Cette stratégie permet de compléter le portrait de chaque personnage sous le regard de l'autre, un regard qui se caractérise par la dureté, la critique et très souvent l'incompréhension envers l'autre. Le lecteur a donc accès à un roman choral et polyphonique où les points de vue se complètent de manière discontinue et fragmentée.

De même nous observons que le style change en fonction du personnage qui parle. Marie, à cause de son inexpérience et de sa jeunesse, se sert du flux de la conscience qui évolue au cours des événements auxquels elle doit faire face ; sa mémoire

est presque absente et elle se situe notamment au présent. Elle est dominée depuis le début par la colère et la rage : « Je suis née en colère. La colère est mon élément comme d'autres ont pour éléments le feu, la terre ou l'eau. [...] alors seulement ma colère enfle pour de bon » (Kalda : 2016 : 11). Or, à mesure que le roman avance, elle s'installe dans le silence, dans le non-dit, elle affirme : « Il est horrible de devoir dire certaines choses. Les dire est peut-être plus horrible que de les vivre » (Kalda, 2016 : 221). À ce propos, elle accepte, sous la violence psychologique et sans pouvoir les refuser, les abus sexuels qui lui sont infligés par le surveillant, un être déformé physiquement, « irascible » et alcoolisé, qui règle la vie de Marie contre sa volonté. Ce phénomène illustre la capacité brutale du régime totalitaire de contrôler et de se servir des jeunes filles par le pouvoir des manipulations, c'était la manière de corrompre leur intégrité en tant que femmes. C'est ainsi que Marie peu à peu prend conscience des conditions de sa vie depuis sa naissance ; elle, à la différence de sa mère et de sa grand-mère, n'a pas connu la vie à la Plaine : « Moi, je suis une enfant de la Plaine. Je ne sais rien » (Kalda, 2016 : 200). Elle se rend compte aussi de l'importance de son âge, à la frontière des 15 ans, et elle ne veut pas accepter sa triste situation. Elle se donne le rêve et le projet d'atteindre une vie en liberté :

Je ne pense à rien de ce qui me concerne aujourd'hui ; je ne pense qu'à ce qui arrivera demain quand nous rejoindrons la Ville. À condition qu'on s'entraîne à arrêter de réfléchir, la vie de tous les jours prend le dessus. Il y a le tapis roulant de l'usine, [...] ; il y a la queue pour le hareng et le pâté de porc reconstitué ; il y a la queue pour le savon et une autre pour le gaz ; une fois par mois, il y a la queue au bureau de rationnement pour y retirer les tickets. La vie de tous les jours est la même quoi qu'il arrive à l'extérieur. Si on s'arrête de réfléchir, il est possible de vivre, même de cette façon » (Kalda, 2016 : 201).

C'est pour cela que Marie, poussée par sa mère, pense qu'elle doit tenter sa chance, celle de fuir, de quitter la Plaine pour se rendre à la Ville où elle pourra mener une vie meilleure, où elle pourra aller à l'école, accéder à la formation académique et à la connaissance scientifique. Elle construit donc son rêve d'évasion avec sa mère, Astrid, qui au dernier moment renoncera à son projet en raison de son incapacité physique et psychologique. Elle prend conscience de son malheur et de son aliénation émotionnelle. Malheureusement elle se laisse mourir face à l'angoisse existentielle et matérielle. Marie, malgré sa solitude et le fait de rester seule face aux dangers de fuir, entreprend, dans les dernières pages du roman, le voyage initiatique et quitte pendant la nuit la Plaine pour se rendre à la Ville. Il s'agit d'une autre manière de fuir de la réalité. Marie et sa grand-mère Sabine, qui participe aussi au moment de la fuite,

vivent l'idéal du salut face au déterminisme et au désir de destruction des hommes (Kalda, 2016 : 349).

L'auteure confère une importance majeure au récit du départ. Sabine et Marie vont au-delà de la Zone périphérique qui sépare la Plaine de la Ville pour se rendre ailleurs (Kalda, 2016 : 349). Elles avancent en silence, on dirait même, du point de vue de la perspective psychiatrique, qu'elles se trouvent dans un état de perturbation mentale et de comportement angoissé. Sabine se dit à la fin du roman :

Est-ce parce qu'il n'y a pas grand-chose à dire ou bien parce que les régions que nous traversons en ce moment, nos régions intérieures, ressemblent à un désert ? J'aimerais qu'il en soit autrement. J'ai souvent imaginé mon départ. Je me suis souvent vue m'enfonçant dans la Zone, retrouvant les odeurs de la forêt, son air plus doux, chargé d'humidité, faisant ce que mon père rêvait de faire, je crois : partir pour de bon (Kalda, 2016 : 349-350).

Le départ incarne finalement la libération au plan physique et moral ; elles traversent la frontière vers des régions oniriques qui ouvrent la voie à l'interprétation de symbolismes divers où le plus important est la capacité d'avoir pu quitter le système répressif. La grand-mère et la petite fille se dirigent vers un *no mans'land* porteur d'une nouvelle réalité matérielle, peut-être, et sans doute mentale :

Nous marchons. Marie aussi est silencieuse. Il n'y a peut-être rien à dire. Elle était allongée sous le chèvrefeuille ; je l'ai traînée là-haut. La fumée commençait à se répandre, elle pouvait à peine marcher. Comment est-elle arrivée là ? Un instant cette nuit, quand nous nous sommes enfoncées parmi les arbres et que le ciel a disparu, elle s'est approchée de moi et m'a saisi la main. [...] Pense-t-elle que nous marchons vers la Ville, en direction du nord ? Nous avançons vers l'est. Aucun endroit ne peut nous accueillir sinon la forêt elle-même, une forêt suffisamment profonde pour être soustraite à l'emprise des hommes, le pays où les arbres n'ont pas d'ombre (Kalda, 2016 : 351-352).

En ce qui concerne l'énonciation de Sabine, elle se manifeste à partir du journal intime qu'elle écrit lors du déplacement forcé, chaque page de son écriture est datée et le lecteur est informé de l'évolution chronologique dans les moindres détails. Les jours, les mois et les années passées à la Plaine apparaissent de manière exhaustive. Sabine évolue au moyen de son idéal de mettre sur pied une serre clandestine où elle applique ses connaissances et obtient le profit de certaines plantes médicinales. La serre, à la fin du roman, sera détruite de manière involontaire par le feu, ce qui est une autre manifestation du potentiel destructeur du système. De même, le récit de Sabine se caractérise par de nombreux retours au passé où se profile la filiation de la

famille, elle se remonte à son grand-père et à son père qui s'étaient consacrés à l'étude scientifique et qui avaient été expulsés de manière injuste par le système dictatorial qui n'accepte pas les progrès individuels. Finalement, tout au long des pages de son journal, elle offre le portrait de toute une société dominée par l'expérience totalitaire qui impose la collectivisation et la répression en même temps qu'elle anéantit les individus sous toutes ses formes. Bien que victime du style de vie de la Plaine, caractérisée par la promiscuité et l'isolement, elle arrive à s'en échapper mentalement grâce à sa ténacité et sa formation préalable. Par ailleurs, Sabine, qui est une femme très froide et rationnelle, contribue à la formation de Marie en dehors des normes établies ; elle lui apprend à lire et à éprouver du goût pour accéder à la connaissance de l'histoire et de la culture même si elle doit vivre dans le mensonge et l'interdit.

Enfin Astrid, située entre deux générations, exprime une voix intérieure souffrante qui se découvre face aux injustices vécues. Elle se présente comme une femme épuisée, sans force et qui n'a pas plus envie de vivre. Elle se trouve à la limite de ses forces physiques, elle a subi une forte détérioration psychologique notamment à partir du moment de leur déplacement, son récit représente le côté pathologique lié à la schizophrénie. Astrid est la voix par excellence qui découvre au lecteur un passé lié à l'expérience totalitaire la plus terrible, elle symbolise le lien, d'abord, et l'obstacle, par la suite, à l'homme d'État. De ce fait elle sera victime du déracinement et de la déportation les plus brutales. Elle se souvient de sa vie à la Ville où étant presque une adolescente elle fit la connaissance d'un homme public, un grand séducteur et marié, qui profitait de sa situation de domination. Cet homme était beaucoup plus âgé qu'elle et fait partie de la structure d'un État totalitaire dont il tirait profit. Ils deviennent amants pendant un temps et cette expérience pour Astrid comporte maintes difficultés au niveau personnel et aussi au niveau familial, des complications irréversibles qui seront inhérentes à la clandestinité. Le lecteur apprend tout au long de l'actualisation de ses souvenirs que la cause profonde du déplacement est liée au rapport caché d'Astrid avec cet homme public. Notamment au moment où elle communique à un ami proche de l'homme public qu'elle est enceinte, ce que lui provoque de graves conséquences pour elle et sa famille ; à partir de ce moment elle ne pourra plus voir son amant qui demeure inaccessible, de manière symbolique dans une tour-forteresse élevée, dans un espace caché et obscur où ses inférieurs ne peuvent pas se rendre. Par contre, toutes les rencontres avec Astrid avaient lieu dans un espace souterrain, à la cave de la bibliothèque publique où personne normalement n'avait accès.

Du point de vue de l'organisation sociale, la Plaine se présente comme un lieu invivable où les rapports humains s'orientent vers l'agressivité et où les comportements des individus sont inexplicables, violents et injustes. Tous les déplacés vivent dans un espace minimal, dans des appartements communautaires, sans la possibilité d'une vie intime et privée. Très visiblement les conséquences sont la peur, la colère et la schizophrénie pour ceux, la grande majorité, qui ne font pas partie du système. Par

contre, ceux qui sont les représentants du pouvoir, les vigilants, les plus médiocres parmi les médiocres, vivent dans des immeubles plus confortables, ils sont chargés de la surveillance de la population et de garantir le fonctionnement répressif jusqu'aux niveaux les plus extrêmes : cartes de rationnement, isolement de chaque habitant, travaux forcés dans les usines et impositions où le moindre respect est violé. Dans l'ensemble, la conséquence est la pénurie et la prolifération d'actes de vandalisme, vols et viols, notamment.

Les réactions déjà signalées, peur, colère, tristesse, mélancolie et soumission, se manifestent chez les trois protagonistes tout au long du récit même si leur manière de les somatiser est différente. La souffrance et la douleur sont décrites à un double niveau : physique et psychologique. Du point de vue physique, les manifestations corporelles décrites sont très abondantes, il y a toute une galerie d'individus vulnérables et déformés suite aux impositions et au manque d'attention au moment de l'enfance. Et du point de vue psychologique, tous les individus sont, avant ou après, détruits mentalement à cause de la capacité exterminatrice de l'organisation étatique sur ceux qu'il considère de manière gratuite comme leurs ennemis. À ce propos Todorov dans *L'homme dépaycé* (1996) introduit la question du dédoublement auquel est conduit l'individu sous un régime totalitaire afin de se défendre de la pression du pouvoir. La pensée double est une manifestation de la division de la personnalité qui se traduit en angoisse et en contradiction interne.

Du point de vue sociologique la Plaine, où manque l'essentiel (eau, électricité et nourriture) justifie sa raison d'être parce qu'elle accueille les usines qui approvisionnent en vivres et en matières premières la Ville. Son vrai sens se manifeste par sa capacité de faire progresser la Ville et d'accueillir en tant que travailleurs ceux qui sont refusés par le système :

Régis (un autre déplacé) m'a expliqué (à Marie) comment les choses se passaient. Les hommes qui occupent des postes importants dans la Ville peuvent décider qui sera déplacé. Ce n'était pas plus compliqué. La Ville a toujours besoin de se purger, ses capacités à nourrir les hommes, à fournir une place à chacun, à faire en sorte que l'ordre se maintienne ne sont pas infinies. Elle ne subsiste que parce que en expulsant certains elle crée de la place pour les autres (Kalda, 2016 : 341).

Par conséquent, Sabine, Astrid et Marie représentent trois faces et trois manifestations différentes de l'abîme vers lequel sont dirigés les trois personnages face à un parti-État qui s'est imposé comme omniprésent et où le projet d'une construction « commune » entre en confrontation avec le développement ontologique personnel. Tout au long du récit, Marie symbolise le courage d'entreprendre, grâce à la force reçue de sa mère, une existence ailleurs, éloignée de l'idée du communisme et du désert social auquel elles sont soumises. Elle réagit de manière très naïve contre une

politique répressive. Le récit s'interrompt sous le signe d'un voyage d'initiation à une nouvelle vie relevant du rêve et du paysage fantasmagorique. La fiction et le rêve sont-ils donc les seules issues possibles ? Cependant le lecteur entrevoit l'autodestruction d'Astrid comme la manière d'échapper aux injustices et aux violences. L'ensemble décrit bien le délire paranoïde de sa grand-mère Sabine qui tout au long du récit échappe à la réalité au moyen d'un vécu euphorique individuel, visant l'individualisme extrême capable des monstruosité pathologiques, une autre manifestation de la déréalisation mentale.

2. Après l'exil : *Arithmétique des dieux* (2013)

Ici, le lecteur se trouve face à un roman où le personnage principal est une jeune d'origine estonienne, Kadri Raud, qui a émigré en France avec sa mère, Kersti, à la fin des années quatre-vingt. Kadri, après plusieurs années à Paris, se consacre à l'étude du « folklore finno-ougrien » et des langues orientales (Kalda, 2013 : 12) malgré la désapprobation de sa grand-mère Eda, qui habite en Estonie et aurait voulu qu'elle se consacre à la chimie moléculaire. Sa mère joue un rôle essentiel en faveur de sa nouvelle quête d'identité. Mère et fille doivent s'adapter à leurs nouvelles vies à Paris, survivre matériellement et inaugurer une nouvelle manière de se situer au monde en dehors de l'expérience totalitaire vécue dans leur pays d'origine. Le récit se construit sur le dédoublement entre deux réalités différentes, Paris et Estonie, ainsi qu'en deux temps discontinus, le passé et le présent. Dans ce roman, contrairement au précédent, l'ancrage spatio-temporel est précis et les effets de réel sont abondants. Le lecteur a accès à toutes les données d'un temps historique très singulier en rapport avec une réalité géopolitique et culturelle concrète.

Kadri, au moment de l'écriture, a 34 ans et elle établit un parallèle entre son enfance dont elle a quelques souvenirs et sa nouvelle situation à Paris qui va lui permettre de saisir une nouvelle identité entre deux réalités culturelles (Kalda, 2013 : 27). Le souci de réalisme se manifeste aussi par sa description physique et sa situation sentimentale :

J'ai trente-quatre ans, et suis sans mari, ni amant, ni enfant.
[...] J'ai le visage asymétrique, des sourcils clairs presque inexistantes, des taches de rousseur sur le nez et sur les joues, qui s'étalent et s'assombrissent à mesure que je vieillis (Kalda, 2013 : 68).

Tout au long du récit elle va remémorer plusieurs épisodes de son passé qui vont lui permettre de passer en revue sa vie pour mieux se situer au présent. C'est justement ce souvenir du passé et de la famille restée derrière elle ce qui constitue l'un des axes les plus marquants de l'évolution narrative. L'activité mémorielle qu'elle mène surgit d'une attitude profonde de sa conscience liée à des événements et à des

souvenirs très particuliers. La mémoire apparaît donc comme une activité parfois douloureuse mais nécessaire dont dépend la nouvelle reconstruction du personnage.

Après leur installation à Paris elle prend du recul et « elle éprouve une peur irrationnelle » et « une peur glaciale » capable de lui paralyser tout le corps. Katri adopte une perspective réflexive et évalue son passé. Elle se rend à l'évidence qu'elle a vécu une enfance maudite. Cela explique sa colère d'aujourd'hui « contre grand-mère, contre papa, maman, contre oncle Oskar, contre la nuit, les bruits méconnaissables et inquiétants, la promiscuité et la solitude, la peur qui émanait des adultes et changeait en agressivité, en colère » (Kalda, 2013 : 90). Elle est en colère contre le monde qui l'entoure.

Katri se servira du portrait des femmes de la famille, en particulier sa grand-mère, sa mère, ses tantes et les amies les plus proches pour mettre en évidence les méfaits d'un système sur une partie importante de la population. Elle veut aussi découvrir la raison profonde de son malaise psychique, de son angoisse, de l'obscurité qui la domine, de ses songes, rêves et cauchemars démoniaques ainsi que de sa « nausée irrépressible » (Kalda, 2013 : 15), qui se sont accentués après les funérailles de sa grand-mère, décédée à peine un an plus tôt. Elle la reconnaît comme responsable de son malaise à cause de son mauvais caractère et de son ingratitude envers les différents membres de la famille⁴ :

Quant à ma grand-mère, combien de comptes avons-nous à régler ! Ma grand-mère tyrannique et tendre, que j'ai aimée et détestée, qui m'a houspillée et caressée, intransigente, autoritaire, toujours en train de nous rabrouer, ma grand-mère aux yeux de chouette, aux cheveux châtain sur les photographies, blanc et gris dans ma mémoire, que j'ai adorée, trahie, reniée comme nous nous devons de le faire avec les êtres qui jouent un rôle essentiel dans notre vie (Kalda, 2013 : 17).

Par la suite nous centrerons notre attention sur quelques épisodes significatifs qui viennent à sa mémoire et qui vont l'aider à donner réponse à sa hantise et à sa dépression, laquelle se manifeste de manière virulente à plusieurs reprises.

Tout d'abord elle reconnaît le noyau de sa détresse à un moment donné de son enfance : son père et sa mère sont absents, ils travaillent en ville et elle éprouve une énorme tristesse : « Soudain je m'imagine que le monde est vide, ma famille a disparu, les hommes se sont volatilisés. Il n'y a plus que la forêt, le vent et les bêtes. [...] Je soupire profondément ; je pleure » (Kalda, 2013 : 28). En plus ce souvenir provoque en elle une réaction physique désagréable : « Soudain, je me mets à frisson-

⁴ Nous observons des éléments en commun avec Sabine, la grand-mère de Marie dans le roman que nous venons d'analyser. Sabine est une femme qui ne connaît pas les sentiments maternels ni la tendresse. Elle n'avait jamais embrassé sa fille Astrid qui souffrait de son indifférence. Elle se montrait toujours très intransigente envers elle et sa petite-fille Marie.

ner de peur. Une pensée s'impose à moi : j'aurais dû répondre à Eda, ce jour-là, faute de quoi elle ne me laissera pas en paix (Kalda, 2013 : 29). Ensuite, elle se souvient aussi avec douleur des reproches d'Eda envers elle et son père. Pourquoi Eda était-elle tellement intransigente envers ce père et sa fille ? :

J'entends (dans mon cauchemar) les paroles de grand-mère [...]. Seules les paroles de grand-mère Eda se répètent avec une acuité parfaite, avec l'accent d'exaspération particulier qui me faisait reconnaître entre toutes sa voix lorsqu'elle était en colère : « Tais-toi ! Tu n'es pas normale ! Vous êtes pareils, toi et ton père, des monstres, des inadaptés ! Vous ne comprenez rien ! Je devrais pourtant le savoir ! Vous ne faites pas partie de la famille ». [...] Comment jadis, le jour de la dispute, j'ai la curieuse impression qu'Eda a abattu sa dernière carte et que son jeu s'est retourné contre elle [...] Je sais que grand-mère a perdu, et je fais l'inverse de ce qu'elle attend : je la fixe dans les yeux et je me tais ; je suis gagnée par une joie perverse à l'idée de l'abandonner là, hébétée, tremblante de colère et de remords, [...] Au fond, peu importent les propos d'Eda, je les ai déjà oubliés ; seul m'importe le sentiment de la vengeance à la voir ainsi, défaite, faible et – je l'aperçois pour la première fois – vieille (Kalda, 2013 : 27).

Elle fouille de même dans ses souvenirs lors des différents voyages qu'elle fait en Estonie pendant l'été. Le premier voyage de retour en Estonie après leur arrivée à Paris aura lieu en 1992. Katri est rejetée par sa grand-mère Eda qui la voit comme une étrangère. Cette expérience, et les autres qui suivront lors des vacances d'été, lui permettront d'observer et d'écrire de l'extérieur les changements qui ont lieu dans le pays : l'indépendance est rétablie, l'ouverture politique se fait sentir dans les produits alimentaires disponibles tout comme dans les vêtements et les voitures qui inondent les routes. Toute une société, et avec elle ses individus, change en faveur de la démocratisation et d'une normalisation des comportements. Elle décrit la fin d'une longue période qui s'écroule et avec elle ressort la blessure émotionnelle.

Ce qui est le plus important pour son évolution identitaire et mentale, c'est sa découverte de la généalogie de sa famille, notamment du côté paternel qui symbolise la dimension étatique totalitaire la plus grossière. Elle est confrontée aux énigmes autour de l'identité de son père ainsi qu'à l'histoire dramatique de ses grands-parents, de son père et de sa mère qui ont été les victimes d'un système dictatorial qui a fait disparaître une bonne partie du peuple estonien sous la répression et la déportation. Ce dernier aspect est illustré par l'actualisation de l'arbre généalogique de la famille Tamm, notamment de Lisbeth Liiv (Liisi), une amie de sa grand-mère Eda Raud, qui sera déportée en Sibérie au moment de l'invasion de l'Armée rouge en 1941.

Du point de vue narratif, le roman est articulé autour de 27 séquences de longueurs très inégales où alternent les feuilles datées du journal intime de Kadri lors de son arrivée à Paris -entre le 5 janvier 2010 et le 30 juillet 2010- et les lettres signées par Liisi et adressées à sa grand-mère Eda - entre le 18 mars 1945 et le 21 septembre 1947- où elle décrit sa vie de déportée en même temps qu'elle y exprime sa gratitude envers Eda, puisque c'est elle qui s'est occupée de son enfant Johannes Tamm. À la fin du roman Kadri découvre, en revenant à Paris après un de ses voyages à Tallinn, « une enveloppe contenant les souvenirs d'Eda » (Kalda, 2013 : 210). Sa découverte lui permet d'accéder aux énigmes de la famille dont, à son avis, grand-mère Eda est responsable :

Je m'assieds près de la fenêtre, le paquet de lettres sur les genoux, et les lis l'une après l'autre. Je pense à Eda, à Ilmar, à Lisbeth, que je n'ai pas connue. De nouvelles questions m'assaillent, auxquelles plus personne n'a de réponse à apporter. Johannes Tamm, prétendument mort en 1941, serait-il le même petit garçon que Juhan Raud, mon père, qui faillit mourir de la coqueluche la même année ? Était-ce le même enfant auquel, l'un à la suite de l'autre, les certificats russe puis allemand conféraient deux identités ? Eda l'avait-elle – par quel moyen – recueilli et déclaré comme son enfant, ou les dates n'étaient-elles qu'une coïncidence ? Avait-elle menti à Lisbeth en prétendant que son fils était vivant, pour ne pas lui ôter cette dernière raison de vivre, ou au contraire menti à l'enfant qu'elle avait élevé en ne lui disant rien de sa véritable mère ? Je songe à Juhan, qui, peut-être, ignore qui était sa mère ; à Ilmar, l'époux taciturne d'Eda, dont je ne sais s'il était mon grand-père, ou si c'est à Jaan Tamm, dont je ne possède pas même de photographie, que nous devons la vie, mon père et moi. Je songe à la culpabilité d'Eda, au pot de soude laissé sur l'étagère, aux actes anodins, irréfléchis, dont une existence entière ne peut suffire à effacer les conséquences (Kalda, 2013 : 211).

En ce qui concerne son identité familiale, Katri se souvient de ses parents, de la capacité obsédante d'ordre de son père et du malheur de sa mère qui dut se soumettre pendant très longtemps aux exigences de sa belle-mère. C'est justement l'assemblage de ces deux éléments qui va déterminer la nécessité de sa mère de rompre avec son passé et de quitter son pays natal :

Finalement, en 1989, elle quitta Eda et son fils. [...] Elle sut trouver, comme à son habitude, la solution radicale : elle parvint à obtenir deux visas touristiques en voyage organisé pour aller passer quinze jours en France. [...] Elle ne devait revenir en Estonie que trois ans plus tard, pour assister enfin au jugement de son divorce [...]. Lorsque maman et moi sommes ar-

rivées à Paris, nous avons vécu dans le désordre le plus parfait. [...] Ce désordre était la manifestation de la vie, la preuve qu'elle était parvenue à échapper aux forces de pétrification en œuvre dans les manies de rangement de son mari, dans les catégories de pensées d'Eda, et de manière plus générale dans la classification de Mendeleïev qu'était le système social d'URSS, subdivisé en bons et en mauvais, en intellectuels et ouvriers, en ruraux et citadins, en éléments utiles et inutiles, obéissants et indociles (Kalda, 2013 : 33-34).

Katri se remémore aussi la situation de sa mère dans l'Estonie soviétique en tant que « professeur de piano et accompagnatrice de danse à l'Opéra », cela avait comme compensation « un salaire modique » et « une place inférieure dans la hiérarchie sociale » (Kalda, 2013 : 35). Avec la mère c'est toute une société qui est décrite sous le joug communiste. Toutefois « À Paris, on ne la plaça dans aucune catégorie. Elle était libre. Autrement dit nul ne s'en souciait » (Kalda, 2013 : 35). Elle travaillait toute la journée, d'abord en tant que femme de ménage et par la suite elle arrive à trouver d'autres postes de travail en mettant en avant ses compétences musicales. Katri, de son côté, lors de son arrivée dans la capitale française a des difficultés à l'école mais peu à peu elle fait des progrès. L'apprentissage d'une nouvelle langue étrangère constitue pour elle une manière de se libérer aussi bien de l'expérience vécue dans son passé que des patrons culturels imposés : « La brusque révélation de mes dons linguistiques semblait confirmer sa théorie selon laquelle l'apprentissage d'une langue seconde était vécu par les enfants d'immigrés comme une façon de trahir leur mère » (Kalda, 2013 : 37).

Elle découvre aussi son passé sous une autre perspective, elle a accès à des photos trouvées dans l'enveloppe. Elle fixe son attention sur deux de celles-ci : « une grande photo rassemblant toute la famille, prise à l'occasion d'un anniversaire d'Eda » (Kalda, 2013 : 40) où apparaissent les différents membres de la famille et ainsi qu'une autre photo de sa mère et de son père où elle observe l'incompréhension entre eux. Sa mère y apparaît comme une femme mûre qui veut se libérer de toutes les charges du passé, elle était fatiguée de son mari, de sa mère et du métier de son mari, premier violon très reconnu. Sa mère fut très souvent humiliée par la famille de son mari et son sentiment était de désarroi et de colère à cause de l'esprit « tortionnaire » d'Eda (Kalda, 2013 : 42), sa belle-mère qui symbolise l'esprit malsain du système. Katri, en plus, en observant les deux photos, perçoit quelques différences entre son père et ses frères cadets. Elle se dit : « En même temps que les souvenirs, un doute m'envahissait. Je ne savais rien de l'enfance de mon père, et jamais je n'avais interrogé ma grand-mère à ce sujet » (Kalda, 2013: 43).

Elle se souvient aussi de son incontinence nocturne quand elle était petite et des châtiments qu'elle recevait de sa grand-mère car à l'âge de 5 ans, elle fut déplacée

de la ville à la campagne dans l'Ouest de l'Estonie avec ses grands-parents Eda et Ilmar. Elle se souvient également de l'indifférence avec laquelle elle était traitée par Eda qui prit la décision de la laisser pendant trois semaines dans un hôpital pédiatrique, presque comme un orphelinat, afin de la soumettre, d'arrondir ses singularités et d'en finir avec ses mauvaises habitudes (Kalda, 2013 : 60). Tout un exercice d'endurcissement physique et psychologique.

Outre la récupération mémorielle au moyen de photos et de souvenirs, elle fait aussi des rêves cauchemardesques en rapport avec des images entrelacées sous la toile de fond des événements historiques et de son expérience de solitude à Paris. Elle se réveille très souvent angoissée parce qu'en Estonie « la guerre vient de commencer » et elle doit quitter son pays le soir et traverser une forêt⁵. Cela explique qu'à Paris elle a peur des bruits, elle est angoissée, elle doit apprendre à reconnaître les bruits des voisins et à se libérer de la peur qui la rend « fébrile et attentive » (Kalda, 2013 : 97-99).

La protagoniste de l'histoire, après cette douloureuse prise de conscience envers son passé, celui de sa famille et de tout le peuple auquel elle appartient, considère que « l'angoisse de l'avenir », « la tristesse du passé », « les doutes et les préoccupations » causés à son peuple doivent se dissoudre progressivement. Kadri, après avoir souffert une très forte dépression et avoir vu sombrer sa vie, elle se laisse entraîner par l'alcool et les anxiolytiques, elle intériorise la sage décision de vivre « sa propre vie » et de bâtir une barrière entre elle et son passé (Kalda, 2013 : 212). Ainsi le récit comporte une forte portée cathartique. Soudain sa douleur lui permet d'aiguiser les sens et elle entend une voix intérieure. Après cette situation de névrose existentielle, elle essaie de trouver un sens à sa vie et elle se dit :

« Notre serviette est rien qu'à nous. Notre vie est rien qu'à nous. Notre serviette, on peut la prêter ». Je fus prise de vertige. Quelqu'un en moi affirmait, au contraire, que nous ne cessions de prêter notre vie, au point de douter qu'elle fût la nôtre, qu'elle nous appartînt encore. Je sortis du jardin et je marchai le long du quai. Ce qui me restait de volonté était tendu vers l'effort de ne pas voir, de ne pas savoir, de ne pas ressentir (Kalda, 2013 : 133-134).

À la fin du roman le regard envers sa famille devient nettement plus compréhensif. Asta, une amie de grand-mère Eda et témoin vivant encore du passé familial, raconte à Katri les mésaventures arrivées à la famille et notamment la situation vécue sous la domination de l'URSS où l'on n'avait pas le droit d'exister. En plus il y avait des rôles assignés et une division entre les victimes et les bourreaux : « Seuls ceux qui

⁵ Nous observons le parallèle avec la fin du roman analysé *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre* (2016) où le personnage principal, Marie, réussit à fuir en direction de la forêt durant la nuit.

commettaient les véritables crimes n'éprouvaient pas de culpabilité car, à la place de la conscience, ils avaient le pouvoir, et ils dictaient ce qu'on devait penser » (Kalda, 2013 : 184).

Kalda montre en essence qu'au cœur du système totalitaire se trouve le problème du comportement moral où les limites entre le bien et le mal se confondent en faveur d'une fragmentation intérieure (Todorov, 1991). L'obéissance agit à l'extérieur et cependant aux profondeurs les plus intimes a lieu un processus de décomposition mentale ou bien un idéal de quête surnaturelle, c'est le cas des personnages décrits par notre auteure :

Je pensai à grand-père et à tous ceux qui, à la faveur du hasard, avaient réchappé aux camps, et qui n'arrivaient pas à savourer la vie, à jouir d'exister encore, mais qui continuaient au contraire de vivre une demi-existence. C'était des hommes qui avaient travaillé, s'étaient mariés, avaient donné naissance à des enfants, mais une partie d'eux-mêmes restait figée dans le passé. [...] Des hommes qui se reprochaient leur faute, comme si, dans les comptes du Tout-Puissant, dans l'arithmétique des dieux, le nombre de morts et des vivants avait été fixé d'avance et que la sauvegarde d'un être humain y avait pour corollaire le sacrifice d'un autre. Peut-être, après tout, le principe divin n'était-il qu'une immense machine à calculer, à penser, à comparer. Peut-être venait-elle de là, cette volonté désespérée d'Eda de faire de nous des mathématiciens, des physiciens, des scientifiques, des êtres ayant prise sur le monde des chiffres ; mais les calculs dérisoires des hommes pouvaient-ils résoudre les équations des dieux ? (Kalda, 2013 : 185-186).

Après la mort d'Eda, qui se suicide de manière tragique à cause de son désespoir et de son manque de cohérence, la tristesse, la douleur et les remords réapparaissent chez Kadri qui malgré tout continue à voir Eda sous le signe du malheur qu'elle leur avait infligé : « Ni l'amour, ni la jeunesse, ni l'enthousiasme, ni la douleur, ni la déception ne pouvaient d'ailleurs y prendre place. Il n'y avait que l'autorité, l'ambition, un sens pratique hors du commun qui coïncidaient avec les souvenirs que j'avais d'elle » (Kalda, 2013 : 199).

Cette sensibilité de Katri se complète à la fin du roman avec un élément paratextuel fort illustratif de la situation en Estonie. Elle devient aussi grâce à son récit la porte-parole de la dénonciation. En effet, les données rapportées font partie de l'histoire d'un peuple qui a été persécuté. Le 14 juin 1941 eut lieu *La grande rafle* en Estonie. Liisi, amie d'Eda, est déportée en Sibérie et son mari exécuté. Voilà une histoire dramatique, insérée au cœur du récit, qui à la fin du roman justifie le malheur porté par la famille Raud et qui marque le sentiment de nausée de Katri :

Dans la nuit du 13 au 14 juin 1941, dans l'Estonie occupée par l'armée soviétique, 9 603 personnes furent arrêtées. Parmi

celles-ci figuraient 3 512 hommes, 3 024 femmes et 3 067 enfants.

Les hommes furent envoyés dans des camps de prisonniers, les femmes expédiées en relégation dans des régions sous-développées de Sibérie, et employées aux travaux forcés.

Entre le 5 juillet et le 15 décembre 1944, l'armée nazie occupa le territoire estonien. On estime à 8 000 au minimum le nombre de personnes civiles assassinées ou mortes en camps durant cette période, parmi elles les membres de la communauté juive d'Estonie (un millier de personnes).

En 1945, après le retour de l'Armée rouge sur le territoire estonien, une deuxième vague d'arrestations toucha les hommes qui avaient combattu contre l'Armée rouge durant l'Occupation allemande.

En mars 1949, lors de la troisième vague de déportations, 20 498 personnes accusées d'être « des koulaks, des bandits, des nationalistes » furent envoyées en Sibérie : 4 500 hommes, 10 274 femmes et 5 724 enfants. Parmi eux se trouvaient des mineurs, déportés une première fois en 1941, qui avaient reçu l'autorisation de retourner dans leur pays, et qui furent arrêtés une seconde fois.

L'association Memento estime qu'entre 1939 et 1951, en raison de la guerre, de l'émigration, des assassinats et des déportations, le pays perdit 25% de sa population (Kalda, 2013 : 213-214).

Les lettres greffées dans le récit de Katri dévoilent au lecteur la situation vécue par Liisi, une fois déportée sans aucune justification apparente. Elle habitait dans un baraquement avec des Russes, des Moldaves, des Lituanienes, et d'autres Estoniens avec qui elle pouvait évoquer des souvenirs sans aucun autre espoir. Elle travaillait en usine dans des conditions infrahumaines, elle manquait de l'essentiel pour vivre et les conditions climatologiques étaient extrêmes. Toute sa vie avait été dominée par le désespoir et une profonde tristesse jusqu'à sa mort le 25 mai 1948 après avoir donné naissance à une fille appelée Kati. Notons à ce propos la similitude avec le prénom du personnage principal, Katri ; cependant le décalage chronologique rend évidente la dissimilitude entre les deux personnages. Or, au plan symbolique, Kati et Katri sont issues des mêmes conditions totalitaires, même si le roman ne relate pas le destin de Kati et donc fait penser à un possible rapport.

Pour finir, Katri est le personnage focal de ce roman que nous venons d'analyser. C'est en partant de son regard que nous découvrons la portée de son angoisse existentielle liée essentiellement aux femmes âgées de sa famille : sa grand-mère paternelle Eda et son arrière-grand-mère maternelle Lydia. Deux femmes dures, farouches et même sordides. Eda et Lydia sont les victimes d'un système qui a engendré

de nombreuses victimes mentales, proches de la folie. L'une et l'autre sont porteuses de la pénurie vécue par les générations à venir. Katri, en même temps que sa mère, se libère finalement de son passé et accède à la richesse de sa vie intérieure après avoir exorcisé son malheur personnel et celui de tout son peuple grâce à l'expérience du déplacement et à l'effort d'intégration dans la société d'accueil.

3. Conclusion

Nous pouvons retenir de notre analyse deux aspects importants qui enrichissent le panorama de la littérature contemporaine en Europe écrite en langue française. D'un côté, la valeur littéraire de l'œuvre de Katrina Kalda qui raconte d'un point de vue personnel les convulsions d'une page de l'histoire en rapport avec le peuple estonien et sa capacité de s'en sortir et de surmonter les méfaits produits par ce passé. D'un autre côté, ses romans offrent non seulement une qualité esthétique indéniable par sa composition formelle et l'agencement des thèmes, mais aussi par la portée de sa lutte personnelle contre le mal. La production littéraire de Kalda exprime l'indicible et le pouvoir de la fiction contre les événements historiques. L'auteure aborde le portrait de l'homme *communistus* qui vit « en permanence partagé entre son personnage social officiel, obéissant et soumis, et son moi privé, libre et rebelle » (Wolton, 2015: 1124).

Ses personnages féminins à forte ressemblance autobiographique, Marie dans son roman *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre*, et Katri, dans *l'Arithmétique des dieux*, transforment leur réalité intérieure et s'imposent en tant que figures principales appartenant à une nouvelle génération qui s'empare de la parole ayant une force morale indéniable. Il s'agit de deux personnages qui élaborent leur propre parcours d'héroïsation ontologique et d'insoumission à la perversité d'un système qui détruit l'individu et le soumet à la désolation au moyen de la violence et de la brutalisation (Todorov, 2015b). Marie représente la quête d'un idéal de libération, à la frontière de l'onirisme irréel. Katri, par contre, symbolise l'évolution vers l'expérience initiatrice, la naissance à une identité nouvelle, bi-culturelle, dépourvue, après un très long chemin de souffrance et d'objectivation, de la blessure morale et du trauma vécus par les autres femmes de la famille. La galerie ici représentée montre des identités-victimes sur différents plans : intellectuel (manque de pensée et d'idées), affectif (indifférence aux autres et au monde) et comportemental (repli sur soi), qui conduisent vers l'autodestruction, voire au suicide. Par conséquent, la mort par abandon d'Astrid s'avère être une fracture contre l'oppression, et notamment le suicide d'Eda, la grand-mère de Katri, pourrait être interprété comme le parricide du système totalitaire. Au moyen de ces deux ruptures dramatiques s'ouvre la voie au déplacement vers une autre culture, une autre société et une autre morale existentielle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEKSIÉVICH, Svetlana (2015): *El fin del "Homo sovieticus"*. Traducción de Jorge Ferrer. Barcelona, Acantilado.
- ALFARO, Margarita (2005): « Exilio y escritura femenina intercultural: Agota Kristof », in V. Maquieira *et al.* (ed.), *Democracia, feminismo y universidad en el siglo XXI*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 643-658.
- ALFARO, Margarita (2011): « Gémellité, dédoublement et changement de perspective dans la trilogie d'Agota Kristof : *Le Grand Cahier, La Preuve, Le Troisième Mensonge* ». *Cédille, revista de estudios franceses*, Monografías 2 (Juan Herrero Cecilia, ed., *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*), 286-306. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/M2/12alfaro.pdf>.
- ALFARO, Margarita (2012a): « Agota Kristof », in M. Alfaro, Y. García y B. Mangada (coord.), *Paseos literarios por la Europa intercultural*. Madrid, Calambur, 73-91.
- ALFARO, Margarita (2012b): « Eva Almassy », in U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 523-525.
- ALFARO, Margarita (2012b): « Rouja Lazarova », in U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 678-681.
- ALFARO, Margarita (2012b): « Oana Orlea », in U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion, 678-681.
- ALFARO, Margarita (2013): « Literatura femenina en Europa. Representación literaria de las relaciones intergeneracionales: Fátima Mernissi. Rouja Lazarova », in P. Folguera *et al.* (eds), *Género y envejecimiento*. Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 82-90.
- ALFARO, Margarita (2014): « La construction d'un espace géo-poétique francophone en Europe : l'expérience totalitaire et la représentation de l'exil ». *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 17-18 (II), 1243-1260.
- ALFARO, Margarita (2016): « Ectopic Literature: The Emergence of a New Transnational Literary Space in Europe in the Works of Eva Almassy and Rouja Lazarova », in K. Averis and I. Hollis-Touré (Ed.), *Exiles, Travellers and Vagabonds. Rethinking Mobility in Francophone Women's Writing*. Cardiff, University of Wales Press, 232-248.
- ARENDET, Hannah (2002): *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*. Traduction de Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Paris, Éditions du Seuil.
- DELBART, Anne Rosine (2005) : *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges, PULIM (coll. Francophonies).
- DEPROOST, Paul-Augustin *et al.* (2008) : « Archétype, Mythe, Stéréotype : pour une clarification terminologique », in P.-A. Deproost, L. van Ypersele, M. Watthee-Delmonte (éd), *Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental*. Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 17-53.

- KALDA, Katrina (2010): *Un roman estonien*. Paris, Gallimard.
- KALDA, Katrina (2013) : *Arithmétique des dieux*. Paris, Gallimard.
- KALDA, Katrina (2016) : *Le pays où les arbres n'ont pas d'ombre*. Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan (1986) : *L'Art du roman*. Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan (2006) : *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris, Gallimard.
- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag.
- RICŒUR, Paul (1983) : *Temps et récit 1*. Paris, Éditions du Seuil (coll. L'ordre philosophique).
- SOTO, Ana Belén (2012) : « À la recherche d'une identité plurielle au féminin dans l'œuvre de Rouja Lazarova ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 8, 283-297. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/8/17soto.pdf>
- TODOROV, Tzvetan (1991) : *Face à l'extrême*. Paris, Éditions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1996) : *L'homme dépaycé*. Paris, Éditions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (2015a): *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.
- TODOROV, Tzvetan (2015b): *Insoumis*. Paris, Éditions Robert Laffon.
- WOLTON, Thierry (2015) : *Une histoire mondiale du communisme. Les victimes. Essai d'investigation historique*. Paris. Grasset.

**Comment la folie vient aux femmes.
Personnages de folles dans quelques récits
de Maghrébines : d'Isabelle Eberhardt à Leïla Marouane**

Catherine GRAVET

Université de Mons

catherine.gravet@umons.ac.be

Résumé

Isabelle Eberhardt, Leïla Sebbar, Azza Filali, Malika Madi et Leïla Marouane : ces cinq auteures, dont nous montrons d'abord le lien avec le Maghreb, mettent en scène des personnages de folles dans plusieurs de leurs récits (quatre nouvelles et quatre romans). Après y avoir repris les descriptions des manifestations de cette folie et les contextes où surgissent les comportements jugés, par les autres personnages ou par la narratrice, anormaux, nous tenterons de dégager les causes de cette folie (ou prétendue psychose) – généralement elle provient de la violence exercée sur la jeune fille ou la femme, sociale, parentale ou masculine, liée au contexte géographico-culturel. Comme telle, l'image de la folle chez les Maghrébines, manifestation d'une exclusion imposée par un système patriarcal abusif, nous paraît spécifique de cette littérature féminine du Maghreb.

Mots-clés : Littérature. Maghreb. Francophonie. Étude de femmes. Folie.

Resumen

Isabelle Eberhardt, Leïla Sebbar, Azza Filali, Malika Madi y Leïla Marouane: estas cinco autoras, cuyas relaciones con el Magreb mostraremos, ponen en escena a mujeres locas en varios de sus relatos (cuatro relatos cortos y cuatro novelas). Recopilaremos las descripciones de las manifestaciones de aquella locura y los contextos en los cuales surgen los comportamientos considerados "anormales" por la narradora y/o los demás protagonistas. A continuación, intentaremos destacar el origen y las causas de dicha locura (o presunta psicosis). De forma general, viene provocada por la violencia contra las chicas y/o las mujeres, bien sea parental, social, masculina o vinculada al contexto geográfico-cultural. La imagen de las mujeres locas, para estas autoras magrebíes, demuestra una exclusión que les impone un sistema patriarcal abusivo y que nos parece específica de cierta literatura femenina del Magreb.

* Artículo recibido el 28/01/2017; evaluado el 15/07/2017; aceptado el 5/10/2017.

Palabras clave: Literatura. Magreb. Francophonía. Estudios de mujeres. Locura.

Abstract

Isabelle Eberhardt, Leïla Sebbar, Azza Filali, Malika Madi and Leïla Marouane are five writers with Maghreban connections (as proved in this article) who, in their works (four short stories and four novels), depict several characters of mad women. Firstly, we aim to analyse the descriptions the authors use to express their characters' madness, then we identify the contexts in which behaviours, considered as abnormal by the other characters or the narrator, erupt. Finally, we try to determine the origin of those women's madness (or supposed psychosis). Generally, the answer can be found in the violence exerted on the young lady or woman, whether it be social, parental or masculine-based violence, in relation to the cultural and geographical context. As such, the representation of madness, originating from the exclusion imposed on women by an abusive patriarchal system, through the eyes of Maghrebi women, seems to be an inherent trait of women's literature in Maghreb.

Key words: Literature. Maghreb. French-speaking world. Women-studies. Madness.

0. Introduction

Folles ou sorcières, débiles mentales ou nymphomanes, voilà ce à quoi se réduisent souvent les femmes dans le discours des hommes confrontés à leur émancipation ou à leurs revendications de liberté. La folle comme la sorcière sont cependant devenues des thèmes ou des symboles emblématiques d'une écriture féminine, dont les romancières françaises des années 1970 se sont emparées¹ ; Xavière Gauthier fondera même une revue littéraire et féministe intitulée *Sorcières*, dès 1976, et qui paraîtra jusqu'en 1981, pour que, dans un lieu à la fois ouvert et protégé, les femmes puissent y exprimer leur créativité – Gauthier écrit « leur spécificité et leur force de femme » (1976 : 5).

Pour les Occidentaux, la culture arabo-musulmane, avec notamment le stéréotype réducteur de la belle *hourri*, objet de récompense pour le bon musulman², génère plus que tout autre une image réductrice d'une moitié du monde rompue à la soumission. Le respect aveugle des traditions ancestrales transforme souvent la fille en esclave du mâle de la famille – père, oncle, mari, frère... La problématique de la condition féminine au Maghreb a été exposée dans les travaux de sociologie (incluant parfois une dimension juridique) ou d'ethno-psychiatrie comme ceux de Fadela M'rabet ou Fatima Mernissi, et les romanciers, de Mohammed Dib à Kateb Yacine, en passant par Tahar Ben Jelloun, ont montré les injustices que subissent les femmes. Dans son anthologie des littératures francophones consacrée au Maghreb, Jacques Noiray regrette la rareté des voix féminines. Bien que quelques œuvres intéressantes

¹ Ainsi, elles « retourne[nt] le stigmate [...] en emblème » (Naudier, 2002 : 57).

² Ou encore celle de l'odalisque (Brahimi, 1995 : 9-10).

aient surgi dans les années 1980, une seule mérite, à ses yeux, « le nom de grande œuvre : celle d'Assia Djebar » (née en Algérie en 1936 et formée à l'école française). Deux extraits des *Alouettes naïves* (1967) illustrent le propos de Noiray (1996 : 63-64).

Les femmes intègrent l'interdit. Dans son roman autobiographique paru en 2016 et intitulé *Le Corps de ma mère*, la Tunisienne Fawzia Zouari (2016 : 43) l'exprime pour son compte : « je suis celle qui a commis les deux péchés les plus graves à ses yeux [ceux de sa mère] : j'ai taillé dans le vif de l'honneur tribal en épousant un étranger et j'ai fait de l'écriture un métier ». Elle raconte la réaction de sa mère quand elle lui tend fièrement son premier livre : gêne, suspicion, défiance ; « Écrivez, vous voilà au rang des traîtres », conclut-elle (Zouari, 2016: 59).

Pourtant, dès 1990, Jean Dejeux s'efforce de montrer qu'existe bel et bien une « Littérature féminine de langue française au Maghreb », principalement depuis les années 1980 en Tunisie et au Maroc³, plus précocement en Algérie. Dans un article consacré aux « Femmes en texte », paru en 1999, Aïcha Kassoul tente une classification des Algériennes en trois périodes où elle tente de regrouper et synthétiser les thématiques abordées. Il faut attendre 2010 pour que Mohamed Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra consacrent, non plus un article, mais la dernière partie de leur ouvrage *Histoire de la littérature du Maghreb* aux « Voix féminines du Maghreb ou la libération par l'écriture ». Ils soulignent l'existence d'une récente « littérature de combat » (Bouguerra, 2010 : 187) écrite par des femmes qui luttent pour l'émancipation des Maghrébines et condamnent le « retour de la barbarie et de l'instrumentalisation de la religion aux fins déclarées d'affermir encore davantage l[eur] mise au pas » (Bouguerra, 2010 : 210).

Les femmes du Maghreb – longtemps invisibles sur le plan intellectuel – ont entrepris une marche qui prend du temps, emprunte des chemins de traverse, pour accéder à l'écriture, à cette « tribune de l'universel que constitue une production romanesque » (Bonn, 1988 : 34). Sans doute, pour celles que les colonisations ont conduites sur les bancs des écoles, la langue française est-elle moins taboue que l'arabe, véhicule sacré du message divin. Écrire en français, pour un Maghrébin, choix souvent « douloureux » (Joubert, 1994 : 9), constitue une provocation, littéraire et politique, à la fois vis-à-vis des maîtres de la poésie arabe et des romanciers français ou parisiens. Pour une Maghrébine, le défi est d'une autre envergure puisqu'il remet aussi en question le silence éternel de la claustration féminine. Et c'est par un processus bien plus récent que celui qui a amené une Benoîte Groult ou une Marie Cardinal au-devant de la scène médiatique que les Algériennes ou les Tunisiennes sont venues

³ Jean Dejeux cite par exemple la Tunisienne Hélé Béji (*L'Œil du jour*, 1986) ou la Belgo-Marocaine Leïla Houari (*Zeïda de nulle part*, 1985), en oubliant les romans de Fatima Mernissi (le premier, *Chahrazade n'est pas marocaine*, 1988). Il précise que les pionnières sont souvent « métisses » comme la Kabyle chrétienne Marie-Louise Taos Amrouche.

à l'écriture. Entre aliénation et acculturation, discrètement révolutionnaires ou franchement militantes, elles avancent des témoignages ou des réflexions (fictionnalisés) sur la psychologie ou l'émancipation féminine au Maghreb qu'elles seules étaient en mesure de produire et elles prouvent que l'égalité peut se conquérir par le biais de la spécificité.

Sans nous attarder sur ces difficultés pour accéder à une légitimation de leur prose que les critiques ont déjà décrites, nous avons voulu réaliser une étude des personnages féminins passant pour fous, d'une manière ou d'une autre, à un moment ou à un autre, dans des textes écrits par cinq femmes, quatre nouvelles et trois romans dont le décor est, en tout ou en partie, nord-africain. Le lien qui unit ces auteures au Maghreb (et à la langue française) doit d'abord être explicité⁴.

1. Les auteures : entre Afrique et Europe

Isabelle Wilhelmine Marie Eberhardt, née le 17 février 1877 à Genève, de parents d'origine russe, est revendiquée par les Suisses comme une de leurs écrivaines romandes. Mais Isabelle Eberhardt s'installe à Batna, dans les Aurès, dès 1899 et se convertit à l'islam. Après la mort de sa mère, elle vit plusieurs mois en nomade entre Batna, bni Mzab et Oued Souf, et rencontre Slimane Ehnni, musulman de nationalité française, sous-officier spahi, qu'elle épouse en 1901. Devenue française par mariage – colonie oblige –, elle meurt le 21 octobre 1904 à Aïn-Sefra, en Algérie, ce pays qui l'a fascinée (Didier, 2013 : t. 1, 1372-1373). Les écrivains naissent « quelque part » (Andriane, 1997 : 20-23) et leur rapport à ce pays ou cet endroit détermine souvent leur identité comme leurs thématiques, voire leur style. Pourtant le lieu de *vie* et de *mort*, dans la mesure où il n'est pas dû au hasard mais bien le résultat d'un choix, n'est-il pas plus déterminant pour résoudre la question de l'identité des écrivains ? C'est la raison qui nous pousse à faire d'Isabelle Eberhardt une « Maghrébine ».

Née en 1941 à Aflou (région des hauts plateaux), où avait été relégué son père, instituteur, sous le régime de Vichy, Leïla Sebbar est mise en pension à Blida. Sa mère, institutrice aussi, est originaire de Dordogne. En 1962, ses parents l'envoient en France faire ses études de lettres (à la Sorbonne). Ils l'y rejoignent en 1970. Elle n'est retournée en Algérie qu'épisodiquement. Elle publie chez Julliard, en 2003, un récit autobiographique intitulé *Je ne parle pas la langue de mon père* ; elle y retrace la vie de ce père, victime des pétainistes puis de la Guerre d'Algérie. Et explique comment sa langue, maternelle, est cependant la langue de l'exil. C'est abuser que de considérer cette écrivaine prolifique qui met l'Algérie au cœur de son œuvre comme une « écrivaine française » (Didier, 2013 : t. 2, 3921-3922).

⁴ Nous utiliserons pour ce faire les données biographiques disponibles, notamment dans le *Dictionnaire universel des créatrices* (3 volumes, parus en 2013).

Née en 1952 en Tunisie, Azza Filali est gastro-entérologue à Tunis. Depuis 1991, date de publication d'un essai sur la pratique médicale, *Le Voyageur immobile*, elle écrit essais, nouvelles, romans... (Didier, 2013 : t. 1, 1556). En 2012, elle organisait un colloque à Tunis : *Écrire en Tunisie aujourd'hui*. Sur ce que cela peut signifier d'être écrivain en Tunisie, Pierre Assouline commençait son article « Écrire en Tunisie aujourd'hui », paru dans *Le Monde des Livres* (1^{er} mars 2012), par cette citation : « On connaît davantage d'écrivains qui meurent de leur plume que d'écrivains qui en vivent ». Souvenirs et perspectives de la censure n'empêchent pas la journaliste Sophie Bessis d'affirmer, lors du colloque : « On a plusieurs appartenances, mais une seule identité ; or nous sommes toujours renvoyés à une seule appartenance et elle est toujours confessionnelle ». Et Assouline d'assurer qu'en Tunisie, le véritable héros, c'est le poète – nous penchons plutôt pour décerner ce titre à la romancière.

Comme l'auteure nous le confirme lors de notre entrevue du 17 mars 2016 à l'Université de Mons, alors qu'elle participait à une journée d'études consacrée aux mariages forcés, Malika Madi est née à La Hestre, dans la région du Centre en Hainaut en 1967. Son père était cultivateur près de Béjaïa (Bougie) en Algérie. En 1960, il émigre en Belgique et travaille dans la mine. En 1964, il fait venir sa famille, et trois ans plus tard, Malika naît. Après des études de gestion, Malika se marie et fonde une famille. Son premier roman, *Nuit d'encre pour Farah*, paraît en 2000, aux éditions du Cerisier ; il est récompensé par le Prix de la Première œuvre de la Communauté française de Belgique en 2001 et nommé pour le Prix des Lycéens en 2003.

Leïla Marouane, très médiatisée depuis la parution de son premier roman, *La Fille de la Casbah*, aux Éditions Julliard en 1996, et le prix du roman français à New York en 2002, est le pseudonyme de Leyla Zineb Mechentel. Plusieurs documents internet, parmi lesquels le site des éditions Fayard et celui du « Réseau Afrique 37 » (collectif fédérant une vingtaine d'associations de coopération avec l'Afrique) fournissent quelques indications biographiques, de même que les dictionnaires récents (Cheurfi, 2004 : 249 ; Didier, 2013 : t. 3, 2793). Née à Djerba, en Tunisie, en 1960, elle rejoint l'Algérie de ses parents, après l'indépendance, en 1962. À Biskra, elle fréquente une école française, puis à Alger, l'un des plus prestigieux lycées de la ville. Elle entame des études de médecine puis de lettres avant de devenir journaliste (pour *Politis* ou *Jeune Afrique*, entre autres). Féministe activiste au sein de l'Association pour l'émancipation de la femme (AEF), ses chroniques suscitent la colère au point qu'en 1989, elle est agressée et laissée pour morte. Après quelques années d'errance et de clandestinité à Alger, elle se réfugie à Paris en 1990. À la mort de sa mère, en 1991, qui faisait office de censure, elle décide de publier ses écrits, et en 1994, elle prend la nationalité française. Depuis, devenue parisienne, elle se consacre à l'écriture romanesque sans cesser de dénoncer les violences et les tabous qui minent l'Algérie.

Ces cinq auteures francophones, toutes liées au Maghreb, dressent le portrait de folles. Quels sont les symptômes décrits ? Quelles en sont les causes, suggérées ou

supposées ? C'est ce que nous détaillons en commençant par les quatre textes courts qui offrent, en principe, moins de développements, en continuant par les romans sélectionnés, afin d'essayer de cerner des éléments communs à ces points de vue féminins et maghrébins.

2. Les nouvelles

2.1. « Tessaadith »

D'Isabelle Eberhardt, nous avons sélectionné deux nouvelles, extraites de ses *Œuvres complètes II. Écrits sur le sable (nouvelles et romans)*⁵.

Dans « Tessaadith » (Eberhardt, 1990 : 210-227), la jeune fille « chaouiya⁶ » quitte le douar pour Biskra à l'âge de 14 ans. Mariée à Si Larbi, un vieux qui meurt bientôt, elle grandit en beauté et surtout son caractère s'affirme. Veuve, elle ne veut pas se remarier et rejoint Embarka pour se faire courtisane. Dès sa première « sortie », elle ensorçèle un roudi, le sous-lieutenant Clair qui lui offre tout ce qu'il a. Mais Tessaadith répond : « Je veux faire tout ce qui me plaît, voir qui je veux, aller où je veux » (216). Le Français s'étonne : « N'as-tu pas été élevée comme toutes les autres musulmanes ? » La résolution de Tessaadith est inébranlable : « Je veux être aimée, je veux de l'argent ! » Un temps fidèle à Martial Clair, elle se montre jalouse et veut le faire souffrir. Elle boit de l'absinthe avec un spahi tandis que l'officier l'attend, « l'âme en deuil ». La maquerelle tente de le consoler : « Elle est folle, Sidi ! ». Pour l'entourage de Tessaadith, insoumission est synonyme de folie.

Mais Tessaadith oublie le Français et, installée à Batna, tombe amoureuse de Si Dahmane qu'elle séduit en évinçant facilement une autre fille, qui passe pour folle et sorcière. La haine entre les deux femmes se traduit par une « guerre constante, cruelle et cachée » (226). Le récit est inachevé mais la mort de Tessaadith ne semble causée que par la folie amoureuse qui s'empare d'elle quand elle apprend que Si Dahmane va sans doute mourir sans qu'elle ait pu le revoir. Sa longue marche dans le froid du désert pour le rejoindre la perdra. Une fille facile, passionnée ou amoureuse ne peut être que folle.

2.2. « Oum-Zahar »

« Oum-Zahar » (Eberhardt, 1990 : 119-126), titre d'une seconde nouvelle d'Isabelle Eberhardt, est aussi le nom de l'héroïne, Oum-Zahar, 12 ans. Elle et sa cadette Messaouda (11 ans) perdent leur mère. Le père cherche un mari à l'aînée, décrite ainsi : [Oum-Zahar, qui ne se mêlait jamais aux jeux de ses compagnes] « avait le visage ovale et régulier d'une teinte bronzée très foncée. Ses yeux étaient trop grands et leur regard avait, à la fois une fixité et une ardeur inquiétantes » (119). La mort de sa mère la plonge dans « l'épouvante des choses de la nuit et de la mort » (120), elle « semblait sentir plus profondément [que sa sœur] cette terreur sombre et

⁵ Nouvelles publiées dans diverses revues à partir de 1902.

⁶ La Chaouia est une région du Maroc.

ses prunelles d'or bruni se dilatait étrangement » ; toutes deux « sentaient bien qu'elles avaient perdu le seul être qui les avaient aimées ». Après l'enterrement, les deux jeunes filles reprennent le fardeau monotone des tâches ménagères au service de leur père. Mais Oum-Zahar maigrit et « le feu étrange de son regard s'était encore assombri » (121).

Elloula, la mère des fillettes, est enterrée à l'ombre d'une koubba⁷ où elles viennent tous les vendredis. Elles y trouvent un jour une femme en haillons, d'une « maigreur surprenante », qui tient un enfant enveloppé dans des loques : « elle eût été belle sans le regard fixe, comme enfiévré, de ses énormes yeux noirs et le désordre sauvage de ses cheveux très longs, à peine retenus sur sa tête par un chiffon noir » (122). Oum-Zahar lui adresse la parole, Messaouda plus lucide murmure : « Elle est folle ; c'est une maraboute⁸ ». L'auteure commente : « Dans le Sahara, les fous inoffensifs vivent et errent en liberté. Ils sont innombrables et ils jouissent de l'amour et de la vénération du peuple » (122). Le récit montre au contraire que les folles ne suscitent que crainte et mépris.

Oum-Zahar se rapproche de la créature étrange, effrayante qui l'attire. Elle s'appelle Keltoum, sa parole est « brève et saccadée, sa respiration haletante » (123). Après cette rencontre, « Oum-Zahar devint encore plus silencieuse et plus sombre. Parfois, la nuit en dormant, elle bondissait en poussant de grands cris. » Messaouda craint cette sœur, ensorcelée par l'inconnue. Quand le père remarque enfin la « maladie » de sa fille aînée, il envoie chercher la sorcière qui confirme : Keltoum « erre dans les cimetières en poussant des hurlements lugubres », son enfant « est mort depuis longtemps et c'est par ses sortilèges qu'elle empêche le corps de se corrompre... Elle est venue de l'ouest, du pays de Metlili, seule et à pied, derrière une caravane de Mozabites » (123).

Oum-Zahar est la préférée de son père : « elle a l'intelligence et le courage d'un homme », mais, certes affligé de cette maladie, il est décidé à se remarier. À l'annonce du remariage, Oum-Zahar s'assombrit encore : la venue de la marâtre « lui semblait une injure » (124). Dès lors, elle s'imagine que Keltoum, qu'elle a trouvée près du tombeau de sa mère, lui a été envoyée par sa mère. « Et la pensée de la folle ne quitta plus Oum-Zahar » (124). Oum-Zahar est « atteinte du mal sacré », elle est devenue « maraboute » elle aussi. Quand son père veut lui interdire d'aller sur la tombe de sa mère, elle « tomb[e] par terre avec un grand cri » et « se roul[e] avec des contorsions terribles ». L'image de Keltoum se mêle à celle de la mère morte, Keltoum prend Oum-Zahar par la main et l'emmène : « la jeune fille [...] suivit la folle qui l'entraîna hors de l'oasis sur la route des grands chotts salés » (125).

⁷ Monument élevé sur la tombe d'un saint.

⁸ Un marabout est une sorte de saint musulman. Le terme n'est pas usité au féminin.

On retrouve Keltoum, accroupie, qui « semble ne pas sentir le froid glacial [et] poursuit son rêve noir », et Oum-Zahar, « couchée de tout son long » contre la muraille de la koubba de Rezerzemoul-Guéblaouïa. « Depuis des mois, elles errent ainsi toutes deux à travers le désert, vivant de la charité des croyants, mais silencieuses. » (125). « Dans l'âme d'Oum-Zahar, très vite, les ténèbres s'étaient faites et dans les solitudes où elles erraient, des scènes effrayantes avaient eu lieu : elles avaient eu, ensemble, des accès terribles du mal dont Keltoum avait le pouvoir redoutable de semer les germes sur son chemin... » (125)

Ce n'est pas de folie que meurt Oum-Zahar : « une toux affreuse l'agitait, elle crachait du sang » jusqu'au moment où elle s'éteint. Keltoum creuse alors avec les ongles, comme une bête, une fosse dans le sable pour lui donner une sépulture et s'en va sans se retourner... (126).

Ces deux nouvelles reflètent l'état d'esprit de l'auteure qui observe parfois en documentaliste les mœurs des Algérien.ne.s dont elle choisit de partager le destin. Parmi les comportements qui suscitent le jugement, c'est surtout le dérèglement des mœurs et l'errance en dehors du foyer qui sont soulignés. Ces jeunes filles souffrent toutes deux, en premier lieu, d'un climat, d'une géographie, d'une réalité quotidienne difficile, pitoyable. Ensuite, parmi les causes de leur folie, qui se trahit déjà dans le regard, se mêlent absence de ressources et de perspectives, éducation annihilante, amour ou manque d'amour, désir de liberté, amour déçu, jalousie, mort d'un proche, atavisme auxquels s'ajoutent un décalage profond entre le colon ou le militaire français et la population locale, berbère ou arabe, un fossé entre le passé prestigieux et la réalité misérable... Quant au trio morbide fille, mère et mort, situation récurrente dans l'œuvre de l'auteure, il constitue une situation de choix pour la genèse de la folie au féminin.

2.3. « La fille de la maison close »

Le recueil de nouvelles de Leïla Sebbar s'intitule *Sept filles*. De ces sept filles, héroïnes des sept nouvelles de Leïla Sebbar, aucune n'est folle mais c'est dans leur entourage que la folie se déclare. Ainsi de Mériéma, « la fille de la maison close » (Sebbar, 2003 : 11-32). La Maîtresse tient sa maison « d'une main d'homme » (13), ce qui fait sa réputation, dans toute l'Afrique du Nord et même outre-mer, c'est elle qui l'affirme, avec une grande fermeté ; elle dresse les filles les plus rétives qui doivent plaire aux ambassadeurs, beys et gouverneurs de passage, fils de caïds, chefs de tribu, officiers supérieurs, saint-cyriens, négociants de Gibraltar, préfets et sous-préfets, riches colons de la Mitidja... (13 et 21). C'est qu'à treize ans, la Maîtresse a été mariée à un homme sans scrupule qui l'a forcée avec la plus grande cruauté. Mais si elle subit cruauté et violence au début de sa nuit de noces, elle profite du sommeil de son mari pour l'estourbir à l'aide de son yatagan. Dans son bordel, désormais, elle loge, nourrit, instruit les filles « répudiées, violées, abandonnées » (20), en prenant bien garde de ne pas s'attacher à elles ; elle n'est pas leur mère.

Sous la houlette de la Maîtresse, Mériéma, avec ses yeux couleur d'iris, a appris les arts d'agrément, l'amour, le plaisir, sans violence. Elle est la préférée des clients qu'elle écoute avec ravissement lui raconter le monde. La Maîtresse ne s'est pas méfiée quand l'un d'entre eux, un officier français, lui a parlé d'une jeune femme russe qui parlait l'arabe et se faisait passer pour un lettré voyageur. Isabelle-Si Mahmoud⁹, « à peine une femme, trop libre pour être une femme » (23), fascine Mériéma par son extrême liberté, son intrépidité. Quand Mériéma disparaît, la maison porte le deuil quarante jours, la Maîtresse ne quitte pas sa chambre, entourée de toutes les photographies de la jeune femme (31) ; on dit qu'elle est devenue folle, qu'elle est ruinée (32).

Folle parce que ruinée par le départ du joyau le plus rentable de sa maison ou folle de désespoir par la perte de sa favorite, celle qu'elle prenait garde de ne pas traiter comme son enfant ? En tous les cas la guérison vient vite et les affaires reprennent. Elle a intégré à son profit le lien dominée/dominant, le rapport d'esclave à maître sur lequel repose son business et l'impose sans état d'âme aux prostituées vis-à-vis des clients. Le refus de la maternité, réelle ou symbolique, matérielle ou émotionnelle, faiblesse indigne d'elle, est sans doute le moteur qui donne à la Maîtresse la force d'émerger : elle a bien dit qu'elle tenait sa maison d'une main d'homme.

2.4. « La fille et la photographie »

Dans « La fille et la photographie » (Sebbar, 2003 : 55-69), se transmet de mère en fille le récit de la journée maudite où les Français imposèrent aux femmes du village des hauts plateaux d'ôter leur voile pour une photographie à apposer sur une carte d'identité. L'aïeule, refusant de se montrer « nue », a dû subir l'humiliation qui l'a rendue folle. « Depuis ce jour, la grand-mère n'a plus parlé à personne, sourde et muette, elle s'est mise à roder autour du village » et tous, militaires et villageois, l'ont considérée comme folle (66). Maintenant que la famille a dû quitter le pays, que Dieu les a oubliés, la fille, mère à son tour, se désole : la vieille femme ne veut pas vivre avec ses filles, « elle va mourir dans la rue, comme une vagabonde, sans sépulture » (61). Et quand la fille commence, elle, à oublier, elle se met « à se griffer le visage », elle préfère mourir « si les mots devaient ainsi lui manquer », mourir plutôt que d'oublier (58). Sa fille à elle l'entend parler « comme une folle » dans la salle de bains : « elle ne retrouvait plus les mots de l'histoire, elle bégayait, disait un mot pour un autre, elle avait perdu le sens et s'était mise à crier, puis à hurler des sons inarticulés, sa fille s'est bouché les oreilles et la mère, devant ce geste, a repris connaissance, elle a battu sa fille, sauvagement. “[...] si ta grand-mère n'était pas devenue une vagabonde privée de raison, elle te dirait, elle aussi” » (58-59) Dire quoi ? Dire et redire cette malédiction, ces « mots violents de l'enfance algérienne dans le village des Hauts Plateaux », (60), la petite-fille, elle, veut les oublier... La mère s'insurge : « “Si tu

⁹ Isabelle Eberhardt.

oublies tu deviendras folle [...], l'oubli rend fou.» » (68-69) Mais la jeune fille est déterminée, on comprend qu'elle détruit les photographies et assène : « [R]egarde ce que je fais. Je ne suis pas folle. Tu ne raconteras plus cette histoire » (69)

Si le fossé entre les colons, les militaires français et les femmes des Hauts Plateaux algériens est immense, il n'est qu'une villageoise pour refuser leur diktat. Mais cette rébellion la mène à la folie, qui se traduit par l'errance en dehors du foyer. Et cette folie semble héréditaire : chez la fille, elle se traduit par une violence à l'égard d'elle-même et de sa propre fille, par le besoin ou l'obligation morbide de se souvenir et de raconter le traumatisme initial dans une logorrhée qui ne l'inquiète que lorsqu'elle se tarit. La petite-fille coupe court au cycle infernal en amenant rationalité et modernité mais aussi violence symbolique. On imagine la mère guérie par l'interdiction et le geste filiaux qui lui donnent droit à l'oubli.

Optimistes, les dénouements des deux nouvelles de Sebbar optent pour un retour salutaire à la raison alors que ceux d'Eberhardt, fatalistes, insistent sur le côté inéluctable de la déraison qui laisse, un temps, les héroïnes survivre en marge de la société, mais les entraîne vers leur perte.

3. Les romans

3.2. *Les Intranquilles*

Azza Filali, dans *Les Intranquilles*, a peut-être un regard clinique sur l'un de ses personnages, la jeune Sonia, dont le corps ou la parole, sous le coup de l'émotion, manifestent quelques troubles surprenants pour son entourage. Mais ni l'urticaire ni l'accélération du débit de l'élocution ne constituent des symptômes de « folie ». Par contre, de la mère de Sonia, Zeineb, se dresse, au fil du récit, un portrait plus inquiétant. Certes, c'est « une femme tranquille, aux propos mesurés » (Filali, 2014 : 12-13), mais plusieurs images permettent de mieux cerner le malaise qu'elle provoque, d'abord chez son mari, Jaafar, qui « apprit à se passer de sa femme lorsqu'un malheur sonnait à la porte, ou qu'une joie trop forte exigeait cérémonies et libations », et sa belle-famille, qui « nourrit à l'égard de l'épouse une hargne de bon aloi ». Jaafar sait qu'il ne sert à rien d'exposer ses problèmes à son épouse : « cette femme n'était rien d'autre qu'une photo, il avait vécu vingt-cinq ans avec une photo » (171). C'est qu'elle fait preuve de la plus grande indifférence : « Son humeur naviguait sur quelque fleuve lointain, où l'eau était plate et les turbulences bannies... Aussitôt que la vie accouchait d'un excès, Zeineb se retirait d'un pas déterminé. Calfeutrée dans sa chambre, elle attendait que le borborygme des émotions s'apaise et que les jours reprennent leur vide coutumier » (13). Son immobilité (137), son mutisme (138), sa placidité (220), son « regard de poisson » (237), son « implacable sérénité », son sourire « inhumain » (221) étonnent et incommode au point qu'elle paraît « monstrueuse ». Le mariage de sa fille¹⁰ s'approchant, elle se sent incapable d'affronter les

¹⁰ On apprend par ailleurs qu'elle a toujours oublié de faire vacciner sa fille (195).

mondanités et les convives et, après l'arrestation de Jaafar qui ne la trouble en rien, elle est traitée de folle par sa fille (189). Elle n'éprouve jamais de réelle intimité avec personne, elle « se tenait à la lisière de sa vie, tels ces voyageurs en transit qui arpentent des couloirs sans âme, entre arrivée et départ. » (178). Dans le tumulte cruel de la « révolution de jasmin », durant les nombreux loisirs que lui offre son emploi de comptable à mi-temps, elle se plonge dans la lecture et passe tout son temps à lire tous les romans qu'elle trouve chez le bouquiniste : « J'aime les histoires dans les livres, s'explique-t-elle, comme les gens n'existent pas, on est tranquille, ils ne risquent pas de demander votre aide » (122). Autre bizarrerie, très sensible aux odeurs, elle ne sent plus, dans les parfums déposés sur sa peau, que celui de la vanille « celle-là même dont sa mère aspergeait linge et armoires. » (50) Peut-être verra-t-on une ébauche de diagnostic pour ce curieux trouble sensoriel. Une amie, plus perspicace, lui dit : « à trop bouffer de l'indifférence, il arrive qu'on en meure » (147).

Zeineb est une sorte de morte-vivante que les événements ne peuvent atteindre à travers la carapace d'insensibilité qu'elle s'est forgée. Pourtant, il est facile et commun de plonger dans l'hystérie plutôt que dans l'apathie : une mère perd la tête parce que son fils se fait taillader à coups de couteau : « elle portait le hijab ; sous le choc, elle s'est déshabillée ! Il paraît qu'elle était nue sous son costume !! » (38). Une femme perd son emploi, « délivré[e] du fardeau de l'espoir ; il lui restait la poussière vide des jours et elle s'y roulait, tel un animal blessé. [...] son rire dément jaillissait, par saccades, âpre tel un sanglot » (170). Ce n'est pas l'option de la hiératique Zeineb, qui, si elle est folle, offre un spectacle de « tranquillité » protectrice à ses contemporains « intranquilles », qui ne pensent même plus à sauver leur peau, souvent hystériques, et plongés dans une révolution incontrôlable. La critique du roman, « Consentir à soi », parue le 29 décembre 2014 sur le site *Africultures.com*, concluait que *Les Intranquilles* d'Azza Filali est « résolument » politique. Sans doute la posture de Zeineb apparaît-elle comme résolument non solidaire, apolitique et donc hautement critiquable par ses contemporains que la tradition ne jugule plus. Certes le personnage de Filali se démarque des autres folles, plus démonstratives, mais la solitude est aussi le lot de cette femme qui ne fait pourtant pas de vagues.

3.2. *Nuit d'encre pour Farah*

Dans un premier roman, *Nuit d'encre pour Farah*, Malika Madi met en scène Farah, une jeune fille sur le point d'entrer à l'université pour y étudier la littérature. Passionnée de lecture, elle participe peu aux corvées domestiques dévolues à ses sœurs aînées et ne voit pas ce qui se trame à ses côtés. Si sa mère la laisse à Flaubert et à Balzac, c'est qu'elle a déjà fort à faire pour inculquer à Latifa (vingt-quatre ans) et à Lila (vingt-deux ans) le ménage, la cuisine et la couture, formation pré-nuptiale indispensable. Tout s'organise pour les mariages qui auront lieu lors du prochain retour en Algérie où les promis attendent leurs fiancées avec impatience... Mais peu avant les vacances, les deux filles, rebelles, organisent leur fuite. Pour sauver l'honneur du père,

insensible aux pleurs de la cadette, Farah sera mariée de force au fiancé de Latifa. Lors de la traversée de la Méditerranée, immensément seule, Farah se laisse envahir par la détresse au point de songer au suicide (Madi, 2000 : 121). Trahie par ses sœurs et ses parents, privée des études et de ce destin d'intellectuelle dont elle rêvait, elle se ferme dans une absence à elle-même, une sorte de coma où elle ne sent plus ni son corps ni son esprit. À Béjaïa (Bougie), où la jeune fille partage désormais le quotidien de Hassan et de sa mère, veuve, elle a appris l'arabe et elle accomplit machinalement les tâches ménagères les plus rébarbatives, sans coercition (122). Elle l'admet, son mari est « extraordinaire, doux et attentif » alors qu'elle est « dépressive, colérique, instable » (123). Malgré délires et cauchemars, elle refuse d'admettre qu'elle devient folle (127). Hassan l'aide « à ne pas devenir dingue » (129). Sept ans passent sans qu'elle ait d'enfant, jusqu'au jour où, ses parents de retour en Algérie, elle se rend compte qu'ils ont repris des relations normales avec ses sœurs, mariées avec l'homme de leur choix et mères de famille. Ni son père ni sa mère n'éprouve le moindre remords de l'avoir ainsi sacrifiée : « Elles ont leur vie mais je n'ai pas la mienne, elles ont choisi la leur mais on m'a imposé la mienne » (170). Malgré l'amour compréhensif et réconfortant de Hassan, Farah décide de rentrer en Europe sous prétexte de subir un traitement contre la stérilité. Mais c'est d'un traitement psychiatrique dont elle a besoin : dès qu'elle débarque en Belgique, sa vie bascule dans un gouffre (220). La double trahison « déchiète » son esprit, son âme est morte (203). Quelques symptômes inquiétants la mènent à l'hôpital : « des tremblements dans tout le corps, très froid, très chaud en quelques secondes, puis un trou sans fond où la chute semble interminable » (204), des cris, des rires excessifs, des violences incontrôlables (206)... De toutes les « folles » évoquées ici, Farah est la seule qui se retrouve attachée sur un lit d'hôpital, piquée et repiquée pour qu'elle se tienne tranquille, au bord de l'anéantissement. Un jour, elle émerge alors que les médecins n'y croyaient plus, la folie, improductive, cède le pas. Le thérapeute lui conseille de chercher à analyser le passé et c'est par l'écriture, en racontant sa vie, qu'elle parvient à exister de nouveau (110 et 9).

3.3. *Les Silences de Médée*

Dans *Les Silences de Médée*, la deuxième héroïne de Malika Madi s'appelle Zohra, elle vit à Médée, petit village au sud-ouest d'Alger, décrit comme une sorte d'éden : « chef-d'œuvre de la nature, [...] écrin de beauté au cœur des montagnes » mais aussi « Cible parfaite pour ceux qui trouvèrent dans les massacres et la barbarie la réponse absolue aux douloureuses interrogations qui les habitent » (Madi, 2003 : 8). Un jour, le bel optimisme de Zohra, sa vie tranquille d'institutrice basculent dans l'horreur : des troupes « d'adolescents acnéiques habillés de vert kaki [...] perdus dans les méandres de la folie » assassinent des familles entières : « [m]eurtriers gratuits de familles, qu'on était venu anéantir pour le simple plaisir, la jouissance d'être diabo-

lique et sanguinaire. » Au lendemain de la tuerie¹¹, « Zohra arpentait les rues. Il lui semblait assister à une pièce de théâtre » (Madi, 2003 : 31-33) où les assassins transportaient les corps mutilés en évoquant la parole divine. De retour dans sa classe décimée, elle se souvient : « le sourire goguenard de Samir, le regard perdu de Fathia, le visage séraphique de Mimouna, la dégainée de mendiant de Ferhat. Comme elle les a aimés ! Ils étaient ses enfants plus que ceux de leurs parents. Ils lui appartenaient. Quarante-cinq enfants, d'une même portée, d'une même couvée. Elle avait été institutrice devant quarante-cinq élèves, elle n'était désormais qu'un fantôme devant dix ombres » (Madi, 2003 : 34). Morte-vivante, Zohra ne se laisse pas convaincre par les arguments de sa directrice. Elle démissionne mais n'est pas au bout de son martyr : alors qu'elle soupçonne son frère de faire partie de ces troupes d'islamistes intégristes que la police recherche, elle subit un viol collectif. Zohra est la victime de barbares, de ces « hommes nés sans amour et sans mère, hommes nés comme naissent les monstres, dans le plus infâme des caniveaux entre ici et l'enfer » (35). La narratrice ne parle pas d'inceste : le frère, Nabil, aurait seulement assisté, impuissant, au viol, mais, comme le rappelle une citation d'Élie Wiesel en exergue : « ce qui choque le plus profondément la victime n'est pas tant la cruauté de l'opresseur que le silence du spectateur ». Comment dire l'innommable ? Zohra se tait, se terre, solitaire, s'enferme longtemps dans une absence à elle-même qu'elle ne parviendra à briser qu'en France, grâce à la fille de l'homme, ami de la famille, à qui on l'a mariée pour éviter le scandale. La gentillesse et la patience de sa belle-fille, assistante sociale, la sortent de son mutisme et lui redonnent la vie.

Tous les éléments constitutifs du mythe de Médée sont ici systématiquement inversés¹² : Médée n'est que le décor de l'intrigue ; Zohra n'a pas d'enfant mais ses élèves sont ses enfants, et il y en a quarante-cinq qui sont assassinés par les islamistes ; Zohra n'est pas une barbare comme Médée, mais bien la victime de barbares ; elle risque de sombrer dans la folie mais ceux qui sont vraiment fous, ce sont ses agresseurs : la motivation des assassins est sans doute la folie de l'islamisme radical et aveugle ; quant au vieux mari, plutôt gentil et indifférent, et au mariage sans amour, ils ne peuvent atteindre la jeune femme, puisque le traître, le bourreau, c'est le frère, l'homme qu'elle chérissait le plus. Quoi qu'il en soit, chez Madi, la folie au féminin, réaction à la violence masculine traumatisante, s'oppose à celle des hommes, inhumaine, barbare, intrinsèquement violente. De plus, la guérison est possible, elle passe par un retour en Belgique ou une installation en France, où l'institution a les moyens de soigner les jeunes femmes, d'ailleurs toutes deux instruites, voire lettrées.

¹¹ Bien réelle, une tuerie a fait 42 morts en avril 1997 dans un village près de Médée en Algérie.

¹² Nous avons tenté de le montrer ailleurs (Gravet, 2010 ; Gravet et Rondou, 2016 : 67-68).

3.4. *Le Châtiment des hypocrites*

De toutes les héroïnes que nous avons évoquées, Mlle Fatima Kosra, héroïne de Leïla Marouane, autre Médée, dans *Le Châtiment des hypocrites*, est celle dont on comprend le mieux l'origine de la folie : même si le récit des atrocités qu'elle a subies reste voilé, elle a été kidnappée par une bande de rebelles islamistes qui l'ont entraînée dans le maquis et l'ont utilisée, durant près d'un an, comme infirmière et comme esclave sexuelle ; peut-être même ces « monstres » (Marouane, 2001 : 18) l'ont-ils obligée à se joindre à eux lors des massacres perpétrés dans les villages. Une fois sur le point d'accoucher, « profanée, mutilée, l'utérus plein à craquer » (26), elle a été ramenée à Alger où elle n'a jamais pu reprendre le cours normal de sa vie. Elle trouve « refuge dans une espèce d'hospice, une maison des hauteurs de la ville, aménagée dans l'urgence pour accueillir et abriter les femmes et leurs traumatismes. » (27). Elle évite la lumière du jour, ingurgite des narcotiques, se sent paralysée de la tête au pied à l'idée de devoir affronter les autres.

Un an après la « délivrance », Mlle Kosra abandonne le refuge et l'enfant, et, plutôt que de renouer avec sa famille qui l'accuse d'avoir fugué, elle préfère l'errance dans les rues d'Alger où « ornée d'une perruque, grimée et légèrement vêtue sous une djelbab sombre », elle alpague les hommes et les entraîne à l'hôtel à la recherche de sensations inédites. (28-29) « Aussitôt le coït achevé », confie l'héroïne et narratrice, ces inconnus la révulsent (51).

Quand ce ne sont pas les fantasmes érotiques, une profonde angoisse habite Fatima. Dans son sac, Mlle Kosra conserve des portefeuilles chapardés, un paquet de prescriptions médicales d'un service de neurologie, un scalpel, des aiguilles, du fil et de l'éther pour une vengeance dont elle rêve sans jamais l'accomplir (34), et un cahier d'écolier où noter le déroulement de ses nuits, ce qui lui paraît essentiel à sa survie (42)... Sont-ce les drogues qui procurent à la narratrice ces rêves anxiogènes lors de certaines nuits interminables aux « allures de tortionnaire » (35), ou au contraire les « comprimés rose et blanc » servent-ils à la plonger « dans un sommeil inerte » (39) ?

Quand Mlle Kosra rencontre – par hasard ? – Rachid, un ami d'enfance à qui elle était promise, elle n'ose y croire : il va l'épouser. Elle passe sur certains comportements qui l'agacent et qu'elle taxe d'hystérie (62). Elle s'attendrit de « sa façon de passer d'une humeur à l'autre, souvent sans transition » (65). Elle déambule avec lui dans les rues de la casbah à la recherche de sa voiture, et toute la ville d'Alger, surnommée Troumaboul, atteint « le paroxysme de la crise de nerfs, se préparant à plonger dans sa démence nocturne. » (66) Mlle Kosra, indifférente à cette folie, est étrangement calme et apaisée : cette rencontre est une bénédiction, un véritable miracle qui va lui permettre de quitter la solitude des marges (67).

Avec Rachid, Fatima n'évoque rien de ce qu'elle appelle avec ironie sa « villégiature sur les cimes et les flancs des djebels » (68), elle évite de penser aux détails de sa captivité : « les traits de visages, l'obscurité des tranchées, la sélection des sabayas,

les viols collectivement organisés, hâtivement hallalisés, chacun son tour, chacun pour son verset, ça s'introduit, ça consomme, ça s'essuie, ça crache, ça maudit et ça honnit... » (68) D'ailleurs, comment parler des horreurs subies ? « Comment restituer l'odeur de sang frais ? [...] Comment rendre compte de l'anéantissement d'un village ? Expliquer, comprendre, analyser l'indifférence alentour ? » (69). Fatima affiche un « calme sentencieux » (73), elle se tait et s'amuse « comme une folle » des frayeurs et des colères de Rachid. Les rôles sont inversés : le calme rassurant et lucide de la femme contraste avec le comportement excessif, voire ridicule ou hystérique, de l'homme.

« Éduquée à la patience et à la soumission », Mlle Kosra compte bien « composer avec ce que la providence lui alloue » (91) et saisir l'occasion qui se présente à elle. L'hypocrisie et la libido exacerbée des partenaires font le reste. Rachid ne semble remarquer ni les troubles liés à la sexualité, ni les mutilations sur le corps de la jeune femme (81), à moins que ces stigmates ne soient sortis de son imagination (160).

Fatima devient Mme Amor, arrive à Paris, vit d'abord dans une chambre de l'hôtel de son mari, et travaille dur – elle semble guérie de son traumatisme. En effet, « l'oubli lui parut sinon possible, du moins nécessaire. Cinq années durant [...], il lui fut doux de le pratiquer » (92). Comme chez Sebbar, oublier est salutaire.

Mais la résilience n'est pas définitive, loin de là¹³. Après cinq ans de vie commune, Rachid, alias Richard, semble de plus en plus distrait (100), il regarde sa femme « comme s'il ne la voyait pas. Ou qu'elle était de trop » (101). C'est qu'aucune de ses grossesses n'est parvenue à terme. Elle ne peut se conformer à la tradition et la maternité lui est interdite. Chaque fois qu'elle est fécondée, ses sens s'affolent, dit-elle (95). La vue et le bruit de l'eau qui bout l'incommodent (96). Devenue subitement végétarienne (50), incapable de passer devant une boucherie sans se sentir prête à vomir, mauvaise cuisinière, elle fait pourtant des efforts pour plaire à son mari qui ne s'en aperçoit pas. Lui se comporte en véritable fée du logis, une « perle rare » que lui envie amie, belle-sœur (142). Maniaque de la propreté, « à la limite de la névrose obsessionnelle » selon sa femme (105), Rachid va « jusqu'à laver le savon, ou le jeter, si un invité venait à l'utiliser, [...] jusqu'à nettoyer une vitre, ou un miroir, intégralement, à l'alcool à brûler, parce qu'il y aurait repéré une insignifiante empreinte de doigt » (100). Mme Amor, elle, n'est pas douée pour le nettoyage mais fait de son mieux en abusant des détergents. Quand son mari a trop bu, il n'en est que plus docile (106). Elle le reconnaît, « Il n'a jamais été brutal, [...] il ne hausait jamais le ton », elle a toujours obéi à ses « injonctions froides, détournées, parfois,

¹³ Thomas Besch insiste sur la fascination pour la folie qu'éprouve Leïla Marouane (fascination pour sa mère folle qui l'aurait inspirée) et sur les possibilités de résilience qu'offrent ces « palimpsestes de violence ». (Besch, 2004 : 116-117). Nous regrettons que l'entretien d'Ahmed Cheniki avec la romancière (2001) que Besch a consulté en janvier 2004 sur le site du *Quotidien d'Oran* et qu'il donne en référence (Idem : 118) ne soit plus accessible.

déterminées, toujours » (114). Et ses intonations se chargent parfois « sinon de mépris, du moins d'ironie » (150), il la traite, à l'occasion, de « néocolonisée, riant de plus belle, de schizophrène¹⁴ » (151).

À près de quarante ans et après six curetages, enceinte pour la septième fois, Fatima arrivera-t-elle enfin au terme de sa grossesse ? Mme Amor réussit un temps à « celer sa frayeur, ou son aversion. » Mais l'angoisse remonte, irréprouvable, car « sclérosée, décomposée, abattue », elle ne veut pas d'enfant alors que le futur papa est « aux anges » (128). Elle n'existe pas (130), elle se sent « inapte à redevenir un individu. En réalité, elle ne l'avait jamais été, une individuée, qu'en plus d'être sexuellement dérangée et, admet-elle, dépourvue d'affectivité, elle était dépendante et immature. » (131)

Elle a « si bien pratiqué le refoulement de ses ressentiments » (133) qu'elle aurait pu continuer. Mais une nouvelle fausse couche et l'attitude de son mari va déclencher une haine incontrôlable. Après avoir tenté de faire disparaître toute trace de la perte en brûlant le fœtus dans le feu ouvert et en l'arrosant abondamment d'huile essentielle au romarin (192), malgré le sang, elle court s'acheter des sous-vêtements affriolants et s'acharne ensuite à aguicher son mari, même en présence de ses « invités », pour refaire tout de suite un nouveau bébé...

La chronologie de la « reconstitution » (116) à laquelle Mme Amor se livre avec une grande lucidité, long monologue chaotique, entrecoupé d'éclats de rire dément (161), sans réel interlocuteur, dérape si bien qu'on ignore dans quel ordre se déroulent les événements.

En tous les cas, convaincu que sa femme s'est débarrassée volontairement de « son » bébé¹⁵, Rachid / Richard va « beaucoup trop loin » (116). Non content d'avoir amené des plantes vertes (141) dans l'appartement, alors que sa femme honnit tout ce qui lui rappelle le maquis, il repeint tout en vert, la couleur de l'islam, se laisse pousser la barbe, transforme son hôtel en étape du pèlerinage à La Mecque et son appartement en annexe de l'hôtel, se fiance avec la sœur d'un ami, une convertie, Cathie, alias Khadija, et demande le divorce... Il finit par exiger que Fatima, pour qui il n'a jamais obtenu de carte de séjour, rentre en Algérie.

Rapporte-t-elle les accusations de son mari ou se les inflige-t-elle à elle-même ? « Intruse », « usurpatrice », « simulatrice » (169), « elle se déteste. Elle est une plaie profonde. Un parasite. Une gangrène qui va en se propageant, en se dispersant.

¹⁴ L'hypocrisie salutaire de Fatima peut la faire passer pour schizophrène – Thomas Besch insiste aussi sur cet aspect (Besch, 2004 : 112) – mais, schizophrène, Rachid / Richard ne l'est-il pas lui-même ? Aussi le titre du roman est-il à double sens : l'hypocrite est le/la mécréant.e qui veut se faire passer pour bon.ne musulman.e, le châtement venant soit des islamistes soit de Fatima, fille préférée du prophète Mahomet.

¹⁵ Elle a tenté en vain de resserrer les cuisses puis de remettre en place le fœtus tombé sur le parquet souillé... (188)

Elle est une mygale. Un microbe. Une mauvaise graine. Une infection. Une contagion. Elle se donne des gifles, puis des coups de poing, dans le torse, au ventre » (187). Redoutant de passer pour folle, d'autant que son mari s'est « acharné à la faire passer pour telle », elle prétend avoir « horreur de parler seule » (196-197). Perd-elle le contact avec la réalité ou au contraire éprouve-t-elle le sentiment exacerbé d'une agression insoutenable qui réactive les traumatismes du passé ? Les troubles de stress post-traumatique (angoisses, cauchemars, comportements d'évitement, engourdissement émotif, hyperactivité¹⁶...) cèdent la place à une violente psychose.

Fatima Amor-Kosra retrouve son bistouri et accomplit enfin les gestes fantasmés : elle va « taillad[er] les gonades [de son mari] pour les lui recoudre sur la figure », « comme elle avait compté le faire à ces autres inconnus, autrefois, quand elle perdait presque la tête, qu'elle luttait du mieux qu'elle pouvait pour obvier à la folie » (115-116). Elle se serait arrêtée là si son mari ne l'avait « poussée aux actes irréparables » (114). Après l'avoir violé, elle le traîne, anesthésié, jusqu'à la salle de bain et le plonge dans l'eau de la baignoire, avec un chauffe-eau électrique branché (218). Pendant qu'il cuit, elle se rase le crâne et sort manger une entrecôte saignante. Elle rentre ensuite le dépecer sans risque de salir le parquet (114 et 219).

La romancière marocaine Bouthaina Azami-Tawil évoque, chez la femme murée dans « un silence torturant », « le déchaînement d'une folie carnavalesque [qui] parvenait à libérer la douleur » (Gontard, 2005, cité par Bouguerra, 2010 : 187). C'est exactement l'image que donne Fatima à la fin de son récit : elle rompt, de manière burlesque et caricaturale, avec l'aliénation qui empêchait son épanouissement. Il est emblématique que ces écrivaines prennent la plume pour rendre la parole aux femmes que le silence a rendues folles.

4. Une souffrance « genrée », une folie locale et contagieuse

La maladie mentale prend possession des femmes, malgré l'instruction censée les protéger : Farah aspire à entrer à l'université, Zohra est institutrice ; Mlle Kosra, la dernière de notre liste, est devenue sage-femme car sa mère, analphabète, était « consciente que seule l'instruction libérerait sa fille du joug des hommes » (Marouane : 18). Les traumatismes causés par les fous de Dieu peuvent se soigner, avec ou sans l'aide d'un mari, mais parfois sans guérison possible¹⁷. Quant au refus de la maternité, chez la maîtresse de la maison close, chez Farah ou Fatima, il est compris à la fois comme un symptôme et une conséquence de la folie, mais aussi parfois comme un antidote à la folie.

¹⁶ On parle de troubles de stress post-traumatique quand le patient « a vécu, a été témoin ou a été confronté à un événement ou à des événements durant lesquels son intégrité physique ou celle d'autrui a pu être réellement ou potentiellement menacée à cause de blessures graves ou de risques de blessures ou de mort. » <http://www.fondationdesmaladiesmentales.org/la-maladie-mentale.html?t=&i=7>

¹⁷ La thérapie par l'écriture n'est pas sans rappeler Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire* (1975) et la manie ou la passion de lire, la folie de Don Quichotte de la Mancha (1605)...

Si les circonstances du traumatisme qui atteint les femmes sont étroitement liées à l'histoire (les guerres civiles et religieuses), à la culture (traditions muselantes et domination masculine) et à la situation socio-politique du Maghreb, il faut revenir sur le lien avec l'Europe francophone (France ou Belgique). Dans son essai sur *La Littérature prolétarienne*, Paul Aron cerne les caractéristiques de la littérature de l'immigration (Aron, 1995 : 197-205). En premier lieu, l'ancrage socio-professionnel des écrivains, généralement issus de la deuxième génération : ils/elles seraient fils/filles d'agriculteurs, de mineurs, d'ouvriers, de « manuels », même si Aron n'envisage pas que les filles produisent des œuvres différentes de celles des fils. Seule Malika Madi correspond à ce premier critère, et, comme Leïla Houari, Girolamo Santocono ou Ali Serghini, il lui arrive de travailler dans le secteur de l'animation socio-culturelle belge (Aron : 200). Pour ce qui est du genre romanesque que les auteurs issus de l'immigration adoptent le plus souvent, il s'agit de récits biographiques où l'autobiographie, c'est-à-dire les souvenirs personnels, les évocations de l'enfance, le milieu d'origine, est mise en avant dans une confession du narrateur (Aron : 201). C'est ce que font Madi et Marouane, et c'est ce qui est souvent pointé comme caractéristique de l'écriture féminine¹⁸. Le thème de la folie au féminin occupe souvent le cœur de ces (auto)biographies.

De plus, les textes font souvent apparaître une dualité spatiale caractéristique : « ils confrontent un lieu de départ et un lieu d'arrivée ». Le voyage de l'un à l'autre, qui articule généralement le récit, a souvent une fonction de (dé)construction identitaire (Aron : 202). C'est encore le cas dans les romans de Madi et Marouane. Quant « au plan linguistique, la dialectique des origines et des lieux permet de conquérir de nouveaux espaces de liberté » (Aron : 203). En effet le langage baroque de Marouane mêle parfois français et arabe en un savoureux sabir qui sert à merveille la volonté de transcrire le discours délirant de l'héroïne. Mais, du point de vue de la folie au féminin, le voyage d'un pays à l'autre a une fonction tantôt aliénante tantôt curative : le voyage vers l'Algérie (ou la menace de l'exil) prend sans conteste une part importante dans le dérèglement des pensées et comportements de Farah et de Fatima sans que l'arrivée en Belgique ou en France ne soit synonyme de retour à l'équilibre.

Mais qu'entend-on par « folie » ? La plupart des définitions communes de la folie envisagent les causes d'un acte ou d'un comportement pour en ébaucher une typologie. D'après le *Trésor de la Langue française*, le terme, d'une polysémie extraordinaire, pourrait se réduire à cinq acceptions, dont les trois premières semblent les plus pertinentes, puisqu'elles renvoient à trois causes récurrentes : une maladie, un

¹⁸ Voir Gravet (2003). Éliane Lecarme-Tabone, qui voyait en 2002 « les émotions de l'enfance, les aventures du corps, le retour à la mère » comme autant de thèmes privilégiés par les femmes, estime cependant que ce critère aurait perdu de sa pertinence aujourd'hui (2010 :56). Dans leur introduction au volume de la revue *Textyles* consacré aux « Écrivain(e)s » (2012), les éditrices, Laurence Brogniez et Vanessa Gemis, écartent résolument les lectures ou interprétations autobiographiques.

état psychologique (émotion, sentiment intense) ou un écart par rapport à une norme sociale dominante¹⁹. Ces causes, le plus souvent inextricablement mêlées, ne facilitent pas le tri. Quant à la typologie énoncée dans le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (DSM)*, « bible » du psychiatre établie dans les années 1950 par l'Association américaine de psychiatrie²⁰, elle offre une dizaine de catégories de ce que recouvre l'expression « maladie mentale » (AAP, 2003). L'un ou l'autre trouble (dépression, hystérie, trouble post-traumatique ou schizophrénie...) se sont laissés identifier, bien que ce large spectre scientifique soit trop précis dans le contexte littéraire. Aucun des personnages ne se laisse classer aisément dans une catégorie unique.

Plus historique et philosophique, Michel Foucault (1961 : 269-315) détermine lui aussi les « Figures de la folie », de la démence à l'hystérie en passant par l'hypocondrie ou l'imbécilité. Mais les fictions ne sont pas des analyses de cas cliniques ni les écrivaines des psychiatres patentées. Et les médecins eux-mêmes n'ont-ils pas des difficultés à isoler les espèces ? D'ailleurs, Foucault l'écrit : « L'évidence, sans contestation possible du "celui-ci est fou" ne s'appuie sur aucune maîtrise théorique de ce qu'est la folie » (1961 : 203). Notons que le philosophe dit *le fou* et non *la folle*, mais ce qu'il énonce c'est que le bon sens ou l'intuition (?) suffirait à le/la repérer. Effectivement, comme nous avons voulu le montrer dans la section précédente en proposant des résumés analytiques et des citations explicites, nous avons choisi huit textes où l'auteure désigne la folle explicitement et où une appréciation non-scientifique, de la part d'autres personnages ou du lectorat, suffit toujours à cataloguer la « folle ».

Contrairement au XVIII^e siècle et à la pensée rationaliste classique qui définit la folie comme une maladie, sans se détacher d'une sorte de métaphysique du mal, le XX^e siècle a vu surgir un point de vue neuf et positif sur la folie. La répression ou la charité, l'internement ou l'exclusion ont longtemps étaient les seules solutions envisagées pour protéger l'individu de lui-même ou protéger la société et les citoyens « normaux » des agissements des fous. L'essence de la folie n'est-elle pas « désordre, décomposition de la pensée, erreur, illusion, non-raison et non-vérité » (Foucault, 1961 : 270) ? On notera que, dans les récits, de thérapies pour les folles, il n'est question qu'en Europe. Le psychiatre français Serge Tribolet (1961-2014), spécialiste des schizophrénies, par exemple, tient un tout autre discours. Selon lui, le regard de la société sur la folie est imbécile et réducteur, il lui semble au contraire que la folie est une « capacité supérieure », voire un bienfait pour l'humanité car le fou seul accède à des savoirs inédits sur l'humanité. Peut-être passagère, chronique, latente, fou-

¹⁹ Voir en ligne la version informatisée de ce dictionnaire des XIX^e et XX^e siècles en 16 volumes et un supplément, le *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine : disponible sur <http://www.atilf.fr/tlfi>.

²⁰ Le *DSM-IV*, avant-dernière version du guide, est une sorte de catalogue des troubles mentaux, voir table des matières.

droyante, héréditaire, provoquée..., la folie n'est jamais, ici, un réel bienfait pour la femme ou pour l'humanité. C'est le plus souvent un mal qui répond à un autre mal.

Les symptômes de ce qu'on qualifie de folie dans les nouvelles et romans étudiés ici (qui n'est parfois qu'expression d'une souffrance ou anti-conformisme conspué par la société) sont tous causés par un environnement, physique et / ou psychologique, hostile aux femmes, intrinsèquement lié aux lieux mais surtout aux traditions arabo-musulmans, et plus encore aux rôles attribués aux femmes : enfermement dans les espaces de la maison où s'accomplissent les tâches ménagères, interdiction de s'émanciper de quelque manière que ce soit, obligation de virginité avant le mariage, de fécondité après, dépendance et soumission aux hommes et aux conventions...

Les femmes entre elles se jugent : une différence de génération et la vieille ou la belle-mère est taxée de folle par la jeune²¹. Quand une autre culture s'en mêle, la folie peut s'étendre à d'autres personnages en apparence moins fragiles mais tout autant aux prises avec les habitudes, et se généraliser. Ainsi la mère de Farah est-elle « à bout [...] de cette société où tout est mis en œuvre pour vous déstabiliser, pour anéantir des siècles de traditions, d'us et de coutumes qui se confondent parfois, mais pas toujours, avec certains principes de l'islam. Cette société déterminée à détruire les fondements et les principes de la famille dans ce qu'elle a de plus noble et de plus ancestral » (Madi, 2000 : 38-39). Quant à la mère de Rachid, il ne faut pas qu'elle sache qu'il s'appelle Richard, elle en deviendrait folle elle aussi. Le père de Mlle Kosra, lui, est « sur orbite, bien avant leur vie dans le béton armé, dès que la sonnerie retentissait, il se planquait dans un placard, croyant dur comme fer que le gouvernement, colonial ou actuel, même lucide il ne les différencierait pas, avait placé un système de torture sous leur toit » (Marouane : 164).

Dans la vie ou dans la fiction, on qualifie de folles les femmes dont le comportement ne correspond pas à la norme, et la répression ne fait qu'accentuer le processus, comportement qui se résume par un anéantissement de l'esprit et de la raison au profit de dérèglements antisociaux divers, de l'errance à la violence en passant par l'indifférence. Les réactions sont généralement l'indifférence ou le rejet, ce qui plonge la « folle » dans une solitude encore plus grande, cercle vicieux ou spirale du délire qui rend impossible toute guérison ou retour en arrière. Les liens à la mère, au père, à la maternité et à la mort y sont récurrents.

Comme l'exprime bien Myriam Rebreyend (2008, en ligne), qui analyse un autre corpus,

L'image et la place des femmes dans la société sont dépeintes à travers le duel des désirs et des interdits. Il en résulte comme un mouvement qui fige les personnages féminins dans l'ennui et dans le désir de mort. Considérés alors comme "fous", ils

²¹ Exemple parmi tant d'autres, une autre Tessaadith a pour belle-mère « une vieille créature sourde et gâteuse », « une vieille folle » (dans Isabelle Eberhardt, « Sous le joug » : 178).

apparaissent confus, en permanent état de souffrance²², plongés dans une solitude, qui, pourtant, semble s'étendre, devenir impersonnelle, universelle. La folie permettrait-elle à ces femmes fictives d'échapper aux règles de la société et aux rôles qu'on attend d'elles ? »

Bien que les notions d'« ennui » et de « vide » ne nous paraissent pas pertinentes ici, nous retenons le « duel des désirs et des interdits », ainsi que l'« état de souffrance » et la « solitude » et nous répondons par l'affirmative à la question de la folie comme échappatoire. Le passage à l'état de « folie » peut être un mécanisme de défense dans une société où la violence à l'égard des femmes n'a que peu d'égale. Par contre l'impact des tensions sur le système narratif et temporel qui, selon Rebreyend, serait « un vide interminable et innommable qui se creuse toujours plus en profondeur. Un vide qui emporte le lecteur/la lectrice avec lui/elle » (s.p.), ne s'applique qu'au seul roman de Marouane dont nous avons évoqué le schéma narratif chaotique. Restent bien d'autres récits et auteures à soumettre au questionnement de la folie : peut-on vérifier les mêmes tendances chez Nadia Ghalem, Nina Bouraoui, Yamina Mechakra, Azziza Filali..., voire chez la Libanaise Vénus Khoury-Ghata²³ ?

Paraphrasons ainsi le propos de Michel Foucault : le rôle des nouvellistes et des romancières maghrébines est de rendre visibles les mécanismes du pouvoir répressif des hommes qui se sont exercés et s'exercent encore sur les femmes, de manière dissimulée ou non²⁴. Comme l'écrit Delphine Naudier, les travaux de Foucault « contribuent à une analyse des différentes modalités d'exclusion » ; c'est ce que font les auteures maghrébines qui, elles, montrent, par le biais de leurs fictions narratives, les exclusions réservées aux femmes. D'ailleurs, Shoshana Felman, comme Leïla Mallem, dont la thèse s'inspire des travaux de la précédente, tendent à démontrer que « le seul lieu de rencontre possible entre folie et pensée » est la fiction (Naudier : paragraphe 26). Cette folie qui ne peut trouver sa place dans l'étiologie des névroses et résiste à l'interprétation clinique permet l'éclosion d'un sens métaphorique, celui de l'*exclusion*, qui s'inscrit dans un imaginaire féministe et militant. Une femme qui exerce son intelligence devient folle²⁵ écrivait en substance Pierre-Joseph Proudhon, identifiant un problème inhérent à une société machiste mais sans vouloir y apporter remède, faisant preuve ainsi de peu d'empathie envers la moitié de l'humanité.

²² Les photographies de folles analysées par S. Malysse sont toutes des figures de la douleur (2001 : 6)

²³ Sur Nadia Ghalem & Nina Bouraoui notamment, voir la thèse de doctorat d'Esma Lamia Azzouz (1998).

²⁴ Pour Michel Foucault (1994 : 772), « le rôle des intellectuels consiste, depuis un certain temps déjà, à rendre visible les mécanismes du pouvoir répressif qui se sont exercés de manière dissimulée ».

²⁵ Sur Lefigaro.fr : « Une femme qui exerce son intelligence devient laide, folle et guenon. De Pierre Joseph Proudhon, *La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes* ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALI-BENALI, Zineb (1995) : « Dires de la folie : dires de la liberté. Discours de la folie dans la littérature des femmes en Algérie ». *Bulletin of francophone Africa*, 7, 9-25.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2003) : *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux. DSM-IV-TR*. Traduction française. Paris, Elsevier Masson.
- ANDRIANNE, René (1997) : « Les écrivains belges sont nés quelque part ». *La Revue nouvelle* 3, 20-23.
- ARON, Paul (1995) : *La Littérature prolétarienne*. Bruxelles, Labor (coll. « Un livre une œuvre »).
- ASSOULINE, Pierre (2012) : « Écrire en Tunisie aujourd'hui » [compte rendu du colloque éponyme]. *Le Monde des Livres* 6. En ligne : http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/03/01/ecrire-en-tunisie-aujourd-hui_1650037_3260.html ; consulté le 25 novembre 2016.
- AZZOUZ, Esma Lamia (1998) : *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997). Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*. Thèse de doctorat, Université de Nice-Sophia Antipolis.
- BESCH, Thomas (2004) : « Sexe, crime et résilience dans *Le Châtiment des hypocrites* de Leïla Marouane ». *Nouvelles Études francophones*, 19 (2), 109-118.
- BONN, Charles (1988) : « Le Roman maghrébin de langue française ». *Magazine littéraire* 251, 34.
- BONN, Charles (1994) : « Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine ». *Notre librairie* 118, 98-107.
- BOUGUERRA, Mohamed Ridha & Sabiha BOUGUERRA (2010) : *Histoire de la littérature du Maghreb. Littératures francophones*. Paris, Ellipses, (coll. « Littératures du monde »).
- BOURAOUI, Nina (1990) : *La Voyeuse interdite*. Paris, Gallimard.
- BOURAOUI, Nina (1996) : *Le Bal des murènes*. Paris, Fayard.
- BRAHIMI, Denise (1995) : *Maghrébines. Portraits littéraires*. Paris, Awal / L'Harmattan.
- BROGNIEZ, Laurence & Vanessa GEMIS (2012) : « Introduction ». *Textyles* 42 (Écrivain(e)s). Disponible sur <http://textyles.revues.org/2293> ; consulté le 29 décembre 2016.
- CHEMLA, Yves (2014) : « Consentir à soi. *Les Intranquilles* de Azza Filali ». *Africultures. Les mondes en relation*. 29 décembre. Disponible sur <http://africultures.com/consentir-a-soi-12674> ; consulté le 21 novembre 2016.
- CHEURFI, Achour (2004) : *Écrivains algériens : dictionnaire biographique*. Alger, Casbah éditions.
- DEJEUX, Jean (1994) : *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris, Karthala.
- DEJEUX, Jean (1990) : « La littérature féminine de langue française au Maghreb ». *Itinéraires et contacts de cultures* 10, sp. Disponible sur <http://www.limag.com/Textes/Iti10-Jean%20DEJEUX.htm> ; consulté le 14 août 2017.
- DIDIER, Béatrice ; Antoinette FOUQUE & Mireille CAILLE-GRUBER [dir.] (2013) : *Dictionnaire universel des créatrices*. Paris, des femmes Antoinette Fouque (3 tomes).

- EBERHARDT, Isabelle (1990) : *Œuvres complètes II. Écrits sur le sable (nouvelles et romans)*. Édition établie, annotée et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu. Paris, Grasset.
- FELMAN, Shoshana (1978) : *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil.
- FILALI, Azza (2014) : *Les Intranquilles*. Tunis, Elyzad.
- FOUCAULT, Michel (1961) : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Plon.
- FOUCAULT, Michel (1994) : « Asiles, sexualités, prisons ». *Dits et écrits, 1954-1988. Tome II (1970-1975)*. Paris, Gallimard.
- GAUTHIER, Xavière (1976) : « Pourquoi Sorcières ? ». *Sorcières* 1, 5.
- GHALEM, Nadia (1988) : *La Villa Désir*. Montréal, Guérin Littérature.
- GHALEM, Nadia (2015) : *Les Chevaux sauvages*. Paris, L'Harmattan.
- GONTARD, Marc [dir.] (2005) : *Le Récit féminin au Maroc*. Presses universitaires de Rennes.
- GRAVET, Catherine (2003) : « De la vérité à la justice. Immigration maghrébine et autobiographie », in Estrella de la Torre & Martine Renouprez (dir.), *L'autobiographie dans l'espace francophone I. La Belgique*. Cadix, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (coll. « Estudios de francofonía »), 87-129.
- GRAVET, Catherine (2010) : « Le mythe comme métaphore : le cas de Médée ». *Cahiers internationaux de symbolisme* 125-126-127, 41-52.
- GRAVET, Catherine & Katherine RONDOU (2016) : « Médée dans les lettres belges francophones ». *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut* 109, 49-69. Disponible sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12674>.
- JOUBERT, Jean-Louis (dir.) (1994) : *Littératures francophones du Monde arabe*. Paris, Nathan.
- KASSOUL, Aïcha (1999) : « Femmes en textes. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française. 1857-1950 ». *Insaniyat* 9, 67-72.
- KHOURY-GHATA, Vénus (2007) : *Sept prières pour la femme adultère*. Paris, Mercure de France.
- LECARME-TABONE, Éliane (2002) : « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? ». *Magazine littéraire* 409, 56-59.
- LECARME-TABONE, Éliane (2010) : « L'autobiographie des femmes ». *Fabula-LhT* 7 (« Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? »). Disponible sur <http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html> ; consulté le 29 décembre 2016.
- M'RABET, Fadela (1969) : *La Femme algérienne*. Suivi de *Les Algériennes*. Paris, Maspero, « Les Cahiers libres » 141-142.
- MADI, Malika (2000) : *Nuit d'encre pour Farah*. Cuesmes, Éditions du Cerisier.
- MADI, Malika (2006) : *Les Silences de Médée*. Bruxelles, Labor, « Espace Nord » [1^e éd., 2003].
- MALLEM, Leïla (2002) : *La folie féminine et ses représentations romanesques dans quelques œuvres algériennes et libanaises*, Thèse de doctorat, Université Paris XIII, septembre 1999, Presses universitaires du Septentrion.

- MALYSSE, S., (2001) : « Images et représentations de la folie. De l'autre côté du miroir de la normalité ». *Histoire et Anthropologie*, 23 [21 pp.] Disponible sur <http://www.each-usp.br/opuscorpus/PDF/t8f1.pdf>.
- MAROUANE, Leïla (2001) : *Le Châtiment des hypocrites*. Paris, Seuil.
- MECHAKRA, Yamina, (2000) : *La Grotte éclatée*. Préface de Kateb Yacine, Alger, ENAG Éditions.
- MERNISSI, Fatima (1983) : *Sexe, idéologie, Islam : la dynamique des sexes dans l'Islam moderne*. Paris, Tierce.
- MERNISSI, Fatima (1987) : *Le Harem politique. Le Prophète et les femmes*. Paris, Albin Michel.
- NAUDIER, Delphine (2001) : « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique ». *Sociétés contemporaines* 4 (44), 57-73. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm> ; consulté le 21 novembre 2016.
- NOIRAY, Jacques (1996) : *Littératures francophones. I. Le Maghreb*. Paris, Belin.
- REBREYEND, Myriam (2008) : « L'écriture de la folie féminine ». *Genre & Histoire* 2. Disponible sur <http://genrehistoire.revues.org/288> ; consulté le 21 novembre 2016.
- SEBBAR, Leïla (2003) : *Sept filles*. [Paris], Thierry Magnier.
- SEGARRA, Marta (1997) *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*. Paris, L'Harmattan.
- TRIBOLET, Serge (2013) : *Le Privilège de la folie*. Paris, Éditions de santé.

Une vie traversée : Unica Zürn

Jeannine PAQUE

Université de Liège

jeanninepaque057@gmail.com

Résumé

Née en 1916 à Berlin, Unica Zürn se suicide à Paris en 1970. Durant les quelque vingt dernières années de sa vie, cette artiste, peintre et écrivain, compagne de Hans Bellmer, luttera contre la schizophrénie. Elle fera de nombreux séjours en hôpital psychiatrique et décrira tant sa maladie mentale et ses rémissions que l'univers psychiatrique dans un texte majeur, *L'Homme-Jasmin*. Une étrange autobiographie à la troisième personne et au présent, troublant témoignage direct et lucide sur un vécu perturbé, qui inclut les textes anagrammatiques auxquels elle s'est longuement adonnée.

Mots clé : Hallucinations. Dépression. Paranoïa. Mégalomanie. Peindre. Écrire.

Resumen

Nacida en 1916 en Berlín, Unica Zürn se suicida en París en 1970. Durante los veinte últimos años de su vida, esta artista, pintora y escritora, compañera de Hans Bellmer, luchará contra la esquizofrenia. Realizará numerosas estancias en hospitales psiquiátricos y describirá tanto su enfermedad mental y sus remisiones como el universo psiquiátrico en un texto importante, *El Hombre-Jasmin*. Una extraña autobiografía en tercera persona y en presente, un testimonio perturbador directo y lúcido sobre su vivencia que incluye los textos anagramáticos que escribió durante mucho tiempo.

Palabras clave: Alucinaciones. Depresión. Paranoïa. Megalomanía. Pintar. Escribir.

Abstract

Born in 1916 in Berlin, Unica Zürn committed suicide in Paris in 1970. During the last twenty years of her life, this artist, painter, and sentimental companion of Hans Bellmer, fought against schizophrenia. She spent many periods in psychiatric hospitals and has described her mental illness, her remissions from this illness and the psychiatric universe in *El Hombre-Jasmin*. This is an unusual autobiography, narrated in third person and in the present historic, and represents a direct and perturbed testimony of a lucid nature about her experiences. The book includes anagrams that she developed over a long period of time.

* Artículo recibido el 7/03/2017; evaluado el 1/04/2017; aceptado el 15/04/2017.

Key words: Hallucinations. Depression. Paranoia. Megalomania. Painting. Writing.

0. Introduction

Unica Zürn (Nora Berta Unica Ruth) est née à Berlin-Grunewald le 6 juillet 1916. Sa mère provient d'une famille fortunée, son père est un journaliste grand voyageur, donc souvent absent. Lorsqu'il revient, c'est chargé de beaux objets exotiques dont Unica apprécie le luxe et le charme, autant qu'elle est ravie par la présence paternelle. Après une mésentente manifeste et une infidélité réciproque, ses parents divorcent en 1930, ce qui est source de malheur sinon de confusion pour Unica. Elle fait des études commerciales et travaille ensuite au Studio Universum Film AG de Berlin (UFA) : de 1936 à 1942, elle est scénariste et auteur de films publicitaires. Elle cesse toute relation avec sa mère qui a épousé un dignitaire nazi. Elle se marie en 1942 et a deux enfants, une fille et un garçon. Elle divorce en 1949 et laisse bientôt à son mari la garde des enfants qu'elle ne voit qu'à des moments déterminés. Elle écrit des récits et des nouvelles pour des journaux, qui paraissent notamment dans les suppléments littéraires et lui permettent tout juste de vivre chichement. Elle fréquente les milieux artistiques. Lors d'un vernissage en 1952, elle rencontre Hans Bellmer, plasticien allemand émigré en France depuis 1939, de passage à Berlin. Elle va le suivre à Paris et partagera sa vie, rue Mouffetard, souvent dans la pauvreté. La renommée et la fortune qui s'ensuit viendront plus tard. Elle fréquente avec lui les surréalistes. Bientôt ses anagrammes et ses dessins seront exposés, en mai 1956 et octobre 1957, à la galerie *Le Soleil dans la tête* et, plus tard, au *Point-Cardinal*. Pour l'une d'elles, en 1962, Max Ernst réalise la préface « cryptographique ». Elle participe à l'Exposition internationale des surréalistes, sous le signe de l'*Éros*, à la Galerie Cordier en 1959. Ruth Henry, sa future traductrice et amie, relate ainsi cette rencontre qui l'a impressionnée :

Il y a bien des années de cela, en 1959, alors que je vivais depuis quelque temps déjà à Paris, je fus frappée par l'expression concentrée d'une femme au visage attirant. Cela se passait à l'occasion du vernissage de l'Exposition surréaliste internationale à la galerie Cordier. Beaucoup de surréalistes se rencontrèrent ce jour-là entre amis encore une fois et peut-être pour la dernière fois. Unica était venue avec son compagnon Hans Bellmer. Les œuvres d'Unica étaient exposées à côté de celles de Bellmer, de Hans Arp, d'André Breton et de Marcel Duchamp, de celles de Matta, Meret Oppenheim, Brauner, Hérold et Man Ray. Lorsque je me présentai à cette femme silencieuse au milieu de la foule, elle eut un sourire éclatant (je veux dire littéralement éclatant. Ce sourire d'Unica, qui avait toujours quelque chose de lointain et d'enfantin, était un événement élémentaire intime, un éclat de beau temps...) et elle me

dit avec sa voix d'alto d'une netteté surprenante : « Oh, mais vous parlez allemand ! » (Henry, 1985 : 95).

Pendant toutes ces années, elle souffre de troubles psychiques et sera hospitalisée ou internée dans différentes institutions. Selon ses propres révélations, la schizophrénie se déclare manifestement après sa venue à Paris. Mais c'est à Berlin où elle retourne pour un moment alors qu'elle se sent perturbée et excitée qu'a lieu la crise qui entraînera le premier internement, à sa demande. C'est là, à Wittenau, « maison de fous », qu'elle découvre le milieu hospitalier psychiatrique fermé, ses patientes, ses traitements qui lui paraissent peu efficaces. On découvre à peine la psychopharmacologie qui aura cours plus tard. Déjà elle passe d'états d'agitation avec hallucinations à des moments de lucidité que guette la dépression.

De ce séjour, nous avons des renseignements objectifs, peu en réalité, dates consignées, noms des médecins, mais les traitements ne sont pas divulgués. Par contre, Unica nous en a transmis le récit détaillé. Le plus important, sans doute. En effet, il ne s'agit ici ni d'une enquête policière ni d'un rapport médical ; notre but est de chercher à saisir et à comprendre le vécu d'une schizophrène, soit, mais artiste, écrivaine, peintre et dessinatrice. D'une personne qui a été capable de s'observer et surtout de se dire, car dire sa vie c'était vivre. Et peut-être même en était-ce la seule façon. Le texte principal qui rend compte de cette démarche capitale, c'est *L'homme-Jasmin*¹ (Zurn, 1971), *Der Mann im Jasmin*, qui sera d'abord publié en français, dans une traduction de l'allemand de Ruth Henry et Robert Valençay et préfacé par André Pieyre de Mandiargues, mais seulement en 1971. Publication qu'elle attendait avec impatience, mais qu'elle ne verra pas puisqu'elle se donne la mort le 19 octobre 1970. Ce livre est sous-titré *Impressions d'une malade mentale*. Dans sa préface, André Pieyre de Mandiargues, qui l'a lu en manuscrit, déclare :

Le monde (ce terme désignant comme on sait, plutôt le genre humain) est donc fait, me suis-je dit, de gens qui savent vivre et qui ne vivent que pour aller d'un utérus au tombeau [...] et puis d'autres qui ne savent pas vivre et qui sont les révolutionnaires, la plupart des poètes, beaucoup d'artistes et tous ceux que l'on catalogue ou que l'on fiche sous l'étiquette trop commode de « malades mentaux ». Assurément les lecteurs de *L'homme-Jasmin* seront d'une espèce que je ne risque pas d'étonner si j'écris que Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval, reste pour nous le type le plus admirable de l'homme qui ne sut pas vivre.

La créatrice Unica Zürn est, selon lui, quelqu'un à qui a fait défaut précisément le « savoir-vivre », au sens propre.

¹ Abréviations : H-J= *L'homme-Jasmin* ; SP= *Sombre printemps* ; VMB= *Vacances à Maison Blanche*.

1. LE livre : *L'Homme-Jasmin*

Achévé en 1966, le volume ne paraît en traduction française qu'en 1971. Les critiques parleront d'une « découverte ». Ils en saluent l'exactitude documentaire de l'observation du *moi*, pourtant essentiellement littéraire et dépourvue de pathos. Michel Leiris considère le livre comme « sa lecture la plus importante de l'année » (Henry, 1985 : 100). Tardivement accepté en Allemagne, le manuscrit n'avait pas à l'époque trouvé preneur parce que de forme mixte, ni essai ni exclusivement lyrique.

Les « Notes de travail concernant ce livre » sont probablement les plus explicites et constituent la dernière partie du volume, soit « La maison des maladies ». C'est le seul endroit du livre où apparaît le *je*. Le délire ici semble organisé. Par exemple, la maison médicale est un corps avec le cabinet des plexus solaires, souvent nommés ailleurs aussi (le plexus solaire serait pour Unica la partie la plus *noble* de son corps), la chambre des yeux, la chambre des seins, la salle des ventres, les chambres des mains, la voûte de la tête, les lits y contiennent des sons des images, des odeurs, des insinuations... Or cette partie de *L'Homme-Jasmin* se distingue de l'ensemble parce que plus précisément physiologique. Il y est question d'une jaunisse, et puis d'une ophtalmie. Il y a là comme un désir de rationaliser la maladie mentale en feignant de la traiter comme n'importe quel trouble de santé, dont on peut se défaire, fût-ce en bravant le médecin qui est ici un objet de caricature. Peut-être aussi une façon de se responsabiliser, ce qui expliquerait l'apparition de la première personne dans l'énoncé.

Depuis hier je sais pourquoi je rédige ce livre : pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient. Je peux chaque jour introduire de nouvelles pages blanches. Si je veux, il peut devenir de plus en plus gros. Aussi longtemps que je pourrai y ajouter de nouvelles pages qu'il faudra remplir, je resterai malade (*H-J* : 256).

Unica sait qu'une moitié d'elle-même, la meilleure, veut qu'elle reste malade. L'autre moitié veut qu'elle remplisse des « devoirs » envers son entourage ou le monde qui l'entoure. De cette division que produit la schizophrénie, entre imaginaire et réalité, c'est la part imaginaire qui est perçue comme sage et intelligente, tandis que celle qui se soucie du réel est déclarée mauvaise ; pour elle, l'oubli du devoir a « la saveur de la crème ».

Par contre l'essentiel du texte déroule une divagation dans le rêve, l'hallucination, l'interprétation des signes les plus divers, un discours logorrhéique où pointent en explosion lyrique des anagrammes. Le discours délirant est aussi interrompu par des retours au réel. Est-ce à dire qu'elle veuille contraindre sa folie, domestiquer ce qui la divise, comme elle appellerait un numéro fétiche, le 999, sur un cadran invisible ? En fait, la lucidité n'est jamais absente, le retour précis à la personne, à ses parcours dans la ville, à son vécu hospitalier ne nous distrait pas du

récit délirant, même quand celui-ci s'apparente à la fiction. C'est l'ensemble qui constitue la matière autobiographique dans un texte qui finalement trouve son unité dans la continuité du temps uniforme et de la distanciation de la personne. Ce sont des pages entières qu'il faudrait citer pour illustrer ce dispositif, qu'il soit volontaire ou non. Un court extrait ne peut qu'en donner une faible idée :

Elle enlève ses chaussures et marche pieds nus, ce qui lui donne une sensation de solennité. Ce jour-là aussi elle scrute les nuages et là-bas, en haut, le grand spectacle se poursuit. Le crocodile géant à l'œil unique et méchant surveille encore le ciel aujourd'hui et ne bouge plus. Cet œil ressemble à celui de l'Homme Blanc quand il se met en colère. Le crocodile ne se métamorphose pas et reste toujours à la même place. Après être descendue afin de faire les provisions pour le déjeuner elle achète une belle tranche de thon. « Il est défendu de manger de la viande aujourd'hui. » Dans la cuisine elle accroche le thon à un clou auquel pend le torchon, car cette tranche représente visiblement une face menaçante, un visage qui la protégera (*H-J*: 176).

La scène se poursuit par une série d'actes illogiques posés par elle : une table religieuse dressée pour des invités inconnus, un morceau de gâteau donné aux oiseaux pour qu'ils viennent nombreux le lendemain ; aller se coucher dans sa chambre, laquelle devient une chambre d'hôpital et les bruits de la rue, des voix de médecins et de malades, et ainsi de suite sans séquence, jusqu'à ce que de colère contre son ami Bellmer, elle le méprise, l'insulte puis s'excuse et envoie un lourd cendrier dans la porte-fenêtre... C'est alors qu'elle se lance volontairement dans la voie d'une nouvelle hospitalisation. Ces fragments sont nombreux qui mêlent envols hallucinatoires et retours au concret, à la notation maniaque d'un lieu, par exemple : chambre, hôpital, rue, asile, café, rencontre avec des inconnus. *L'Homme-Jasmin* est le dit de la folie : un écrit qui en explore toutes les facettes, du ressenti au plus objectif, autant que possible, comme le diagnostic, les thérapies. Avec son revers, si l'on peut dire, la redescende sordide dans la dépression et son inertie.

Peut-on considérer les anagrammes qui ont été rédigées et même exposées ou rendues publiques avant *L'Homme-Jasmin* comme les premiers écrits sur la folie ? Ce serait une interprétation a posteriori. Mais ce sont les premiers écrits littéraires, sans aucun doute. Les différentes expositions personnelles consistaient en dessins et anagrammes. Par ailleurs, la première publication d'anagrammes en allemand a lieu à Berlin, en 1954 : *Hexentexte (Textes sorciers)*, par la galerie Springer. C'est Hans Bellmer qui a initié Unica à la pratique de l'anagramme, sachant qu'elle a toujours été passionnée par la numérologie ; les jeux de l'esprit et la combinatoire imposée du langage ne pouvaient que lui plaire et l'inciter à en produire de nouveaux. C'est tout de même ce qu'elle déclare comme « le premier message de folie qu'elle transmet »

(*H-J*: 30). Inépuisable plaisir pour elle que celui de chercher une phrase dans une autre phrase. Un travail qui s'accomplit dans le silence et la concentration. C'est alors qu'elle s'isole complètement du monde qui l'entoure et en oublie même la réalité. Nous ne pouvons les apprécier qu'en traduction, la première version est en allemand. Ainsi à la question « Te rencontrerai-je un jour », elle produit l'anagramme suivante :

Après trois courses dans la pluie
Fais une réplique de ton image
Quand tu es éveillée. Lui –
Le magicien ! Des anges
Tissent ton corps dans celui du dragon
Combats en chemin ! – longtemps
Quand il pleuvra je serai tienne (*H-J*: 31-32).

L'excitation qu'elle éprouve en cherchant et trouvant des anagrammes est double, elle écrit sur le papier blanc à l'encre de chine, comme on dessine.

L'Homme-Jasmin est ce fantasme de l'homme providentiel, le guide imaginé dès l'enfance. Lorsque les initiales HM frappent Unica, elles la font songer à Herman Melville, à Henri Michaux ensuite. Mais le plus continûment, cet Homme-Jasmin est Hans Bellmer.

C'est alors que pour la première fois elle a la vision de l'Homme-Jasmin ! Immense consolation ! Reprenant son souffle elle s'assoit en face de lui et le regarde. Il est paralysé ! Quel bonheur ! Jamais il ne quittera le fauteuil qu'il occupe dans son jardin où, même en hiver, le jasmin fleurit.
Cet homme devient pour elle l'image de l'amour... (*H-J*: 16)

Même si Bellmer est un jour, en 1969, un homme paralysé, celui qu'elle évoque ici est encore imaginaire.

2. Le prélude : *Sombre printemps (Dunkler Frühling)*

Ce premier récit, roman ou longue nouvelle, ne paraîtra en français qu'après la mort d'Unica, en 1971, également traduit par Ruth Henry et Robert Valançay. Il donne des clés pour comprendre un peu mieux sa personnalité puisqu'il relate, pour la plupart, des faits de son enfance. « "Erotische Kindheitserlebnisse", disait-elle de ce livre, *le vécu érotique de l'enfance* ».

Autobiographique, il n'est pourtant pas rédigé en *je*, mais à la troisième personne du singulier et au présent continu, comme le seront *L'Homme-Jasmin* et des écrits ultérieurs. Mais l'unité structurelle est ici évidente. Conçu et énoncé comme un objet littéraire sans équivoque. Outre les anagrammes, dans un genre différent, ce texte démontre un talent d'écrivain.

L'évocation première est celle du père qu'Unica, « elle », semble avoir aimé dès sa naissance (« Elle l'aime depuis le premier jour »). Il s'agit d'une passion profonde. Mais, comme il est souvent absent, elle se languit de lui. Quand il rentre,

elle lui fait fête, admire les éléments étranges qu'il apporte et qui viennent décorer la maison. Mais elle n'apprécie pas ses amies femmes, dont l'une, apparemment la maîtresse, lui offre une grande et superbe poupée qu'elle s'empresse de dépecer. Elle découvre qu'il y a des hommes et des femmes, et est curieuse de l'anatomie masculine, alors que le corps de la mère lui répugne, sa bouche exhibant une langue menaçante qui la fait penser à l'objet que son frère cache dans son pantalon : cet objet la fait songer à une clef, et elle-même porterait la serrure dans son giron. Elle a compris qu'existe une certaine correspondance entre les sexes et elle cherche un complément masculin dans les objets longs et durs qu'elle trouve, ou elle se masturbe sur la rampe d'escalier, le rebord de son lit. Les jeux auxquels elle se livre sur son corps l'épuisent, mais elle ne se sent attirée que par son père. Son frère la viole, elle en est déçue et honteuse, bien plus excitée par le cercle d'hommes sombres qu'elle imagine autour de son lit. Elle a des amis au dehors, à l'école, à la piscine, où elle s'éprend d'un jeune homme auquel elle rendra même visite alors qu'il est malade, bravant l'animation de la ville qu'elle traverse.

Elle éprouve des terreurs intimes, s'imaginant des agressions extérieures, mais lorsqu'elle est privée de sortie, elle décide de mourir. Elle revêtira son plus beau pyjama et se jettera par la fenêtre. L'écrivaine décrit alors son corps disloqué qui gît à terre et que lèche le chien.

Si l'on reconstitue la séquence, *Sombre printemps* est un prélude étonnant, mais on ne peut se limiter à relever quelques similitudes entre les faits qu'il relate, notamment le suicide, et la réalité future et, par exemple, conclure à une manifestation quelconque de folie dans l'enfance. Les frayeurs dans le noir, à la vue d'images saisissantes, lors de la rencontre en rue d'un exhibitionniste, ou encore la tristesse de la solitude, les obsessions érotiques, la narratrice en attribue la fréquence à la sensibilité de l'héroïne et déclare qu'il s'agit de tendances communes aux petites filles. Ce qui n'est pas non plus convaincant de leur insignifiance. La nécessité d'en parler, d'en écrire est elle-même révélatrice de la singularité du sujet.

3. Derniers écrits et autres inédits

Ce sont des récits qu'Unica a littéralement arrachés au brouillard de plus en plus dense de sa dépression destructrice et qui débouchent sur le constat d'une situation sans issue. C'est l'expression d'une révolte courageuse contre la mort, parfois teintée d'un humour froid face à un monde impitoyable et au tragique de sa propre vie (Henry, 2000 : 10).

Tel est le commentaire de la traductrice, Ruth Henry qui a composé et présenté ce dernier volume en français. Ces textes, qui témoignent d'un dernier effort de l'auteure puisqu'elle les a écrits durant la dernière année de sa vie, sont poignants tout à la fois de désordre et de lucidité.

Durant cette année 1970 où elle est hospitalisée quasi sans interruption, Unica écrit donc simultanément plusieurs textes. Ce qu'elle appelle un journal, « Cahier 'Crécy' ». Ensuite un récit relatif à ses deux séjours à la clinique psychiatrique *Maison Blanche*, qu'elle intitule avec ironie « Vacances à Maison Blanche ». Enfin, un texte sur son passé qu'elle désignera simplement sous le titre « Rencontre avec Hans Bellmer », écrit d'un seul jet lors d'une autre hospitalisation à la clinique de Chailles, près de Blois, « Château de la Chesnaie », où elle a été admise grâce à l'intervention de Jacques Prévert.

Ruth Henry a fait précéder ces différents écrits d'une autre sorte de journal intime datant de 1957-1958 rédigé par Unica lors d'un séjour à la campagne avec Hans Bellmer, « Journal d'une anémique ».

Pour l'ensemble, ces textes augmentés de deux contes anciens en annexe ont été publiés en français par Ruth Henry sous le titre générique de *Vacances à Maison Blanche* et sont tous tirés de l'édition complète des œuvres d'Unica Zürn établie en Allemagne à partir de 1988². Ces textes manifestent combien, dans ces mois ultimes, Unica a cherché à comprendre et à exprimer en mots sa maladie, durant les hospitalisations qui se succèdent cette année-là.

« Vacances à Maison Blanche » est rédigé, comme de précédents textes, à la 3^{ème} personne et au présent de l'indicatif, communiquant comme ceux-là, mais davantage encore, un effet de saisie immédiate et l'impression de pénétrer au cœur de la réflexion et de l'effort de transcription de la narratrice. La distance apparente par rapport aux faits rapportés et à l'analyse qui en est tentée favorise la mise au clair du questionnement qui s'impose. D'où viennent les hallucinations : de la magie, de l'hypnose non identifiée, des médicaments, alors que ces derniers sont censés contribuer à sa guérison ? Des effrois anciens de l'enfance face aux représentations des livres de religion ? Ou encore de sa rébellion effective contre la privation de liberté ? Privation qui rappelle celle de l'enfant puni, esseulé, éloigné du jardin et de ses compagnons de jeux.

Quand elle n'est pas hallucinée et se trouve en manque de merveilleux, elle perçoit la réalité très clairement et ressent compassion et pitié pour les autres internées, bien qu'elle soit blessée parfois par les récits, voire l'agressivité de certaines d'entre elles. Cette fois encore, l'asile de fous en général, ou cette clinique psychiatrique en particulier évoque le camp nazi et son concentré de tortures. Autre source de tourment, le sentiment d'appartenir en tant qu'Allemande à une nation criminelle. Les hallucinations peuvent devenir angoissantes et la torturer toute la nuit, où elle reçoit une injonction irrésistible : aller toucher une échelle d'ombre projetée sur le mur et qui monte au ciel.

Celle-ci semble si légère, si peu stable pour une ascension si infiniment longue dans les airs, une échelle sans rampe. Et elle

² Berlin, Brinkmann & Bose, 1988-1999, 8 volumes.

reçoit l'ordre de se vêtir, de partir pour toujours, au ciel. Ainsi prendrait fin cette vie si difficile. Une échelle vers le ciel, si facile à saisir, menant au but. Il suffit d'avoir le courage de faire le premier pas (*VMB* : 150).

Après, c'est la chute, ou le retour au sol, soit dans son lit où elle est en proie à l'abatement ou à de nouveaux délires qui virent à l'horreur, alimentée par ce qu'elle appelle « ses deux complexes » : l'époque nazie avec le fait d'appartenir à ce peuple et les avortements secrets, commis par manque d'argent ou de confiance dans le père.

Affreuse alternative, paradoxe. Lors d'une rémission brève et incertaine, emmenée une nouvelle fois en ambulance, elle est transportée de clinique en clinique, alors qu'elle demande avec insistance à retourner à Maison Blanche, avec la « mauvaise conscience d'avoir quitté l'atmosphère insupportable de la maison » (*VMB* : 163). Ces complexes de culpabilité sont accrus par l'incapacité où elle se sent de venir en aide à Bellmer, frappé l'année précédente d'un AVC et souffrant d'hémiplégie. Elle ne cesse plus de se sentir criminelle, voudrait se rendre à la police. Cette seule année, elle fera trois séjours à Maison Blanche.

Le « Cahier 'Crécy' », ainsi appelé parce que la papeterie donne ce nom à ce genre de cahier, correspond à l'intention première de raconter sa liaison avec Hans Bellmer et de commencer, en février 1970, un journal de son séjour en hôpital. Toujours à la troisième personne et au présent, même dans la nostalgie de la remémoration, elle compare le présent au passé qui lui évoque le bonheur : « Pendant qu'elle travaille, tout va bien. Elle est en harmonie avec elle-même » (*VMB* : 83). Est-ce aujourd'hui ou plus sûrement hier ?

Et quel bonheur, naguère, quand chacun dessinait assis à sa tablette, sans dire un mot. Le bruissement léger de la plume qui glisse sur le papier dans le silence, et le bruit plus doux encore du crayon. Des années de travail durant les longs mois d'été au bord de la mer... (*VMB* : 83).

Comme le travail était un bienfait !

Elle évoque alors l'état de déchéance de Bellmer, qui ne dessine plus, ne parle plus guère et se résigne à attendre le sommeil ou la mort. Son sort à elle, lors de ses rares répités à la maison, dans un état d'abatement total, passant du lit au sofa et inversement, dans l'abandon des moindres soins d'elle-même. Elle sait qu'elle perd tout sens de cohérence tout en voulant continuer à raconter ses délires. Elle se fait juge elle-même de son journal. Elle avoue qu'il est plein de platitudes, de répétitions, de fautes de vocabulaire et de grammaire, d'un manque de style et de couleur : « Il est aussi pauvre que son avenir ».

Mais demeure le bonheur d'écrire ! D'aborder un nouveau texte. Et de dessiner...

Le plus grand bonheur au monde : pouvoir s'exprimer par l'art,
être enceinte d'une idée qui voudrait venir au monde, formée
par le chemin de l'art (VMB : 127).

Remontons dans le cours du volume : le premier des textes écrits en 1970 et qui figure dans l'ensemble *Vacances à Maison Blanche* s'intitule « Rencontre avec Hans Bellmer ». Unica commence par un retour sur sa propre vie à Berlin, dans les années qui ont suivi son divorce. Elle écrit alors des contes qu'elle vend aux journaux ou à la radio pour pas grand-chose, et elle commence à peindre, à la couleur à l'eau et à la gouache. Elle découvre seule la technique de la décalcomanie. Elle rencontre Hans Bellmer de passage pour une exposition dans un vernissage, puis le revoit dans la villa d'un marchand d'art qui les a invités tous deux. « Elle l'aime dès le premier instant ». Il lui montre ses fameux jeux autour de la Poupée. Après la soirée, un adieu calme, sans projets. Mais, répète-t-elle selon un philosophe anonyme, rien de noble n'arrive sans hasard. Ils se rencontrent en effet par hasard dans une gare, à la suite d'embarras de chemin de fer. Ils se reverront ensuite chez la mère de Bellmer, et on connaît la suite, elle le suit à Paris en 1953 et devient sa compagne pour le reste de sa vie.

Elle fait le récit de leur voyage et de leur installation à Paris. Elle est charmée, enthousiaste. Elle s'initie aux anagrammes, à la peinture à l'huile. Nouveau pour elle, le fait de peindre sans projet prémédité : c'est une découverte, et la liberté. Elle réalise ses premières œuvres, expose et obtient ses premiers succès. Elle participe – rappelons-le – à la grande exposition surréaliste organisée par André Breton et Marcel Duchamp à la galerie Cordier en 1959 où *Die Puppe* de Bellmer tient la vedette.

Ce récit ne se limite pas aux souvenirs et à la volonté de fixer un passé révolu. Comme l'énoncé mêle les temporalités, il fait place aussi à l'état d'esprit de la narratrice pendant son écriture. Lorsqu'elle écrit ce texte, elle travaille beaucoup. Elle fait tellement corps avec son travail qu'elle a l'impression parfois de se donner à elle-même une mort psychique. Mais elle ne renonce pas à « adorer » sa maladie, les états hallucinogènes, où elle entend des voix ou des sons inhumains. Demeure en elle le désir de vivre le délire et la passion pour l'extraordinaire. Il lui faut se distancer de la réalité, l'ordinaire lui est insupportable.

C'est bien cet état partagé qui la caractérise jusqu'à l'écrasement par la dépression. État fait de contrastes. Vie dédoublée en fait. Ce qu'a si bien saisi Véronique Bergen, dans la biographie rêvée, elle-même près du délire, ou la fiction biographique qu'elle déploie dans *Le Cri de la poupée* (Bergen, 2015). Non seulement elle s'inspire de tout ce qu'on peut connaître du personnage, mais elle y projette tous les fantasmes que cette créature fantastique peut susciter en elle et produit un texte sauvage, passionné : une totalité qui contient toute la problématique née de l'histoire d'Unica, de ses liens, de sa schizophrénie, de son art pictural et verbal. Du monde réel

et virtuel où elle a vécu et où elle est morte. Véronique Bergen combat la mort elle-même, la déjoue en rendant la parole à celle qui l'avait perdue ou ne pouvait parler qu'à travers son délire, mais aussi ses dessins, ses anagrammes. Ou alors à la troisième personne, comme dans la plus grande partie de ses écrits, où elle se contemple et se décrit comme une autre, la malade mentale. Un dévoilement total, posthume et prolongé de l'artiste.

4. Une transgression fascinante

Toujours et trop souvent, on associe le nom et la personne d'Unica Zürn à Hans Bellmer, artiste, plasticien, célèbre par ses poupées de haute imagination. Il est vrai que le groupe des surréalistes dont il est proche, n'admet guère, à l'époque, sinon les femmes inspiratrices, les créatrices au sens plein. Or, s'il en est une, c'est bien Unica Zürn ! Poète, plasticienne, surtout dessinatrice, et écrivaine, elle a été reconnue comme artiste par les surréalistes français. Elle ne signe pas de manifeste mais participe à leur fameuse exposition internationale *Eros* à la galerie Daniel Cordier en 1959. On ne cesse de la redécouvrir aujourd'hui.

Elle a bénéficié d'une réception très favorable en Allemagne par les féministes, impressionnées par son parcours « vers le fond d'un miroir opaque » (Pouzet, 2004 : 232) ; elles qui ont aussi considéré qu'elle avait été rendue folle par les hommes. Que l'on songe à Hans Bellmer le compagnon ultime ou à d'autres, elle a souvent vu en l'homme une figure providentielle de la masculinité, le sauveur pressenti, ce qu'il a représenté lorsqu'elle le rencontre. Il est vrai que Bellmer et elle ont créé en miroir, vivant une période de production intense. Elle accompagne Hans dans ses expositions ou dans ses séances de pose de portraits. Elle-même expose au *Point-Cardinal* à différentes reprises et ses catalogues sont préfacés par les grands noms du moment. C'est un autre artiste, un poète, Henri Michaux qui, lors d'une hospitalisation à Sainte-Anne, clinique psychiatrique de Paris, lui fait le cadeau d'un poème inspirant, de feuilles blanches, d'encre, de pinceaux et de plumes :

Cahiers de blanches étendues intouchées
Lac où les désespérés, mieux que les autres
Peuvent nager en silence
S'étendre en silence et revivre... (Rabain, 1978 : 264).

En fait, la question de ses relations avec les hommes est restée sans réponse. Elle-même doute, partagée entre ses fantasmes d'enfant et sa vie adulte où elle a sans doute récupéré et transposé ses obsessions érotiques d'autrefois.

Ici même, nous avons approché Unica Zürn à travers ses dessins et peintures et surtout à travers ses écrits. L'artiste étonne, émeut et interroge ; en même temps, il nous faut l'admirer. Quoi de plus interpellant en effet que le mystère de l'art habité par la folie, jamais vraiment éclairci ? Certains ont peur de la folie, ne peuvent l'affronter, comme si c'était la maladie la plus contagieuse. D'autres en sont charmés,

au contraire, sans s'en expliquer la raison. Ces constats s'appliquent à Unica plus qu'à quiconque. Ses troubles se manifestent clairement à un âge déjà avancé. Ils sont intermittents pendant plusieurs années et lui laissent le loisir de les observer, d'en rendre compte. Les descriptions qu'elle fait de son état sont abondantes, détaillées, mais aussi riches d'imagination et de poésie.

C'est à l'âge adulte qu'elle revisite son enfance dans ses textes et y décèle des signes prémonitoires de son désordre futur. Mais elle a plus de quarante ans et vit depuis plusieurs années à Paris avec Hans Bellmer lorsque se manifeste la crise qui entraîne son premier internement à Berlin, où elle est venue seule. L'alternative serait de la croire atteinte depuis l'enfance, programmée dès la naissance, ou d'attribuer la cause de la maladie à des faits survenus plus tard. Causes et conséquences ont tendance à se confondre. La période où les troubles sont patents et s'amplifient est celle où elle réalise ses œuvres importantes et rédige la plupart de ses écrits.

Le plus vraisemblable est que l'installation à Paris et la vie commune avec Bellmer seraient les causes ou tout au moins les déclencheurs de son basculement dans la déraison. Ses écrits cautionnent peut-être cette dernière interprétation. Mais l'ambiguïté demeure en ce que le discours le plus souvent autobiographique qu'elle tient sur ses activités, sur la folie elle-même, a quelque chose de sensé. D'abord ses textes se caractérisent par le recours très significatif d'un écart, d'une distance par rapport à soi, à la troisième personne du singulier. Elle est bien cette autre mais aussi elle-même, le *je* non énoncé. La dichotomie qu'implique sa parole masque la vérité ou la reflète de manière biaisée et rend illusoire le sens de l'insensé. En outre, le texte de la presque totalité des écrits est rédigé au présent de l'indicatif. Un emploi intemporel qui vaut à la fois pour les faits du passé et pour ceux du présent qui sont notés au fur et à mesure de leur déroulement. Une seule exception, les « Notes d'une anémique » (1957-1958), incorporées dans le volume posthume, publié grâce aux soins de Ruth Henry (*VMB*: 2000), qui ne décrit que les effets d'une maladie physiologique soignée comme telle par le repos et les fortifiants.

Autre ambiguïté, la relation d'Unica et Bellmer. Le lien amoureux qui les a liés était sans aucun doute fort mais aussi marqué par leurs tendances opposées et complémentaires, avouées sadiques par Bellmer et masochistes par Unica. Au docteur Ferdière, qui les a soignés tous deux, Hans a écrit « j'appartiens au type d'hommes avec antennes qui repèrent à dix mille lieues leur future victime. Avec Unica, tous mes capteurs de chasseur se sont allumés. J'avais trouvé ma plus belle proie » (Bellmer et Zürn, 2003). Selon le psychiatre Jean-Pierre Rabain, qui a soigné Unica à Sainte-Anne et puis est devenu ami du couple et collectionneur, il s'agit de « l'image classique du couple formé par l'homme pervers et la femme psychotique, par l'emprise du sadique sur sa victime masochiste » (Pouzet, 2004 : 235). Qu'en dit l'intéressée elle-même ? Probablement pas tout. Par exemple, on ne trouve dans ses écrits aucune trace de ces séances où Bellmer la ficèle nue et fait d'elle des photos qu'il

exposera. Pas plus qu'elle ne fait allusion à son ou ses avortements. Or, c'est pour subir une IVG qu'elle va à Berlin en 1960 où elle fera cette crise qui la conduit à l'asile de Wittenau.

Zürn est coutumière d'omissions et de contradictions qui rendent ses textes étranges et attachants dans leur continuité apparente. S'il s'agit de l'enfance, il y a effet de rétrospection, soit, mais aussi d'une interprétation *a posteriori* avec le regard et la conscience d'une adulte, tout cela confondu dans un présent continu, comme il a été dit. C'est dans *Sombre printemps* qu'elle détaille ses fantasmes érotiques. Réels ou pas, elle relate une agression sexuelle que sa mère commet sur elle et le viol auquel se livre son frère. Mais elle explore les obsessions communes aux petites filles, dit-elle, comme la masturbation à l'aide de toutes sortes d'instruments ou encore le souhait d'être entourée la nuit au lit, d'une foule d'hommes inconnus attirants.

Dans ses jeux avec Hans, « Jeux à deux » comme elle les qualifiera, elle reconstitue peut-être les séances masochistes de son enfance, telle cette scène « heureuse » où elle est une victime ligotée par des Peaux-Rouges qui allument un feu à ses pieds et la menacent de leur hache. Adulte, elle aurait récupéré les expériences qu'elle a vécues fillette. Mais ces « sources » ne sont pas explicites. Elle ne fait que les suggérer.

Autre exemple de réinterprétation, capital celui-là, *cet* Homme Jasmin qui a donné son titre à son œuvre majeure. Cet homme blanc, pur, idéal, a été imaginé dans l'enfance, entrevu ou rêvé dans un jardin de jasmins, mais il se concrétise dans la personne de Hans Bellmer, cet homme providentiel qu'elle croit connaître ou reconnaître depuis toujours. Les dix-sept années passées avec lui représentent la période la plus productive d'Unica en même temps qu'elles confirment sa schizophrénie.

Les anagrammes incluses dans *L'Homme-Jasmin* qui illustrent entre autres sa passion pour les jeux de littéralité, la numérologie, les listes, donnent l'image la plus forte de l'idéalisation de l'enfance, réinterprétée, comme on l'a dit. Ces anagrammes seraient à elles seules un lieu d'investigation psychopathologique car, outre le plaisir « inépuisable » éprouvé à produire des mots ou des phrases par transposition des lettres d'un autre mot ou d'une autre phrase, elles assument l'évidence que les choses les plus incroyables deviennent réalité. Unica peut ainsi s'amuser toute seule. Ses idées fleurissent comme le jasmin, dit-elle, elle apprécie d'être folle pour être habitée d'images merveilleuses. Elle en apprécie les joies les plus insensées comme parfois les souffrances les plus graves. Elle a besoin d'apparitions, mais malheureusement l'enchantement se termine avec la cure ou ce qui passe pour une guérison. Elle considère que la souffrance favorise le travail tandis que le bonheur rend bête. « Partout les chimères des fous se ressemblent », dit-elle lorsqu'elle s'abandonne à un moment d'euphorie.

La folie est prodigue de dons, mais elle alternera bientôt avec des périodes de mélancolie et de dépression. Dès lors, la présence des autres malades devient insupportable. L'hôpital assimilé à une prison, l'enfermement vécu comme un arrachement subi. Elle pense parfois aux camps d'extermination nazis, éprouve de la honte à faire partie de la nation qui a ordonné cela.

Elle, l'indéfinie, peut aussi se sentir marginale, éprouver de l'attrait pour le repli, l'abandon, être tentée par le fait de ne plus penser. Mais elle est une observatrice privilégiée, des autres et d'elle-même. Quand elle invente une sorte de théorie de couple, les « Jeux à deux », elle énumère un certain nombre de règles dont l'incorporation de l'un par l'autre. C'est, avec les anagrammes, le lieu de l'exploration de l'éros et des inventions langagières : « l'éclat de l'épouvante extasiée » ; « le sourire d'un sceptique niant son bonheur » ; « la lumière de l'homme marqué par le hasard »... (*H-J* : 219). Le texte accompagné de dessins recouvre la partition de *La Norma* de Bellini et sur des papiers de couleurs qu'elle colle en album qui met en valeur l'orientation délirante du récit.

Les textes publiés de façon posthume dans *Vacances à Maison blanche* ont été écrits dans différents hôpitaux ou maisons de repos. Thérapie autorisée ou obligation d'exprimer le trop-plein d'une vie intérieure tourmentée, l'écriture de ces textes a parfois été simultanée, comme le récit de sa « Rencontre avec Bellmer » qui alterne avec la rédaction d'un journal, plus suivie, avec mention de dates, par exemple. Ils présentent tous cette confusion entre passé et présent déjà signalée, entre réalité et imaginaire, tel qu'y incline l'emploi d'un temps grammatical uniforme qui mélange les temporalités. Dans la distanciation qui caractérise le reportage des hallucinations et des « crises » et la simple observation des milieux hospitaliers psychiatriques, il faut noter l'absence de plainte concernant la ou les thérapies. Et surtout la simplicité de l'énoncé, l'écart évident par rapport au Pathos. Seule la première hospitalisation, à Wittenau, est réactivée avec une certaine crainte. C'est encore l'inconnu, c'est la rencontre avec des suicidées, une androgyne, une érotomane... : un milieu mélangé d'agités et/ou d'extrême surveillance. La seule hospitalisation hors de France et la découverte d'une institution.

L'attitude face aux médicaments variera selon les lieux et les moments. Soit ils apaisent, donnent un semblant de réconfort, soit ils rompent l'envol, l'enchantement. Il faut rappeler que ces années cinquante et soixante sont marquées par une évolution foudroyante de la psychopharmacologie. Peu d'allusions à la pénibilité, si ce n'est l'enfermement, la privation de musique, de cigarettes, de papier à dessin, couleurs et autres plumes et encres que ses amis se chargent de lui fournir. Fumer a quelque chose à voir avec l'amour, dit-elle. Pas de révolte, plutôt le sentiment d'être sauvée. Elle aime sa folie qu'elle qualifie à plusieurs reprises de merveilleuse aventure, sans pour autant la provoquer comme le faisait la Nadja d'André Breton. Elle en accepte la venue, en apprécie les signes, les images, même horribles, comme un don. Tout au

plus évoque-t-elle deux ou trois fois la possibilité d'une hypnose à distance, qu'elle n'attribue ni à Bellmer ni à quelqu'un de particulier.

Elle qui se suicidera évoque peu la mort dans ses écrits, sauf dans les anagrammes, sous forme de poème. Elle mentionne toutefois la réaction d'une infirmière, disant que, quand on est quelqu'un de bien, on ne se tue pas. Mais elle a décrit dans un récit d'enfance dont elle ne verra pas la publication en français, *Sombre printemps*, qui précède *L'Homme-Jasmin*, le suicide de son héroïne, adolescente, par défenestration. Préfiguration étonnante puisque c'est ainsi qu'elle mettra fin à ses jours. Des suicidées, elle en a connu à l'hôpital. Elle prête à l'une d'elles, défenestrée avec son bébé mais indemne, cette réflexion, que c'est bien d'être en vie quand on s'est suicidée ! Constatation impossible dans le cas d'Unica qui se jette dans le vide depuis le dernier étage de l'immeuble où elle avait vécu avec Hans Bellmer.

Force est de constater que, dans cette forme de suicide qu'elle évoque et qui sera la sienne, l'important serait peut-être le saut dans le vide ou l'envol, et non le résultat, comme si le but n'était pas la mort, mais le rien, le néant.

La mort, mais surtout la vie, d'Unica Zürn est elle-même à considérer comme une œuvre d'art si l'on comprend l'essentiel qui en est la création graphique et surtout verbale, mais aussi les signes, les charmes déclarés. Loin d'être ce qu'on pourrait croire un témoignage intéressant sur la psychopathologie, ce qui en serait la limite, ses écrits s'adressent à la sensibilité, à l'intelligence et au sens esthétique de chacun. Elle se range elle-même dans la grande famille des fous, mais elle est unique, habitée de cette intelligence seconde qui distingue un être exceptionnel. Une intelligence clinique qui se scrute et se réinvente, capable de mettre en récit son corps, sa personne entière et le monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUMELLE, Agnès de la [dir.] (2006) : *Hans Bellmer. Anatomie du désir*. Paris, Gallimard, Centre Pompidou.
- BELLMER, Hans et Unica ZÜRN (2003) : *Lettres au docteur Ferdière*. Paris, Séguier.
- BERGEN, Véronique (2015) : *Le cri de la poupée*. Marseille, Al Dante.
- HENRY, Ruth (1985) : « Rencontre avec Unica », postface à *Sombre printemps*. Paris, Belfond.
- HENRY, Ruth (2000) « Présentation », in Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. Présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry. Paris, Éditions Joëlle Losfeld.
- POUZET, Virginie (2004) : « Unica Zürn, un Surréalisme de l'enfance et de la folie », in Emmanuel Rubio (dir.), *L'Entrée en surréalisme*. Ivry, Phénix édition (coll. des pas perdus), 231-246.

RABAIN, Jean-François (1978) : « Les anagrammes d'Unica Zürn », in *La Femme surréaliste. Obliques* 14 et 15.

ZÜRN, Unica (1999 [1971]) : *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Paris, Gallimard (coll. l'imaginaire).

ZÜRN, Unica (1971) : *Sombre printemps*. Paris, Belfond.

ZÜRN, Unica (2007) : *Sombre printemps*. Paris, Le Rocher (coll. Motifs).

ZÜRN, Unica (2000) : *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. Paris, Éditions Joëlle Losfeld.

**La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski.
Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts
de la modernité avant son suicide**

Martine Renouprez
Universidad de Cádiz
Martine.renouprez@uca.es

Résumé

La fin du XX^e siècle accuse un échec de la raison critique issue de l'esprit des Lumières : la dénonciation des idéologies a fait place à un cynisme diffus et généralisé au sein d'une société marquée par l'imposture. Nous analysons d'abord ce qui a conduit au crépuscule de la Modernité pour démontrer ensuite que la déréalisation et la dépersonnalisation progressive, inscrites dans la poésie de Danielle Collobert, sont le reflet de la schize sociétale. Face au pouvoir cynique, Sophie Podolski adopte, quant à elle, le rire frondeur du « fou » de la tradition kunique, de Diogène à Thyl Ulenspiegel.

Mots clé : Les Lumières. Cynisme. Kunisme. Contre-culture. Dérealisation. Schizophrénie.

Resumen

El final del siglo XX está marcado por el fracaso de la razón crítica procedente de la Ilustración. La denuncia de las ideologías ha dejado paso a un cinismo difuso y generalizado dentro de una sociedad impregnada de imposturas. Analizaremos primero lo que ha conducido al crepúsculo de la Modernidad para demostrar luego que la derealización y la depersonalización progresiva, inscrita en la poesía de Danielle Collobert, son el reflejo de una sociedad esquizoide. Frente al poder cínico, Sophie Podolski adopta, por su parte, la risa insolente del “loco” de la tradición kunica, desde Diógenes hasta Thyl Ulenspiegel.

Palabras clave: Ilustración. Cinismo. Kunismo. Contre-culture. Desrealización. Esquizofrenia.

Abstract

The end of the twentieth century has been marked by the failure of a critical reasoning ushered in by Enlightenment. The condemning of all ideologies has given way to widespread and generalized cynicism within a society imbued with deception. We shall first of all

* Artículo recibido el 28/01/2017; evaluado el 28/02/2017; aceptado el 1/03/2017.

analyze what has caused this twilight of Modernity to later on evidence that the progressive depersonalization and un-reality, inscribed with poetry of Danielle Collobert, are the reflection of a schizoid society. As a buffer against this cynical power, Sophie Podolski adopts the insolent laugh of the fool appropriated from a Kunica tradition initiated by Diogenes and which extends to Thyl Ulenspiegel.

Key words: Enlightenment. Cynicism. Kunism. Counter-Culture. Un-reality. Schizophrenia.

0. Introduction

C'est le suicide de deux écrivaines, Danielle Collobert, en 1978, et Sophie Podolski, en 1974, qui nous a figée sur leur œuvre, nous a réveillée, et rend si dense l'interrogation posée par leurs deux écritures, dissemblables certes, mais qui répondent l'une et l'autre à un certain cynisme – et même à un cynisme certain – de l'époque contemporaine. C'est par l'acte du suicide que paradoxalement vit la poésie de ces deux écrivaines. D'outre-tombe, elles attisent l'intérêt sur la survivance de leur poésie dans la littérature contemporaine mais elles soulèvent en même temps le débat sur la question du suicide. On peut ainsi valablement se demander si le suicide est acte de courage, acte d'abandon ou acte de folie. Où se situe la folie ? Dans l'insupportable angoisse du vide de Collobert, dans la schizophrénie avérée de Podolski, ou dans le contexte social schizoïde où mensonge et duplicité sont à l'ordre du jour ? Pour comprendre la portée de ces œuvres et le destin tragique de leurs auteurs, il faut saisir ce qui a mené au défaitisme, à l'impression d'échec de la civilisation dans le dernier quart du XX^e siècle et retracer le cheminement qui va de l'espoir porté par la raison critique du siècle des Lumières au mur où vient se fracasser tout idéal de progrès, toute illusion concernant un avenir radieux pour l'humanité après les Trente Glorieuses. De la sorte, la poésie de Danielle Collobert géométrise la morosité actuelle et la vacuité existentielle de la décennie 1970-1980 tandis que, face au même constat, Sophie Podolski nous secoue de son insolence.

1. Le crépuscule de la modernité

Avec sa *Critique de la raison cynique* publiée en 1983, Peter Sloterdijk jette un pavé dans la mare de la philosophie héritière de la *Critique de la raison pure* de Kant, pour dénoncer la chute des idéaux et l'hypocrisie d'un savoir qui s'allie volontiers aujourd'hui au pouvoir. Ce pouvoir ne peut éluder dorénavant qu'il sait ce qu'il est, et les conséquences terribles –l'annulation de l'Autre– qu'entraîne son exercice. Mais la conscience critique est un obstacle que l'intelligence cynique a appris à surmonter pour continuer à déployer avec froideur la logique de son profit sous le masque de l'hypocrite duplicité. Il en résulte un « malaise dans la civilisation [qui] apparaît aujourd'hui comme un cynisme diffus universel » (Sloterdijk, 1987 : 123). Ce constat

est la thèse de départ qu'interroge le philosophe, et sa compréhension donne du relief à la pénible sensation actuelle de vivre dans le brouillard d'un monde privé de sens. Aux yeux de Sloterdijk, le cynisme est devenu, en Occident, un cynisme de masse généralisé dans une sorte d'absence d'attente de nouvelles valeurs, une fatigue de la modernité, un découragement de l'engagement, un manque de ressort pour soutenir la poursuite de l'*Aufklärung*¹ :

Les anciens fondements moraux de la critique de l'idéologie s'effondrent avec la diffusion du cynisme devenu une mentalité collective de l'intelligentsia dans le champ de gravitation de l'État et du savoir du pouvoir. [...] Sans être bouleversés, les gens cultivés et informés d'aujourd'hui ont pris connaissance des modèles essentiels de la critique et des procédés de démasquage. [...] Qui donc est encore aujourd'hui *Aufklärer* de l'*Aufklärung*? (123-124)

Comment a-t-on pu en arriver là, à cet état de morosité vide de saveur où l'homme se sent désorienté, déphasé, en porte-à-faux vis-à-vis du monde, vaguement conscient d'être un pantin au service d'intérêts qui le dépassent et se jouent de lui ?

Les Lumières, qui se sont donc attelées à débusquer les contrevérités, avaient trouvé une forme d'aboutissement dans les trois maîtres du soupçon que sont Nietzsche, Marx et Freud. Nous aborderons quelques-unes de leurs démystifications, celles qui sont intéressantes pour notre propos. Confondre la religion fut la première tâche de l'*Aufklärung* : une simple recherche philologique contredit l'absoluité de la révélation, et l'aspect anthropomorphique de l'idée de Dieu suffit à convaincre qu'il s'agit d'une invention. Malgré cette mise en évidence, religions et religiosité survivent obstinément comme si cette critique raisonnée n'engageait aucune conséquence². Il s'en déduit que des ressorts cachés motivent cette obstination, ceux-ci étant le contrôle et la soumission des masses³. Pour Sloterdijk, « cette théorie religieuse de l'*Aufklärung* constitue la première construction logique du cynisme moderne et réflexif des maîtres » (55). L'esprit des Lumières a également démontré que c'est la société qui pervertit l'homme, celui-ci étant naturellement bon, une idée défendue par Jean-Jacques Rousseau, et que nous reprenons à notre actif en suggérant que

¹ La traduction de l'ouvrage de Sloterdijk maintient le terme allemand – ce que nous faisons aussi parfois – au lieu de « Lumières », pour homogénéiser le corps du texte et la citation.

² Au point que des philosophes contemporains se font un devoir de revenir sur la question. Voir Michel Onfray (2005).

³ « A quoi sert la religion, l'*Aufklärer* peut le dire aisément : premièrement à vaincre la peur de vivre, deuxièmement à légitimer des régimes sociaux répressifs. [...] La religion a purement et simplement la tâche d'établir durablement une disposition muette au sacrifice, dans le for intérieur des sujets. L'*Aufklärer* présume que les gouvernants le savent et s'en servent à leur profit par un calcul conscient » (Sloterdijk, 1987 : 54-55).

l'homme naît sain d'esprit et que c'est la société qui le rend fou. Une autre tâche des Lumières a consisté à dénoncer la double morale du pouvoir, celle qu'il s'autorise et celle des apparences – pour les dominés et les « bonnes âmes ». Porte-étendard du cynisme dans la modernité, le discours de Nietzsche le révèle et démasque aussi le rapport au paraître et au fait de « dire la vérité » : « un rapport de stratégie et de tactique, de suspicion et de désinhibition, de pragmatisme et d'instrumentalisme – tout cela dans les mains d'un moi politique qui ne pense qu'à lui-même et qui, intérieurement, louvoie et, extérieurement, se cuirasse » (9).

Mais la critique sociale la plus poussée fut, aux yeux de Sloterdijk, celle de la superstructure idéaliste, menée par Karl Marx, qui « interroge chaque conscience sur ce qu'elle sait de sa propre position dans la structure du travail et de la domination » (63). Avant lui, aucun philosophe n'avait pris en compte cette dimension de la conscience – nécessairement fausse, si elle ne se dévoile pas à elle-même son rôle au sein du pouvoir. Peu après, Freud traçait la voie d'une ouverture de la conscience à l'inconscient ; dorénavant, le moi est troublé par son ombre et affronte « l'énorme exigence de reconnaître qu'il est aussi ce qu'il croit absolument *ne pas* être » (81).

Nous voilà prévenus : nous sommes dressés, construits, et ignorants des conditions qui nous structurent ; et de surplus, nous sommes le jeu de pouvoirs qui se moquent de nous. Nous avons pourtant les instruments en main pour défaire méprise, imposture, tromperie, et cheminer vers une prise de conscience – ce but des Lumières et de la modernité –, mais le constat est un échec. Le fonctionnalisme s'est arrangé pour éviter cette émancipation qui mènerait, estime-t-il, au chaos social⁴ : « L'État fondé sur la puissance a pour condition des sujets aveugles ; il fait à peu près tout ce qu'il peut pour empêcher que les forces de la réflexion préparées depuis longtemps, en deviennent efficaces » (76).

Qui se soucie de transparence si de surcroît du pain et des jeux sont livrés à la distraction de soi ? L'imposture suppose une fausse conscience éclairée qui veille à une non-Aufklärung voulue à travers « une politique d'anti-réflexion » (117). Les mass-médias s'en chargent, mêlant signifiant et insignifiant dans un bombardement d'informations au degré zéro de l'intelligence. L'être contemporain ne se comprend plus et n'y comprend plus rien, pris lui-même au piège de ce cynisme généralisé, mêlé d'indifférence et d'effroi, où il doit faire face au non-sens, à son propre vide et à la solitude. Et si c'était ce climat délétère qui rendait fou ? Si l'œuvre de Danielle Collobert le reflète, Sophie Podolski s'en moque avec insolence. La première incarne le vide de la modernité dans le sillage de Pierre Reverdy, la seconde se situe dans la veine

⁴ Le Fonctionnalisme marxiste s'est adonné à cet aveuglement : « La modernisation du mensonge a son origine dans la subtilité schizoïde : on ment en disant la vérité. On s'exerce à une scission de la conscience jusqu'à ce qu'il apparaisse normal que le socialisme, autrefois discours de l'espérance, soit devenu un mur idéologique, derrière lequel disparaissent espoirs et perspectives » (Sloterdijk, 1987 : 67).

d'une satire digne de Thyl Ulenspiegel⁵ qui se moque du cynisme des maîtres et, frondeur, le dénonce.

L'architecture de la société actuelle nous met dans un jeu métaphorique de la marionnette et du marionnettiste. Elle semble avoir déplacé les pôles de l'intérêt de la raison. *L'Aufklärer* des Lumières assurait le primat des idées et le progrès de la société. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le balancier de la bourse régit l'équilibre du monde. Le capitalisme acharné est la raison absolue de l'économie et de la société occidentale qui s'est reconstruite autour de lui. Centre magnétique du monde, le capital cristallise les intérêts, et l'évaluation de la raison s'opère autour de lui. Qui sont les fous ? Sont-ce ceux qui décrivent le pouvoir du capital où ceux qui mettent le savoir au service du capital ? La folie se trouve en conséquence dans le regard et les valeurs de celui qui perçoit. La société actuelle est celle de fous qui se toisent. Danielle Collobert et Sophie Podolski sont prises dans le vertige de ce monde d'étourderie où l'héritage des Lumières atterre ceux qui ouvrent les yeux trop grand.

2. Danielle Collobert : Schize dans la Modernité

2.1. Cynisme et dérégulation

Nous savons, à travers les quelques indices bio-bibliographiques repris dans ses *Œuvres*, que Danielle Collobert naît en 1940 dans une famille engagée : son père entre dans l'armée secrète, sa mère et sa tante, dans la résistance ; arrêtée par la Gestapo, cette dernière sera déportée ; Danielle ne la reverra qu'à la Libération, ainsi que son père. Elle hérite de ce courage et de cette lucidité et, à 21 ans, marque son opposition à la guerre d'Algérie en rejoignant le FLN, ce pourquoi elle devra quitter la France et se réfugier en Italie en 1962. Il est aussi signalé qu'en 1968, elle adhère à l'Union des Écrivains, qu'elle voyage beaucoup et écrit plusieurs recueils de poésie, avant de se donner la mort le 23 juillet 1978, jour de son anniversaire (Morvan, 2004 : 423-430). Les textes – qu'elle veille à publier – témoignent étonnamment de son époque, non par le récit de faits historiquement repérables, mais à travers une ambiance révélatrice d'un malaise personnel, reflet du malaise dans la société à la fin du XX^e siècle. Dans ses *Cahiers (1956-1978)*, elle note, le 12 juillet 1976, que c'est bien de ce côté-là qu'elle situe l'écriture, et non dans ses instants d'apaisement et de sérénité ; si elle le pouvait, elle dirait ces moments idéaux, mais l'écriture livre la violence de l'être :

12/7 Paris

« réduite » à l'état de sagesse – réduire – simplifier

Comme si passée l'angoisse – l'écriture pas de ce côté-là

⁵ « Depuis des siècles, toujours jeune, le vagabond Thyl friponnait sur les routes de toute l'Europe. [...] vers la fin du XV^e siècle, un compilateur [...] avait eu l'idée de réunir les farces dirigées contre les prêtres, les nobles, les bourgeois et les femmes et de les attribuer à cet effronté croquant » (Trousson, 1990 : 151).

Du côté du malaise – violence – agression – oppression de l'être (Collobert, 2005 : 341)

L'écriture est sa propre manière d'agir. Elle témoigne – à partir de la prise de conscience des dimensions de sa propre conscience – de la perception aiguisée de sa déréalisation progressive face à un réel lui-même en porte-à-faux :

Où j'en suis [...]

Action sur le monde nécessaire dans l'immédiat –au même titre que d'autres nécessités. Mais pas de justification d'ensemble, globale. Il y a toujours moi – seule –ma vie–ma mort. Et pas de recherche de trace (357).

De *Meurtre* (1964) à *Survie* (1978), en passant par *Dire I et II* (1972) et *Il donc* (1976), on assiste à la lente dislocation d'une écriture marquée par la difficulté de se trouver soi-même, d'entrer en rapport avec les êtres et les choses et de leur attribuer un sens ; une écriture qui métaphorise cette séparation dans de courts récits en prose poétique (*Meurtre*) pour l'entériner ensuite dans la syntaxe des énoncés poétiques (*Dire I et II, Il donc*) jusqu'à l'incohérence grammaticale (*Survie*). C'est l'échec de la Modernité et de la parole qui s'inscrit dans cette traversée : le retrait de la raison logique devant le bilan du non-sens, face auquel la lutte pour la survie semble d'abord encore possible – assez importante pour être relatée dans des récits –, pour ensuite s'épuiser autour de quelques mots, soigneusement choisis et délimités, les seuls auxquels on puisse envisager de se raccrocher encore. De cette poésie qui circonscrit le vide sous la forme d'une séparation radicale de soi à soi et de soi à l'autre et au monde émane une forme d'angoisse de l'isolement, de la perte des repères et de la chute. Elle reconduit ce qui s'inscrivait déjà, à partir de 1918, dans la poésie de Pierre Reverdy et avait trouvé son aboutissement dans le tableau de Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, peint en 1915 : une géométrisation de l'espace ramené à sa plus simple abstraction où se heurte et se perd l'être dans une sorte d'abîme.

C'est ainsi que Pierre Reverdy, poète et théoricien du mouvement cubiste, acte son impuissance à créer des liens à partir de ce constat de vacuité, et le blanc devient dans son écriture un signifiant lourd de ce signifié-là. De toute évidence, Reverdy a marqué de son empreinte le rapport à l'écriture de la poésie contemporaine, dont celle de Danielle Collobert. Mais il est un autre élément non négligeable de l'achèvement de la Modernité qui traverse son œuvre : la perception de l'imposture du réel. La poésie de Danielle Collobert endosse tout à la fois l'irréparable césure pressentie par Reverdy et le cynisme du monde contemporain. Sans alibi.

La schize, de soi à soi, se manifeste dès les premières lignes du premier récit de *Meurtre*, dans l'attention portée – à un niveau aigu de la conscience – à la différence entre l'œil intérieur et l'œil extérieur, dans la distance et le doute concernant la fiabi-

lité de ce dernier dans l'appréhension du réel qui, en fin de compte, serait une construction choisie, un point de vue particulier :

C'est étrange cette rencontre de l'œil intérieur, derrière la serrure, qui voit, et qui trouve l'œil extérieur, pris en flagrant délit de vision, de curiosité, d'incertitude. Celui qui regarde au dehors, pour voir hors de lui, ce qui se passe dans le monde, peut-être, ou à l'intérieur de lui-même, mais d'une manière hésitante, tellement imprécise, que lui-même, cet œil, ne sait plus s'il regarde dans le vide, dans l'air, dans l'autre, ou dans un paysage lointain qu'il a fait naître, comme un souvenir, un décor voulu, choisi, une force élémentaire, qui pourrait être la toile de fond de sa vie (Collobert, 2004 : 23).

Étrangeté entre l'intériorité et l'extériorité séparées ici par une porte – ou encore, ailleurs, un mur, une paroi, un écran⁶ –, écart suffisant pour engendrer la vision d'un monde flou et fluctuant au gré de l'imaginaire. Rendre les choses plus nettes, plus cohérentes, plus sûres – à la manière d'un décor – ne servirait qu'à augmenter le leurre dans l'appréhension du réel⁷. L'imagination pourrait nous porter vers mille solutions pour combler les multiples failles qui isolent le noyau de l'être, l'aider à survivre à son isolement ontologique ; cette solution de l'illusion est envisagée, mais en vain : un tel recours n'est pas à la portée de la narratrice :

Ces rêves d'espace, inventés par l'œil pour accepter le séjour difficile et diminuer l'écart entre nous et les moyens, entre nous et ce qui arrive, et ce qui emporte, comme un fétu de paille, au centre des luttes révolutionnaires, au centre des nouveaux combats imprévisibles, de l'irréalisable et continuel suicide par petits morceaux, cette brûlure à petit feu, tous ces rêves lointains, nous font passer des nuits tragiques (Collobert, 2004 : 24-25).

C'est d'ailleurs avec circonspection qu'elle regarde en 1978, lors de son dernier séjour à New York, au « mur », le tableau d'Érasme écrivant son *Éloge de la folie*, peint par Hans Holbein. Érasme ! Qui incite à maintenir ses illusions pour vivre dans une heureuse dépense dionysiaque les joies insouciantes de la bonne folie – à rebours de l'austérité moquée de son époque en faveur d'une aveugle confiance en un destin

⁶ « ce qui est encore vivant ici – entre les murs- dans l'espace vide – vidé [...] devenir une infime paroi – un mince écran où se projette seulement une absence figée » (Collobert, 2004 : 215). Ce mur infranchissable sera présent jusqu'au bout. En juin 1978, à New York, elle note ceci : « toujours le mur d'anti-vision/ne pas être perçue – un [mur]/ ne pas voir – percevoir » (Collobert, 2005 : 349).

⁷ « La main distend la paupière, l'œil s'agrandit, il est plus visible, plus cohérent, mais la vision devient plus floue par l'effort. Alors ça ne sert à rien. Nous continuons à ne pas voir [...] » (Collobert, 2004 : 24).

qui ne se questionne ni ne voit sa fin. Ce n'est pas la voie de Danielle Collobert qui va à l'essentiel et affronte d'entrée de jeu l'échéance de la comédie de la vie dans les dernières toiles de Van Gogh et de Rothko⁸.

Si le sentiment d'étrangeté existe déjà envers soi et fracture l'être, comment établir des rapports clairvoyants, qui permettent une compréhension du monde ? La disjonction de l'œil intérieur et extérieur mène à une dépersonnalisation où « l'on ne reconnaît plus ni ses propres mains, ni son propre pas » (Collobert, 2004 : 24)⁹, métonymie d'un trouble plus grave et communément partagé de l'être contemporain : éviter de voir en face sa « petite dose de désespoir quotidien » (24). Car c'est la tranquillité qui prime, n'est-ce pas ? Peut-être vaut-il mieux s'aveugler... c'est dans ce constat que pointe le cynisme, dans ce paradoxe soulevé de l'ignorance voulue, de l'indifférence où l'on se réfugie, de la commodité du quotidien routinier, médiocre et rassurant, « l'épais sommeil, la tranquillité » (25). Qu'elle ne peut accepter car, en elle, s'ouvre à tout instant un abîme en des gouffres mentaux qu'on voudrait fuir et dont on ne peut s'échapper : « Nous perdons pied dans l'espace, vide parfois, et sans limite » (26). Et si l'être se soutient de structures imposées par la société – façades, contraintes, obligations, gestes commandités –, dans le cadre de ce qui est politiquement correct et construit pour se saisir de lui¹⁰, le piège se referme sur l'inconscience qui conduit la vie. Les prothèses qui maintiennent l'être debout ne colmatent pas la distance, les brèches intérieures, l'absence dramatique de liens :

Tant de distance. Comment sommes-nous arrivés là, après cette étrange vie que nous avons menée, sans étonnement, même dans les situations les plus insolites, les plus imprévisibles. Nous avons accepté tout comme une chose nécessaire. [...] Comment nous retrouver, au milieu de quel chemin. (Collobert, 2004 : 27)

Cette clairvoyance de départ est celle du dernier regard acculé au mur avant de quitter la scène ; il dévoile les montages absurdes de la condition humaine, dé-

⁸ « chaleur lourde // Holbein/ Érasme –sur le mur- écrit son éloge à la folie – pas l'air d'avoir chaud // dernières toiles Van Gogh –vers la lumière / dernières toiles Rothko –vers l'obscurité » (Collobert, 2005 : 351).

⁹ Cette dissociation de soi éprouvée dans la dépersonnalisation, tout comme la sensation d'une dissociation du monde dans la déréalisation, peut être provoquée par des drogues. Danielle Collobert l'expérimente et prend note de ses sensations dans ses *Cahiers* : « 1976. 24/1. Paris –Buttes/accide-électrochoc/variations du réel – profondes / [...] pas de très violentes angoisses –seulement au moment où tenté d'écrire sensation de dédoublement –« gouvernement » de l'inconscient parlant « en clair »-impression de folie –vertige –gouffre à l'intérieur du cerveau –un autre espace mental / [...] vu un corps essayant de dissimuler sa folie/ pensé qu' « elle » est folle celle-là – « moi » » (Collobert, 2005 : 338).

¹⁰ « Leur piège. Les gestes refaits, qu'il nous est permis de refaire » (28).

masque la duplicité sociétale, le cynisme d'une époque avec lequel la narratrice fait corps ; car, provocatrice, elle expose abruptement – et ni plus ni moins – son désir de meurtre, celui de l'œil extérieur, l'œil d'Autrui qui la regarde par la serrure telle une proie (« je suis à lui je suis vu » (28)), qu'elle projette depuis longtemps d'assassiner¹¹, et dont on ne sait s'il s'agit ou non d'une projection d'elle-même, de cette étrangeté qui la divise¹². La fin du récit nous donne une clé d'interprétation : il annonce, dans ce tout premier jet d'écriture publié, le projet final du suicide dont elle perçoit déjà en elle la lente progression – la mort, comme espérance d'une « nouveauté » dans ce « vieux monde » :

Et la nouvelle mort promise, dans le vieux monde, la chambre, le soleil, cette chaleur qui n'est plus compacte, homogène. La décomposition, peu à peu, à l'intérieur, récente, soudaine ; pas encore l'odeur, que je pressens froide et forte, dans laquelle je vais finir (Collobert, 2004 : 29).

La schize intérieure est l'épiphénomène d'une fragmentation plus globale qui traverse le reste des récits de *Meurtre*. Les espaces imaginés sont des décors marqués eux aussi par la rupture et la division : la ville, fantomatique, irréaliste et impersonnelle (« cette ville, soudain jaillie, sans réalité » (70)), lieu de passage sans ancrage ; ou marqué par la multiplication : les milliers de voies ouvertes du labyrinthe, imprévisibles, qui posent la perplexité du choix, le seuil à franchir étant celui de préférence, de la sortie (36). Le climat d'ensemble est celui de l'errance, de la marche mécanique, sans but, de la délocalisation de l'être, de la perte d'un centre, d'une unité : « Je n'ai plus de centre – non qu'il se déplace en moi-même, dans un mouvement continu, perpétuel pour ainsi dire – mais il n'a plus aucune localisation possible. Je n'ai plus d'intégrité, d'unité, d'organisation » (37). Cette perte va de pair avec l'inutile et insipide répétition d'un quotidien sans surprise où tout est « calme, vide, sans rythme » (34), qui impose une attente kafkaïenne où les gestes et les mots sont commandés, détachés de l'être et d'une expressivité qui lui serait propre : « Je répète leurs mots, à eux. Cette voix, la mienne, il me semble maintenant que c'est la leur » (110) ; où la liberté est sous condition, de dire et de faire ce qui est attendu, ce que le narrateur ne veut accepter¹³. L'imaginaire du piège se déploie, au cours des récits (cf. 48), dans ses dimensions d'enfermement, de torture, d'assassinat collectif, de solution finale. Des situations angoissantes, mettant en scène des exterminations humaines,

¹¹ « l'homme que depuis quelques jours, j'ai décidé de tuer » (28).

¹² « c'est pour ainsi dire, presque un autre moi-même, en plus doux, plus compréhensif. Nous avons éprouvé ensemble beaucoup de haine que nous n'oublions pas » (28).

¹³ « Ils pensent aussi qu'il est nécessaire que je renie beaucoup de choses que j'ai faites. Je refuse » (108).

sont reconstituées dans l'univers anonyme et atemporel de fantômes, métaphores d'un savoir diffus sur le réel, qui le symbolisent :

Commence peu à peu l'abandon. On ne meurt pas seul, on se fait tuer, par routine, par impossibilité, suivant leur inspiration. Si tout le temps, j'ai parlé de meurtre, quelque fois à demi camouflé, c'est à cause de cela, cette façon de tuer (110).

Tués par la routine et par l'impuissance, singulière expression de ce que nous offre le spectacle quotidien de la majorité des gens vissés et figés devant un écran qui anesthésie leur conscience en offrant pour divertissement des jeux interrompus par le défilé sordide des pires crimes de la planète, sans explication qui puisse faire sens. Cette exhibition à laquelle nous assistons fait de nous les complices impuissants et indifférents d'un monde en décomposition : « Tu vas te noyer. Et je regarde ça, sans rien faire, sans rien dire, par principe, parce que je dois observer la règle. Et si je ne voulais plus. Je peux encore me jeter avec toi, m'accrocher à toi. Si c'était possible » (104). Dans ces notes, Danielle Collobert résume ce qu'elle pense du monde en ces termes, le 7 juillet 1975 :

Basse besogne – le nez dans le caca quotidien – plus envie d'être – probable – écrire juste pour voir comment ça va finir – pas l'impression que ça va durer encore longtemps. (Collobert, 2005 :335)

2.2. Les mots en rempart contre la folie

Bien sûr, il y a chez Danielle Collobert un effort désespéré pour tenir, pour joindre ce qui est séparé, à tout niveau : « mêler ces villes, les relier » (125), « penser au-delà des murs » (230), « se serrer un peu à la foule » (159), et dire la nécessité de se sentir proche d'autrui, faute de mieux, comme un secours face au vide envahissant : « Refus du vide. A moi, reviens –ta mort, mon plein, mon secours » (191) ; retrouver sa propre unité par le souffle, seul point possible d'un contrôle de soi : « seulement respirer –tenir au souffle » (221). Mais la mort est présente dans le décor morne, et le jour à jour d'une infinie insipidité :

Je me réveille à cette mort, docile, rassuré, pris pour toujours dans l'habitude de vivre –mon regard embué sur le quartier de l'Est, ici, d'une immensité grise (200).

De *Dire I* à *Dire II*, l'écriture se délite pour dire le morcellement de l'être, du corps et de sa parole et leur lente déliquescence. Au sein des fragments de *Dire I* peu à peu s'installe la séparation sous forme de tirets, un cloisonnement généralisé dans *Dire II*, qui désintègre toute tentative de discours. L'effort d'exister est un combat de chaque instant pour tenir, supporter, justifier le fait –fatigant– d'être là, dans une lutte contre soi-même jusqu'à l'épuisement pour se persuader qu'il faut vivre malgré l'évidence du non-sens : « une apparence de nécessité – à laquelle on tient ferme –

solidement – se persuader chaque matin – comme un rempart au sommeil – ou bien au suicide–à la folie » (221) ; « tracer quelque chose –quelque part– pour rien– sans nécessité sûrement– être là– pourtant–encore–à essayer » (232).

Le langage semble l'ultime recours face à la dislocation du sens et de soi ; les mots sont appelés pour parer au délire : « Conjuré mes délires sombres par des signes » (182), pour désigner l'être et ainsi recréer son unité, le rassurer sur sa propre existence, lui qui se sent parcellé, disséminé et flou : « –dire c'est moi –et ne rien recouvrir de ces deux mots –deux sons –à peine prononcés –à peine saisis –et plus rien– pas même une fraction de seconde –le temps d'une évidence » (223). La dissociation touche l'intégrité de l'être et en tout premier lieu le feedback de la pensée. Le langage ne trouve plus d'écho chez le narrateur, l'isolement en devient total, glacial : « Plus d'écho – un cri, muet peut-être, ou impossible à entendre par l'oreille. Je ne m'entends plus. Je suis sourd au délire, au rêve. Demeure le froid » (200-201). Un effort surhumain est à fournir pour trouver le mot qui permettra l'assemblage du moi épars ; bégayé, ânonné, il ne parvient à s'énoncer qu'avec une extrême violence : « – comme un arrachement– une amputation profonde– sortir de cette désagrégation par un mot – un mot écorché– un refus » (218). Des recours physiques sont appelés pour pallier à cette carence langagière. Une position méditative du corps est soigneusement décrite et prescrite, « monolithique », « immobile », pour favoriser la venue des mots avec une certaine cohérence (218) ; le langage est un guide du corps, un rempart au silence et à la fermeture, symbolisés par le mur, par la main fermée : « un mot pour ouvrir–pour s'éloigner du mur » (227) ; le narrateur garde précieusement ce mot comme viatique : « rester là avec un mot–longtemps–chercher autour–attendre » (227). Face à l'effort harassant, fastidieux, torturant, de la recherche des mots et devant les multiples possibilités du langage, une liste essentielle est établie pour faire face au pire :

–les mêmes mots – en faire l'inventaire – « le souffle – essayer – se restreindre –l'attention – se défendre – le cri – le temps – des signes – continuer – sans doute – avec du mal – peut-être » – voilà pour l'inventaire – une famille de mots –suffisant (236)

Les vieux mots sont retrouvés avec reconnaissance, ce sont eux qui offrent une aire de sérénité : « autour des vieux mots – l'espace de la calme reconnaissance » (246). L'espoir se place donc dans le mot comme planche de salut, salvation du corps et de l'esprit en perdition dans la menace sous-jacente du vide, pour faire front à la peur qu'il suscite, la non-existence, la désertion du corps et de l'esprit, leur annulation : « la peur du vide en dessous –tout le temps – de plus en plus loin – s'enfuir dans le mot – comme un vertige » (228). La tentation est là, très présente, de mutiler le corps pour s'unifier à ce néant intérieur, de le représenter physiquement pour le rejoindre : « pouvoir s'amputer des mains –des yeux – d'autres mutilations aussi »

(239). Ou tout au contraire, de blesser le corps pour lui prouver qu'il existe, pour se reconnaître dans la douleur et sortir un mot, le cri de la souffrance : « pour être là à tout prix –se jeter contre le mur –de toutes ses forces –s'écarter –s'écraser le visage dans les angles – pour s'arracher du vide – s'arracher un mot – au moins un mot – assez –assez » (241-242).

Mais l'écriture avance vers une nouvelle prise de conscience. Pourquoi rechercher les mots s'ils sont destinés à créer du sens ? Le sens n'existe pas, il est faussé dès le départ : la vocation fondamentale du mot est donc un non-sens. Le narrateur comprend que le langage n'est qu'apparence et fait le jeu des apparences, contre le vide et le silence :

les mots inventant le sens – absurdité habituelle
encore
perdre – perdre le sens des mots – perdre [...]
les mots –apparence de lieu –apparence de temps
descendre dans leur flot
submergé
leur continuité contre le silence
la voix contre la mort (254).

Cette déréalisation progressive du monde aboutit dans l'écriture à la perception d'un seuil, celui de la folie. Les fragments font alors place à l'isolement de chaque mot sur une ligne; ceux-ci s'égrènent sur la page pour calligraphier la représentation d'un corps suspendu aux mots, pendu, perdant pied, hors de la réalité. Les mots ne disent plus le démembrement du corps, le corps fait corps avec les mots, il n'existe plus qu'à travers eux, c'est pourquoi ils ont une telle importance : la vie du narrateur est en jeu. Elle est elle-même suspendue à l'écriture :

Corps là
noué
noué aux mots
l'étranglement du souffle
perte du sol
pendu
balancement à l'intérieur des mots –trouées–
vide
approche de la folie (256).

La poésie devient alors le lieu d'une lutte douloureuse entre les mots et le corps, autour des termes essentiels –ceux de la liste– pour se frayer un chemin dans la peur d'une totale absence à soi, qui serait sans reconnaissance ni du corps ni des mots. Ceux-ci se détachent sur la page, tombent les uns à la suite des autres, laconiquement, au rythme du souffle. La restriction annoncée, portée par l'angoisse –toute attention tendue sur l'émission–, prolonge un instant encore l'existence ; le vide est le vide de la

page, l'absence de mots devient l'absence du corps, la mort le blanc de la page – signifiant semblable au blanc de la poésie de Reverdy –, absence définitive et terrifiante d'un narrateur qui s'achève en achevant son récit. Cette longue litanie démontre cependant qu'il n'est pas simple d'en finir : l'être veut respirer encore, tient à la vie, la prolonge au-delà de sa volonté dans un « épuisement sans issue » (272) :

ténacité du souffle
 accumule
 poursuit
 avide
 sans cesse
 du souffle à la parole (271).

Enfin, le corps retrouve un centre lorsque le souffle s'éteint. C'est l'annulation de la tension vers le monde qui procure l'unité tant recherchée, dans la mort qui abolit la séparation. La fin des mots est une délivrance. Le passage de la parole au silence fait place au repos, dont le mot est répété, comme un soulagement :

le souffle éteint
 ne passe plus
 retourné au centre
 lèvres refermées
 le corps calme [...]
 se tait enfin
 arrive à se taire [...]
 à l'intérieur du silence
 enfin
 repos
 repos (288-289).

3. Sophie Podolski : la contre-culture moqueuse

Sophie Podolski réagit autrement à cette déchéance de la Modernité. Sa vie et son écriture s'inscrivent dans la grande tradition kunique de l'humanité depuis Diogène qui se moquait de l'idéalisme athénien et provoquait son monde sur la place publique. Un parallélisme a été établi entre « le kunisme antique et le mouvement moderne hippie et alternatif » (Hochkeppel, 1980 : 89, cité par Sloterdijk, 1987 : 145). Face au cynisme contemporain, voici l'hilarant délire d'une écriture proche du dadaïsme et du surréalisme, et qui s'inscrit bien dans la tradition belge des *Irréguliers du langage*¹⁴ inaugurée par le *Thyl Ulenspiegel* de Charles de Coster. Elle tient surtout en deux recueils publiés, l'un de son vivant, *Le Pays où tout est permis* (1972), par le Montfaucon Research Center, du nom d'un groupe d'artistes sis à Bruxelles, avec qui

¹⁴ Sophie Podolski est la seule femme présente dans l'anthologie *Un pays d'irréguliers* (Quaghebeur, Verheggen, Jago-Antoine, 1990 : 90).

elle a partagé un moment de sa vie, l'autre posthume, *Snow Queen*, édité par les soins de Marc Dachy dans le numéro 6 de sa revue *Luna Park* des éditions Transédition qu'il dirigeait. Dachy fera reparaitre le premier ouvrage de Sophie Podolski à Transédition dans sa facture originale après la version typographiée du texte aux éditions Belfond qu'il considère comme falsifiée et censurée¹⁵. Cette version sera néanmoins précédée d'une préface de Philippe Sollers qui se montre averti du contexte dans lequel paraît l'ouvrage, en reprenant des mots clés de Sophie Podolski elle-même : « cynisme absolu un système d'auto-régulation crache ton venin » :

chaque phrase aiguisée courbe tranchée la méthode consiste à ne jamais être d'un seul coup lucide oui exactement comme si on avait plusieurs vies d'un cynisme absolu un système d'auto-régulation crache ton venin et autres conseils d'urgence parce que voyez-vous il est temps drôlement temps dans le temps de sauter à côté mais oui juste à côté de vous-même (Sollers, 1973 : 12)

Il n'est pas sûr que Sophie Podolski saute à côté d'elle-même dans cet ouvrage ; elle s'y tient dans une petite écriture manuscrite serrée et linéaire qui trace au départ quelques lignes en pointillé afin de soutenir ses phrases, pour suivre ensuite plus librement les ondulations de la main, « courbe tranchée », sans hésitation, et qui maintient sa course au-delà de rares minuscules ratures qui se transforment en boules de poils – fleurs, araignées, mini-monstres, pâtés. La prose se parseme aussi de dessins plus sophistiqués – elle était étudiante à l'Académie de Boisfort – qu'elle contourne adroitement de ses mots. Nous savons, par un commentaire de Marc Dachy dans le premier numéro de *Luna Park*¹⁶, que ses manuscrits étaient « tantôt rédigés au crayon léger sur papier froissé, tantôt d'une petite écriture sur une grande feuille au point que leur reproduction ou leur réduction en devienne techniquement impossible » (Dachy, 1974 : 107).

Sophie Podolski avait été diagnostiquée comme schizophrène et fut, par ailleurs, patiente de la clinique de La Borde. Elle parle bien sûr de sa maladie dans son

¹⁵ Marc Dachy publie une bibliographie détaillée des textes et dessins de Sophie Podolski dans différentes revues et relate la polémique – lettres à l'appui – qui a surgi à propos de l'édition entre S. Podolski et les éditions Belfond, en fin de volume dans *Luna Park*, n°6, 1980, s.p. C'est l'édition du *Pays où tout est permis* de Marc Dachy que nous utilisons. Or il s'agit du fac-similé des originaux de Sophie Podolski et toutes les pages ne sont pas numérotées. Une première série de textes va des pages 1 à 111. Les textes des pages 112 à 205 ne sont pas numérotés mais nous avons pris la liberté de le faire pour pouvoir référencer nos citations. La numérotation des pages reprend ensuite après la page 205 sous des chiffres qui vont de 1 à 59. Pour éviter toute confusion avec les premières pages, nous indiquerons une apostrophe après les chiffres des pages de fin de volume.

¹⁶ Avant son décès, car le numéro 1 date de l'hiver 1974 et Sophie Podolski s'est suicidée le 29 décembre.

livre, mais la relativise : « Je suis dingue—mais pas fou » (11), la raisonne : « Je délire comme un dingue donc je suis fou—ouf ! » (56), et remet les pendules à l'heure : « la reine—la princesse—l'impératrice—une petite folle comme les autres—mais quelqu'un qui voit loin et haut—est [*sic*] est géniale—et est infantile—etc [...] elle est schizo—[...] Alice au pays des merveilles était entre nous—folle » (88). Prenons Sophie Podolski sérieusement au pied de la lettre en considérant son discours comme un délire qui est aussi une voyance (« loin et haut ») parsemée de critiques de la société bourgeoise et d'injonctions à faire la révolution dans la voie ouverte par la génération beat (elle a lu A. Ginsberg et W. Burroughs (31)), les situationnistes (avec l'exposé des idées du *Traité à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, largement reprises (90)), les hippies et la culture underground, avec une prédilection pour le rock de Jimi Hendrix¹⁷ (30). Mais son discours n'est un contre-discours que parce qu'il est autobiographique : ce qu'elle oppose aux idéaux de la société n'est pas une théorie, mais un contre-mode de vie, basé sur la jouissance du sexe et de la drogue, et sur leur apologie dans l'écriture. Il faut une grande liberté pour exposer ses dépenses orgasmiques et du courage pour dire la vérité et dévoiler le cynisme d'un monde vivant d'impostures :

Depuis que la philosophie ne peut plus vivre ce qu'elle dit qu'avec hypocrisie, il faut de l'insolence pour dire ce qu'on vit. Dans une civilisation où des idéalismes endurcis font du mensonge la forme de vie, le processus de vérité dépend de l'existence de gens suffisamment agressifs et libres (« éhontés ») pour dire la vérité (Sloterdijk, 1987 : 141).

Sloterdijk nomme « dialectique de la désinhibition » le processus de renversement moral provoqué par le kunique qui expose son corps dans toutes ses dépenses : « le Kunique pète, chie, pisse, se masturbe sur la place publique, devant les yeux de tout le monde. Il ne parle pas contre l'idéalisme, il vit contre lui » (Sloterdijk, 1987 : 142). Sous couvert de dérives langagières qui aboutissent de préférence à la démultiplication de ses sources de plaisir préférées : la drogue et le sexe dans leurs multiples variations, Sophie Podolski glisse ses petites critiques pointues. Mais vanter la jouissance et dénoncer son inhibition est sans doute la première et la plus importante des visées du texte :

Nous ne voulons en aucun cas accepter de nous taire—accepter—il faut en sortir—c'est long la vie—surtout après la mort ça commence à devenir vachement long Mais alors qu'est-ce qui est donc si court dans la vie —ce qui est donc si court dans la vie —cette tension peut-être—nous nous retenons de jouir—donc la vie est castrante et la mort décastrante—après la mort la vie n'est

¹⁷ Même si Neil Young est lui aussi cité (11).

qu'un orgasme—c'est de la parallèle-culture—paradis (Podolski, 1979 : 36).

Outre qu'elle ne « pense qu'à fumer des joints » (12), à être « saoule de came—de bonne merde Et en plus je marche sous alcool—speed—acid—opium—mescaline—cocaïne—shilum oblige » (10) et qu'elle admire celui qui les « roule comme personne » (15), la jouissance à coup sûr se trouve aussi dans la langue qui la parle et la décline par homonymie pour arriver aux mots interdits, de « crème glacée » à « acid-crimez nous » (8), de « translucides » à « transes-lucide » (7), de « poulailler » à « poule à lier—pull antrance—poule en transe—fiente de l'esprit les jeux de mots » (12). Bien que l'accumulation d'allitérations noie l'allusion au joint et au sexe dans des listes anodines : « pleuvinette—devinette—fumette—grimpette—violette—chaussette » (15), à chaque page, sa défonce : même les dessins représentent des pétards et des voyages hallucinatoires. Une obsession que la narratrice pousse jusqu'à les faire à la seringue (« Je vais faire ton portrait à la seringue » (121)). Désirs et plaisirs sexuels traversent le texte (« Ce qui m'obsède en ce moment c'est la lèchette—elle doit adorer se faire lécher » (12) ; « viens voir—c'est fantastique— cette planète érotique en...odeurs de couleurs » (14)) ; le sexe est parfois juste mentionné, associé aux réalités les plus plates : « sexe—boire—bouffer les asperges de Marie-Rose » (14), dans un langage cru, voire obscène (« Alors qu'on m'encule !—qu'on m'encule » (23)) ou se décline dans quelques proses pornographiques :

moi ce qui m'obsède, c'est la lèchette —c'est pour ça que j'ai toujours envie de crème glacée—de joins—de bonbons—Et que ça me repose de faire des pompiers aux messieurs qui ont des couilles pas trop traumatisées—ni conditionnées de façon à ce que—à peine le travail commencé tout le foutre ne se répande partout—ou alors ça ne bande pas et alors il faut faire de beaux joins¹⁸ tout le temps (23)

Des symboles de la syllabe *om* en sanskrit, de *peace and love*, des dessins de mandala viennent illustrer l'ambiance beatnik des années 1970. Mais cette liberté de parole, souverainement indépendante (« je m'en fous ! mon cul ! liberté » (204)) est aussi une critique acerbe du cynisme de son époque dont elle dénonce le capitalisme, l'hypocrisie bourgeoise, son art du spectacle et des apparences bienséantes et bien sûr la société de consommation. Tout est passé au peigne fin du sarcasme.

Le « trip de l'église » (16), elle n'y croit pas. À l'amour, encore moins. Ce beau détournement de son premier précepte en détruit l'idéalisme : « Défoncez-vous les uns les autres » (6). À moins d'inventer une nouvelle religion, mais associée au cirque, avec des clowns (23). Son aspect poussif actuel, conservateur et conservé, est obsolète, ne résout plus la condition humaine : « il admettait que nos actes et nos

¹⁸ Certaines erreurs d'orthographe dans les extraits de Sophie Podolski procèdent du texte original.

croyances ont encore en ce temps un côté fossile –comme un appendice pétrifié, dépourvu de sens comme accroché à notre art de vivre » (23). Les valeurs ne sont pas épargnées ; le bien par exemple qui a trouvé son apothéose dans Dieu, or « Go is in the speed » : le trip de la came nous en rapproche bien mieux que l'église (24). La duperie des prétentions idéalistes est mise à bas par l'association des valeurs à un champ d'application qui ne leur correspond pas : « l'espace n'a plus de valeurs – pourtant on m'a enseigné tant de valeurs que j'ai dû en retenir qui avait un rapport avec l'espace... » (8).

Podolski ne sauve rien de l'idéalisme bourgeois. La culture ? Elle ne rejoint pas l'essentiel à ses yeux : « Ne me dites plus que la culture est un orgasme continu » (53). La télévision ? Il vaut mieux prendre avec humour le complexe de catastrophilie¹⁹ qu'elle incarne : « la guerre d'Israël vous souhaite la bonne année » (7). Les journaux ? Même l'Observateur, pourtant de gauche, est un « bête journal » (31). L'enseignement ? Focalisé sur l'histoire de la « Haute » que Podolski réduit à sa juste mesure dans la dérision, en livrant la version industrielle de la poule-au-pot : « Encore Henri IV– [...] j'accepte de raconter le règne prépondérant de ce bon roi sans lequel le bouillon kub n'aurait peut-être jamais existé » (65-66) ; elle milite plutôt pour une défense de la défonce dans l'instruction publique (81). Et puis, il faut révéler la vérité. L'enfance ? Enfermée, elle jouit au moins du paradis de la masturbation : « Les petites filles se branlent » (4) avec les barreaux de leur parc. La relation parent-enfant ? Dépravée : « il aime qu'on l'encule souvent–ça lui rappelle son père » (8). Les systèmes de répression mis en place pour garder l'ordre établi sont bien entendu les premières cibles de sa raillerie. L'armée ? « Tous sont crétins » (9). La police ? Elle est associée aux curés : « ne renforcez pas trop vite les rangs des CRS ou des curés » (18). Le travail ? Ça « fatigue ou bien ou bien on en meurs [*sic*] » (13). Au moment où les ouvriers réclament leurs droits et les femmes un salaire égal, Sophie Podolski arbore des slogans revendiquant : « Droit à la paresse » (132). Le capitalisme et l'organisation sociale hiérarchisée sont critiqués, dans des propos qui reprennent les théories de Raoul Vaneigem (90) ou dans des micro-récits où elle rêve de trouver dans une boîte d'allumettes un message caché d'un ouvrier qui raconterait son histoire (9). Tout est organisé – comme elle le démontre – pour adapter l'individu aux nécessités du système, sans tenir compte de ses besoins (44). Exposer ses mécanismes, c'est permettre un éveil des consciences ; Podolski a parfaitement conscience de la formation de ce que Pierre Bourdieu avait caractérisé comme un « habitus » :

Etre c'est posséder des représentations de pouvoir pour être
quelqu'un–l'individu doit, comme on dit–faire la part des
choses– entretenir ses rôles–les polir–les remettre sur le métier–

¹⁹ Conséquence, selon P. Sloterdijk, de « l'alourdissement de l'atmosphère sociale qui se charge jusqu'à l'insupportable de tensions schizoïdes et d'ambivalence » (Sloterdijk, 1987 : 162).

s'initier progressivement jusqu'à mériter la promotion spectaculaire—les usines scolaires—la publicité—le conditionnement de tout Ordre aide avec sollicitude l'enfant l'adolescent—l'adulte à gagner leur place dans la grande famille des consommateurs (91)

Le projet général de l'écriture est un dévoilement, dans l'humour, du climat délétère d'une programmation où l'être est perdu, ne s'y retrouve plus : « Nom de dieu il faudra bien qu'un jour on se demande une fois pour toute ce qu'on fout ici maintenant » (184). Cette affirmation, sous la litanie : « over-dose Hospital over-dose/over-dose Hospital over-dose », peut sembler se référer d'abord au contexte d'une hospitalisation, mais on ne peut s'en tenir à ce premier degré. C'est son époque qui la rend malade, sa modernité corrompue, sa duplicité : « je suis malade plus d'intoxication à la civilisation qu'à l'opium et à l'acide » (29) ; « on est tous d'accord sur un seul point : c'est qu'on en a marre marre marre_[névrose]²⁰ d'habiter sur quelque chose de pourri et non seulement archi-pourri mais en plus sphérique—rond quoi » (32'). Il faut faire la révolution, « quelque chose de chevaleresque » (37'). Elle va donc tout dire ! Le contrepoison est dans l'humour (90) et la réponse, surtout, dans « l'expérience totale de la vie », proposition qu'elle affiche sur un prospectus visant le ralliement au « Nouvel Âge » (95). C'est par l'exemple que le mouvement pourra essaimer, la révolution gagner du terrain, prendre son pied « permettant aux autres d'apprendre à se laisser être » (98). Deux pages de rire (« ha ha ha ha hi hi hi hi ho ho ho hi hi hi... » (14'-15')) invitent à nous y essayer.

Sophie Podolski sait que ce mode de vie est provocateur, que son livre est dérangeant, « du chantage à l'état » (17) et qu'elle prend des risques en s'exposant ainsi sur la place publique comme Diogène ou Thyl Ulenspiegel : « Ma petite un jour tu vas te la faire casser ta...petite gueule » (23).

Mais l'écriture danse, moqueuse, et nous défie dans ses entrelacs qu'il faut pouvoir saisir. Elle échappe à la prétention littéraire et se rit de ses institutions, mettant sur le même pied ses références, grande littérature ou paralittérature – dont la bande dessinée – : Gabriele d'Annunzio (59) et Pirlouit (151) qui incarne sans doute cet idéal du bien-vivre, paresseux et réticent à toute aventure qui le tire de son lit ; mais aussi Pieyre de Mandiargues (96) et San Antonio (65) dont elle aura savouré les jeux de mots truculents et licencieux. Mais surtout qu'on ne croie pas qu'elle est dans le trafic de drogues ! Elle n'est dans aucun secret, sauf celui de la presse féminine : « Bonne soirée » et « Marie-Claire » (32'). Sa mère trouve qu'elle écrit mieux que Rabelais et que son livre est une prolongation d'*Une saison en enfer* (38'), mais pour elle, le livre doit transmettre la vibration d'une personne, et d'ailleurs, elle « encule Rimbaud—Rabelais—et toute la clique—le fascisme ne passera pas—maman ! » (45'), dénon-

²⁰ Le mot « névrose » apparaît au-dessus de la répétition « marre marre marre ».

çant par là tout ce que recouvre comme pouvoir et domination la simple citation de ces références littéraires.

Le peuple est malade et ce livre œuvre à sa guérison !
 Il ne faut surtout pas se demander pourquoi j'écris ce que
 j'écris car j'écris en dormant comme la belle au bois—quand on
 en aura fini avec la science-fiction—le kit et kat—les jeux—les
 concours—les nombres binaires ça ira mieux à mon avis (33')

La catharsis va bien au-delà d'une dépense personnelle, elle attaque au troisième degré une société dessinée sous forme de cafard, auquel elle montre son cul : « —d'un cynisme absolu.../—un système d'auto-régulation.../—crache ton venin (Voix) » (55). Au final, c'est la société qui est droguée, schizoïde, hors de la réalité des nécessités fondamentales de l'être humain. Elle fait passer pour naturel un système qui l'utilise comme moyen et le détruit pour le plus grand profit d'un pouvoir cynique. C'est avec une effronterie kunique, démontrant la duplicité du pouvoir, qu'elle fait donc la demande suivante :

monsieur le roi—monsieur le président
 vous me faites
 mal au ventre
 donnez-nous
 notre drogue ! (50').

4. Conclusion

Au total, l'espoir porté par les Lumières au XVIII^e siècle reposait sur l'idée d'un progrès possible de l'être humain à travers un échange d'idées soutenu par la raison, ce qui supposait la capacité de changer d'opinion au cours du dialogue pour reconnaître ses erreurs à partir d'une argumentation raisonnée. Il s'agit d'une interaction pacifique où la bienveillance avait pour horizon la réconciliation. Les Lumières ont ainsi démonté les préjugés, les œillères véhiculées par les traditions, mais elles ont surtout affronté le pouvoir. Discuter avec des hégémonies de valeurs telles que les droits de l'homme, c'était évidemment prendre le risque d'être réduit au silence. Si l'erreur est facile à surmonter à partir d'une démonstration, le refus de la reconnaître indique une cause camouflée qu'il est nécessaire de débusquer ; il n'y en a guère d'autre que la mauvaise foi, et même, la malveillance. L'esprit des Lumières a alors développé une attitude combative sous forme de démasquage et de dénonciation des ressorts occultes du rejet du discernement : « La critique de l'idéologie est la continuation polémique du dialogue avorté, par d'autres moyens » (39). La fausse conscience est percluse d'idéologie et de mensonge, mais aussi la conscience servile !

La Modernité a certes rendu à l'être humain sa souveraineté et permis une invention et une expérimentation de soi l'engageant à s'illimiter... jusqu'à l'auto-annulation ; les avant-gardes du début du XX^e siècle sont le produit de ces recherches

et modes de vie radicalisés qui ont fait table rase du passé et de tout héritage, et l'ultime conséquence de l'analyse menée par l'esprit des Lumières²¹ est le constat que la création de soi à partir du néant aboutit à cet écran vide que visualise Malevitch, reflet de la béance de la psyché :

L'âme qui mène des expériences sur elle-même, qui se décompose en ses ultimes particules, se découvre elle-même comme un néant réel ; elle est une sorte de monochrome, une surface indifférente – la surface en soi, la page vide dans le livre intérieur (Sloterdijk, 2001 : 25).

Il estime, d'ailleurs, qu'est moderne celui qui est conscient d'appartenir à un monde monstrueux et « au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type » (Sloterdijk, 2001 : 205), en connivence car participant de ce monde-là en pleine connaissance de sa réalité, sachant qu'il est tel et sans échappatoire possible : « La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi » (206). Toute chose qui revient à montrer que le moderne prend conscience de son état réel dans la société. Et Danielle Collobert et Sophie Podolski étaient résolument modernes car elles ont compris le pouvoir des élites dirigeantes. Le savoir, comme un remora, suit le sillage du requin dévoreur. Ces deux écritures révoltées seront hachurées par ce désordre et cette défiance.

Chez Collobert, les traces d'un narrateur explicite s'effacent assez rapidement dans *Dire II* dans une suite d'actions sans sujet grammatical décrivant au plus près les sensations et l'évolution du corps en rapport avec la possibilité ou non de l'émergence d'une parole. Pourtant, même si l'on s'éloigne de la logique discursive, le fil du sens se maintient et le texte garde la cohérence d'une représentation – quoique télégraphique – du corps. Le dernier texte de Danielle Collobert, *Survie*, en revanche, désarticule la logique grammaticale. Il délivre mieux que jamais le récit de son impuissance à vivre, à entrer dans une logique de la communication ; ce recueil, qui nous livre six poèmes, n'est plus exempt de mots évoquant ce qui aurait pu donner un sens à sa vie : « passion », « lumière », « énergie », ce sont les derniers et c'est la mort qui les lui offre :

je partant voix sans réponse articuler parfois les mots (415)
 jours de passion
 lumière des veines qui vient
 en surface l'articulation

²¹ « Les pionniers parmi les expérimentateurs, les membres de la génération expressionniste, de la génération constructiviste, etc..., avaient à cette époque atteint la fin de l'analyse. Le modernisme radical commence effectivement à l'instant où il veut aller au terme de ses possibilités analytiques et constructives ; il a une pensée eschatologique, millénariste, puriste – bref : radicale. Il vise des états finaux au-delà desquels on ne peut plus aller. Depuis les années vingt, on pouvait donc savoir, sur le principe, jusqu'où allait le modernisme » (Sloterdijk, 2001 : 26).

je dit ardent énergie le cri ou comme brûle jamais dit (420)

De même chez Podolski, l'écriture est incorporée au mouvement de la main, elle se fracture de traits d'union –comme chez Danielle Collobert– pour marquer ici les sauts de la pensée, ses ratés, ses glissements vers les jeux de mots. Et il est certain que, dans cette graphie, l'être se donne avec une certaine authenticité, celle de l'écriture brute et nue, extrêmement ludique et provocatrice, directement reproduite sans passer par le filtre de la transcription mécanique et qui éclate parfois en grands caractères, attirant le regard du lecteur²². La saveur de l'écriture s'y déguste à rebours des conventions du littéraire : elle offre une matérialité qui est une « résistance contre le coup monté du *discours* » (Sloterdijk, 1987 : 140) et détourne la production industrielle par son attachement à l'artisanat. Ce n'est pas sûr, comme l'affirme Françoise Collin, que « le tranchant de ses phrases, leur entrecroc ne cherche pas à scandaliser ou à surprendre. [...] L'écriture s'expose nue dans une totale innocence et sans mesure du risque. Rien n'y est intentionnel, lourd d'arrière-pensées » (Collin, 1996 : 476). Ce serait n'y voir qu'écriture automatique ou jeu dada guidé par le hasard et la dérive des pensées et ce serait, surtout, ne pas tenir compte des nombreux avertissements de l'auteure sous le couvert de la dérision :

Football et rien je suis folle et c'est fou que ce qui est fou là de-
dans c'est écrit mais entre les lignes il faut lire (Podolski, 1979 :
32)

Car le rire kunique est railleur et son intention est de provoquer pour faire réfléchir et éveiller les consciences. C'est le fou du roi qui dénonce le pouvoir et qu'on tolère parce que, précisément, il joue sur les apparences de la folie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COLLECTIF (1982) « Sophie Podolski » in *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 282.
- COLLIN, Françoise (1996) : « Sophie Podolski », in Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Le Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*. Paris, Karthala, 476.
- COLLOBERT, Danielle (2004) : *Œuvres I. Meurtres, Dire I– Dire II, Il donc, Survie*. Paris, P.O.L.
- COLLOBERT, Danielle (2005) : *Œuvres II*. Paris, P.O.L.

²² « La parution du *Pays où tout est permis* de Sophie Podolski a été reçue par l'avant-garde littéraire avec un soulagement certain. Il s'agissait enfin, dans l'espace de la modernité, d'un texte authentiquement spontané avec effet de non-concerté, non-retravaillé, autobiographique et riche de nombreux niveaux de lecture » (*Alphabet des lettres belges de langue française*, 1982 : 282).

- DACHY, Marc (1974) : « Notes sur Sophie Podolski », *Luna Park*, 1, 107.
- DE COSTER, Charles (1867) : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*. Bruxelles-Paris, Lacroix, Verboeckhoven.
- ERASME (1989) : *Éloge de la folie* [1508]. Mayenne, Le Castor Astral.
- HOCHKEPPEL, Willy (1984) : « Mit zynischem Lächeln. Über die Hippies der Antike », in *War Epikur ein Epikureer ? Antike Weisheitslehren in der Antike*. Munich, DTV Sachbuch.
- MORVAN, Françoise (2004) : « Notice biographique », in Danielle Collobert. *Oeuvres I. Meurtres, Dire I– Dire II, Il donc, Survie*, Paris, P.O.L., 423-430.
- ONFRAY, Michel (2005) : *Traité d'athéologie*. Paris, Grasset.
- PODOLSKI, Sophie (1973) : *Le pays où tout est permis*. Paris, Belfond.
- PODOLSKI, Sophie (1979) : *Le pays où tout est permis* (1973). Bruxelles, Transédition.
- PODOLSKI, Sophie (1980) : « Snow queen », *Luna Park*, 6.
- QUAGHEBEUR, Marc, Jean-Pierre VERHEGGEN & Véronique JAGO-ANTOINE [éd.] (1990) : *Un pays d'irréguliers*. Bruxelles, Labor.
- SLOTERDIJK, Peter (1987) : *Critique de la raison cynique* [1983]. Paris, Bourgois.
- SLOTERDIJK, Peter (2001) : *Essai d'intoxication volontaire* [1996], suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000], Paris, Hachette.
- SOLLERS, Philippe (1973) : « Biologie ». Préface de *Le Pays où tout est permis*. Paris, Belfond, 11-13.
- TROUSSON, Raymond (1990) : *Charles de Coster ou La vie est un songe*. Bruxelles, Labor.

Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam

Martina STEMBERGER

Université de Vienne

martina.stemberger@univie.ac.at

Résumé

Les romans d'Emmanuelle Bayamack-Tam, peuplés par des personnages marginaux, aux psychopathologies multiples, constituent un objet privilégié pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Cette étude est centrée sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous ». Or, l'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau transfictionnel complexe, il s'agit aussi de retracer, d'un texte à l'autre, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison comme « la folie du plus fort » (Ionesco).

Mots-clés : Emmanuelle Bayamack-Tam. Littérature et folie. Analyse de discours. Transfiction.

Abstract

Emmanuelle Bayamack-Tam's novels, populated by marginal characters with multiple psychopathologies, constitute a privileged object of the reflection on the inscription of madness in literature. In the footsteps of Foucault, the writer problematizes the social and discursive production of madness ; in her texts, she unfolds a discourse not only *on*, but also *of* madness or rather of (polyphonic, plural) madneses, staging an excessive and transgressive, lunatic and lyric speech that oscillates between silence and song. This analysis focuses on the novel *Hymen* (2003), mosaic of several « mad » discourses. Yet, Bayamack-Tam's *œuvre* forming a complex transfictional network, it also retraces, from one text to another, the trajectories of her protagonists, lost in more than one way, carriers of (and carried by) wandering

discourses that defy novelistic chronology and the logic of identity, as well as reason as « the madness of the strongest » (Ionesco).

Keywords : Emmanuelle Bayamack-Tam. Literature and madness. Discourse analysis. Transfiction.

Resumen

Las novelas de Emmanuelle Bayamack-Tam, pobladas por personajes marginales, con múltiples psicopatologías, constituyen un objeto privilegiado para la reflexión sobre la inscripción de la locura en la literatura. Tras los pasos de Foucault, la escritora problematiza la producción social y discursiva de la locura; en sus textos, despliega un discurso no sólo *sobre*, sino también *de* la locura o más bien de *las* locuras (polifonas, plurales), montando una palabra excesiva y transgresiva, lunática y lírica, que oscila entre el silencio y el canto. Este análisis se centra en la novela *Hymen* (2003), mosaico de varios discursos (de) «locos». Sin embargo, la obra de Bayamack-Tam formando una compleja red transfictional, trata también de rastrear, de un texto a otro, las trayectorias de sus protagonistas extraviados en más de un sentido, portadores de (y portados por) discursos errantes que desafían la cronología novelesca y la lógica de la identidad, así como la razón como «la locura del más fuerte» (Ionesco).

Palabras clave: Emmanuelle Bayamack-Tam. Literatura y locura. Análisis del discurso. Transficción.

0. Réflexions préliminaires

Retenez bien ce que je vous dis là [...] : c'est ce qu'on entend par malade qui fait toute la différence. Ou ce qu'on n'entend pas (Bayamack-Tam, 2003a : 761 *sq.*¹).

Là où il y a de l'instabilité, il y a de la vie (Bayamack-Tam, cf. Lançon, 2013).

L'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam, « réjouissant écrivain dégénéré [qui] défait les catégories et les meilleurs sentiments » (Lançon, 2010), évoluant par-delà le canon et même le « female counter-canon » contemporain (Cairns, 2015 : 495), est peuplée de personnages marginaux, « parias notoires » (Bayamack-Tam, 2013 : 1741) aux physio- et psychopathologies diverses, aux corps picaresques (cf. Lançon, 2013), aux origines hybrides, aux histoires « folles » défiant toute notion de vraisemblance (cf. Krol, 2008), aux « vies [...] inimaginables », vivier de la création. Interrogée sur sa préférence frappante pour des « personnages [...] physiquement atypiques » (et non moins atypiques psychiquement), Bayamack-Tam explique l'(anti-)raison d'être de son très particulier petit peuple romanesque :

Dans mes livres, il y a toujours des personnages d'exclus, des personnages qui souffrent, des personnages qui re[ç]oivent peu

¹ Pour toutes les éditions électroniques citées (voir précisions dans la bibliographie), sont référencées – au lieu des pages pour les ouvrages papier – les positions correspondantes dans le texte numérisé.

d'amour et peu de considération, alors qu'ils en méritent. C'est vrai que ces existences un peu obscures, douloureuses, et en même temps déconsidérées, ce sont celles-là que j'ai envie de décrire, même si ça m'entraîne dans l'abjection et la dérégulation, justement parce que ces vies sont inimaginables. Du coup, il y a de la place pour l'imagination (Bayamack-Tam, 2010b)².

De roman en roman, l'écriture de Bayamack-Tam se présente comme une vaste entreprise de transgression : mise en question fondamentale de l'identité sexuelle – « litigieuse chez tout le monde », selon l'auteure (Lançon, 2013) –, genrée, sociale, ethnoculturelle (etc.), voire du concept d'identité tout court ; défi aux canons de beauté, aux normes biopolitiques – et, enfin, à la raison en tant que « la folie du plus fort » (d'après Eugène Ionesco dans son *Journal en miettes*). C'est ce dernier aspect qui nous intéresse tout particulièrement dans cette étude-ci : à plus d'un titre, l'œuvre de Bayamack-Tam constitue un objet de choix pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Michel Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; à plusieurs reprises, elle explore des dispositifs hétérotopiques oppressifs, que ce soit l'hôpital psychiatrique dans *Hymen* (2003) ou la prison dans *La Princesse de*. (2010). Or, dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Il s'agira de montrer que la confrontation avec les multiples facettes de la folie, dans cet univers doucement subversif, ne se limite pas au plan du « contenu » (minant par là même la dichotomie artificielle de la forme et du fond). Cette prose narrative glissant souvent vers le registre lyrique, création palimpsestueuse – au lieu d'angoisse (cf. Bloom, 1997), plutôt volupté de l'influence chez une auteure qui se définit comme « avant tout une lectrice » (Bayamack-Tam, 2010b) –, cède volontiers à la « séduction de la folie » (Felman, 1978 : 126), elle-même dotée d'une forte dimension intertextuelle, à commencer par Nerval, « patron » du roman *Une fille du feu* (2008) : l'épigraphe cite la fameuse lettre du poète à Alexandre Dumas, espèce d'« Éloge de la folie » publié comme préface aux *Filles du feu* (cf. Lançon, 2008).

Ainsi, la narration accueille à bras et phrases ouverts « [l]'imagination, cette folle du logis, [qui] en chasse momentanément la raison » (A. Dumas sur Nerval,

² Voir aussi la présentation de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam sur le site de l'association *Autres et Pareils* (dont l'écrivaine est l'un des membres fondateurs) : « [...] de livres en livres, les héros d'Emmanuelle Bayamack-Tam sont du genre à cumuler les tares, les disgrâces, les stigmates ; ils n'arrivent à rien, ils tirent systématiquement le mauvais numéro. Parce que leurs vies sont inimaginables, ou insupportables à imaginer, il y a de la place ici pour l'imagination, et pour l'humanité » (URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>).

apud Felman, 1978 : 64). Réhabilitation de la folie ? Et de quelle folie ? Sensibilisée en matière de critique sociale (à part ses activités d'écrivaine, Emmanuelle Bayamack-Tam est enseignante de lettres en banlieue parisienne), fort consciente de ce que la folie, en tant que « phénomène de culture » (Perreau, 2012), « n'existe que dans une société » (cf. Foucault, 1994a)³, la romancière se situe très loin des « poncifs sur la folie créative » (Poulet, 2013), de toute idyllisation abusive et exaltation romantique de la folie ou d'une supposée « profondeur de la folie » (cf. Blanchot, 2002 : 115)⁴, évitant les écueils « du pittoresque littéraire de la *follittérature* »⁵ comme « de la lecture symptomatique et objectivante de la psychiatrie » (Ber, 2012 : § 26).

Son approche, bien que visiblement basée sur une documentation solide, est sans doute moins clinique que poétique (et poétologique), mais aussi sociale : si Emmanuelle Bayamack-Tam se livre à une description critique du dispositif psychiatrique, elle sonde aussi et surtout le « rapport obscur mais constitutif » entre folie et littérature (cf. Felman, 1978 : 15), sous son aspect métonymique comme métaphorique⁶. Dans ce sens, sa production romanesque invite à une réflexion approfondie sur les langages de la folie, entre présence poétique et « absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé » (13), sur la folie littéraire (ou littérisée), phénomène « [p]rotéiforme » d'une « ambiguïté constitutive », entre potentiel créateur et danger destructeur (cf. Brochard et Pinon, 2011 : 85 *sqq.*).

« [...] même chez les fous, très peu peuvent se dire écrivains », constate, laconique, Gilles Deleuze (1993 : 17), tandis que Michel Foucault médite sur le lien entre « ces deux phrases aussi contradictoires et impossibles que le fameux *je mens* et qui désignent toutes deux la même autoréférence vide : *j'écris* et *je délire* » (Foucault,

³ « *On est fou par rapport à une société donnée* », souligne à son tour Albert Béguin (*apud* Perreau, 2012) ; de même Claude Ber (2012 : § 7) : « l'on n'est jamais fou tout seul ».

⁴ Voir aussi l'autoréflexion critique d'Emmanuel Carrère à propos de ce faux « culte romantique de la folie » dans lequel l'écrivain avoue avoir « donné jusqu'à un âge relativement avancé » : « Cela m'a passé, Dieu merci. L'expérience m'a appris que ce romantisme-là est une connerie, que la folie est ce qu'il y a de plus triste et morne au monde [...] » (2011 : 81).

⁵ Au sujet des « ambiguïtés de la *Follittérature* », voir l'analyse de Monique Plaza (1986 : 14 *sqq.*) ; sur les traces de Plaza, Claude Ber (2012 : § 30, 12, 16) problématise « les dérives de la *follittérature* » qui, associant « une curiosité fascinée pour la folie et une méconnaissance de sa réalité et surtout de sa souffrance » et équivalant en fin de compte « à une autre forme de dépossession du fou », peuvent « désagréablement rappeler certaines représentations de l'orientalisme » et provoquer ainsi « une gêne semblable à celle de ces expositions coloniales de la fin du XIX^e siècle » (§ 13, 32). Et Ber de citer, par référence aux *Fous littéraires* d'André Blavier (1982), Raymond Queneau, qui, dans *Bords* (1963), en arrive à se plaindre de ce que « le délire intéressant est rare » et d'avoir « rencontré davantage de “paranoïaques réactionnaires et de bavards gâteux” que de génies méconnus » (cit. § 23).

⁶ D'après Felman (1978 : 48), suivant Foucault et Derrida, la folie et la littérature correspondent « 1) De façon *métonymique*, par la constante référence du livre à la folie *dans* la littérature ; 2) [...] de façon *métaphorique* [...]. Il semble donc que la littérature soit là *à la place* de la folie : place à la fois métaphorique (substitutive) et métonymique (contiguë) ».

1994b : 419). D'après Roland Barthes (1977 : 107), « un fou qui écrit n'est jamais tout à fait fou » (mais plutôt un « *truqueur* »), la prétendue folie littéraire rien qu'« une folie pauvre, incomplète, *métaphorique* » (141). « Il me semble que, s'il existe en effet quelque chose comme la chose littéraire, elle ne peut s'expliquer que par la folie », observe pourtant Felman (1978 : 349). Rapport ambigu s'il en est ; il reste toujours que la folie – fût-elle « définie [...] comme une résistance en acte à l'interprétation » (*ibid.*) ou « comme une prodigieuse *réserve* de sens » (Foucault, 1994b : 418) – représente un défi non seulement au psychanalyste, mais aussi au critique littéraire, qui, face à « l'incertitude du sens » caractéristique du texte « fou », se retrouve à son tour « dans la position du psychiatre, l'interprétant se faisant bientôt analyste » (Perreau, 2012).

Mise en littérature de la folie ? Mise en folie de la littérature ? Dans l'analyse suivante, l'on se penchera d'abord sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous », jeu avec le lecteur, lui aussi insidieusement entraîné dans une aventure littéraire bien au-delà des bornes du « bon sens » : « Et peut-être que vous aussi vous devenez fou avec moi [...] » (Bayamack-Tam, 2003a : 2344). L'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau intratextuel et transfictionnel complexe, aux personnages et motifs migrant, tels des feux follets, d'un roman à l'autre, il s'agira ensuite de retracer, à travers ses textes, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison.

1. Folies croisées : petite psychopathologie romanesque

Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou ! (Pascal, *apud* Felman, 1978 : 38).

Hymen : sous ce titre énigmatique (stimulant, dès le paratexte de la couverture, l'imagination co-créatrice de la lectrice), Bayamack-Tam déploie un panorama psychopathologique extraordinaire, toute une panoplie de folies croisées. La première à entrer en scène, c'est Clarisse Langlois, quadragénaire au physique dégradé par l'alcool et les abus, marginale paradigmatique, « malheureuse depuis [s]a naissance » (Bayamack-Tam, 2003a : 2654), au diagnostic psychiatrique multiple, dont « éthylisme, érotomanie, exhibitionnisme, auto-séviçes, déni de grossesse » (1525), « troubles intermittents de la conscience, [...] labilité émotionnelle, [...] automutilation névrotique et [...] théâtralisme » (1895 *sq.*). Clarisse n'est pas seulement folle, mais aussi follement amoureuse – d'un homme inconnu et sur la base d'un malentendu. « Votre nom, monsieur Chienne, est un nom parfait, [...] un nom fait pour moi qui aime tant les chiens [...] » (33), s'extasie l'anti-héroïne, qui entretient – entre sa petite troupe de chiens, à l'occasion « kidnappé[s] [...] en deux temps trois mouvements » (61), et sa propre condition de « chienne » méprisée – un rapport fort ambivalent avec les diverses facettes de la « caninité » (ainsi, elle se rappelle sa liaison

turbulente avec le père de sa fille : « [...] il me traitait comme une chienne. Vous voyez bien que ce mot est mon destin : c'est le mot qui m'a toujours fait du mal » [1650]).

Or, le supposé monsieur Chiennes s'appelle, en fait, Daniel Consolat (autre nom tristement ironique) : tailleur timide pour vieilles dames, Daniel a tout simplement négligé de remplacer l'enseigne de son prédécesseur fleuriste au-dessus de sa boutique. Négligence compréhensible, étant donné qu'il est de son côté « très occupé » (1165) par d'autres soucis : « quelqu'un de fragile » (958), selon ses propres termes, névrosé hypocondriaque, il est en proie aux caprices de ses « nerfs » (126 *sq.*), aux « crises d'asthme et d'agoraphobie » (1165), à une « sensibilité au bruit » exacerbée (647) et à une irrationnelle « peur des regards » (326), obsession oculaire qui s'étend aux « yeux des jouets », aux « boutons de nacre » et, par analogie, aux « aréoles de seins » (338 *sq.*). « Auteur » anacastique *sui generis* (« [...] mon carnet de santé est tenu et mis à jour comme un livre d'or » [133]), Daniel reste, depuis l'enfance, anxieusement à l'écart de la « danse » de la vie (1313). Malade et en même temps obscurément fier de « cette maladie ombrageuse et non identifiable qui défie les hommes de l'art » (128), cet autre anti-héros (demi-)fou, depuis la mort de ses parents hyperprotecteurs, ne fréquente plus, à part ses clientes, qu'un nombre impressionnant de médecins spécialistes de tout genre : « Ceux qui me parlent d'hypocondrie ne me revoient plus : parce que si le diagnostic est un pur produit de l'imagination, en revanche la souffrance n'est jamais imaginaire » (134 *sq.*).

Célibataire et solitaire, bien que bel homme, sans relations amoureuses ou sexuelles (« On a beau être beau, on n'est pas désirable quand on ne désire pas [...] » [2484]), Daniel a depuis longtemps perfectionné tout un système de vie sur « le mode défensif » (1313), fait de « mesures de précaution » (421), d'interdits et tabous idiosyncrasiques. Scrupuleusement, il évite « toute sensation forte » (1164) ; son régime alimentaire à base de « lait lénifiant » (100) est aussi strict que son économie d'informations (cf. 160) ; « golem » mélancolique (298), il végète ainsi, depuis des années, « en deçà de mes capacités, en une sorte de sous-régime que je croyais vital » (1212), prisonnier de son silencieux et confortable « enfer » personnel (686). C'est dans ce contre-univers privé que fait irruption Clarisse, avec son amour fou, son « discours torrentueux et remuant » (302), son corps abîmé qu'elle a hâte d'offrir à l'objet de son désir, effarouché face à « son nombril sombre et enfoui. [...] de l'intérieur, nul doute que lui aussi me regarde fixement, et si je lui rends son regard je suis perdu » (339 *sq.*).

Effrayé par les persécutions passionnées et les (fausses) confessions de crime de son admiratrice (se croyant obligée de faire table rase pour son grand amour, celle-ci se vante d'avoir assassiné son bébé), Daniel se décide enfin à prévenir la police. L'agent à qui il confesse son supplice s'avère n'être autre que – et là, le roman verse déjà dans le réalisme magique très particulier d'Emmanuelle Bayamack-Tam – le

véritable monsieur Chienne, fleuriste reconverti dans la criminologie, mieux appropriée à ses exigences d'« homme d'action » (857). Il est vrai que Victor Chienne alias « Coco » n'a rien d'un James Bond : en tant que membre de la triste « confrérie » des « survivants de la maltraitance » (821 *sq.*), ce « vainqueur » ambigu, héroïnomane atteint de « nanisme social, [...] nanisme par souffrance psychologique » (797) – la plus manifeste des séquelles d'une enfance catastrophique – s'intéresse de près au cas de Clarisse, la défendant contre le mépris de son interlocuteur pour cette femme « trop démolie » : « Vous pouvez parier qu'elle ne s'est pas démolie toute seule et qu'elle fait partie de la même confrérie que moi » (820 *sq.*). La première rencontre entre Clarisse et Coco, désireux de la secourir dans la mesure du possible, donne lieu à un dialogue surréaliste, petit tourbillon d'identités vraies et inventées : « Vous venez de la part de monsieur Chienne ? / – Je *suis* monsieur Chienne. [...] – Et monsieur Chienne ? / – C'est moi, monsieur Chienne, mettez-vous bien ça dans la tête » (584 et 621 *sq.*).

Avocat des humiliés et offensés, champion de la charité quelquefois mal guidée, l'agent extravagant entreprend aussitôt de soigner le tailleur névrotique à l'aide de sa « panacée universelle » (732) ; et même si Daniel se doute assez vite « qu'il n'y a pas loin de l'alcaloïde de pavot à l'héroïne », il se trouve, en effet, miraculeusement « guéri de tous mes maux » (1280 *sq.*), plein de reconnaissance pour « cette dédramatisation soudaine de mon existence » (952). À la différence de son « sauveur » qui, lui, sombre de plus en plus profondément dans la dépendance, l'(ex-)hypocondriaque à la discipline de fer va d'ailleurs gérer à merveille sa consommation de la drogue, se limitant élégamment à « trois shoots hebdomadaires » : « [...] je n'ai jamais été en meilleure santé qu'aujourd'hui » (2677). Ensemble, le tandem bizarre se met à la recherche de la fille de Clarisse, prétendument assassinée : au lieu d'un crime, les nouveaux amis finissent par retrouver, dans un foyer, l'« enfant » en question.

Introït donc Sharon, « monstre » autoproclamé (1233) : le bébé attendu se révèle être une adolescente de dix-sept ans, métisse splendide, « énorme mais sensationnelle » (1099), « cas » polypathologique suite à la grossesse narco-alcoolique de sa mère (« Complètement pourrie de l'intérieur, je suis » [1793]), elle aussi « guettée par la folie » (2134). Mythomane et rebelle, Sharon se livre avec passion à ses séances solitaires d'automutilation (tentative de libération paradoxale : « [...] je serre mes cuisses tailladées l'une contre l'autre. Invisibles sous ma jupe, elles commencent à ressembler à un mur de prison : une estafilade par jour jusqu'à celui de ma délivrance » [1773 *sq.*]) et aux orgies de sucreries, antidote à la hantise de n'exister que très peu : « [...] je suis une poussière en suspension » (2098, 2131). Plus résistante pourtant que sa mère, elle a appris à se défendre, à force de morsures et de « discours furieux » (2791), contre ses éducateurs et le personnel de l'hôpital dont elle est une cliente habituelle : « [...] ça revenait toujours au même : on allait me traiter comme

de la viande, un sujet d'expérience intéressant et insensible à la douleur, et donc j'allais souffrir et souffrir sans fin » (1692 *sq.*).

Sur une brusque inspiration parentale (cf. 1178), Daniel et Coco emmènent la jeune fille (dont le foyer semble fort content de se débarrasser) ; commence alors un curieux ménage à trois, l'adolescente se prenant à son tour d'amour fou – non pas pour l'objet prédestiné, Daniel, « bien plus beau », mais plutôt pour Coco, petit et laid, identifié néanmoins immédiatement comme homme d'affection et de passion (1302 *sq.*).

Par la suite, se déploie un double monologue amoureux féminin, finement entretissé, la mère et la fille s'adressant chacune à « son » monsieur Chienne : « Monsieur Chienne... Jamais je ne vous appellerai "Coco", bien que vous me l'ayez demandé [...] » (Sharon) (1224) ; « Monsieur Chienne... L'habitude de vous parler ne se perd pas comme ça [...] » (Clarisse) (1259) ; « Ne vous y trompez pas, monsieur Chienne [...] » (Sharon) (1501) (etc.). Dès le début du roman, le lecteur se trouve subrepticement entraîné dans ce jeu narratif. Clarisse entame son récit en s'adressant à un « vous » d'abord indéterminé : « Le coquelicot pour l'ardeur fragile, l'anémone pour la constance du cœur, l'azalée rose pour la joie d'aimer, et le soleil pour l'éblouissement. Si vous y rajoutez la simplicité de la rose trémière, vous m'avez tout entière, ne cherchez pas plus loin [...] » (14 *sqq.*). Ce n'est qu'un peu plus avant dans le texte que le lecteur, implicitement invité à s'identifier à ce « vous » vague et flottant, se rend compte qu'il a été pris au piège : renvoyé à sa position extradiégétique, il doit céder la place au véritable destinataire de cet étrange discours amoureux. Dès les premières lignes, *Hymen* amorce ainsi cette oscillation métaleptique, ce glissement narratif, ce brouillage de fiction(s) et de réalité(s) qui structure tout le roman.

« Pour vous, je vais le faire, monsieur Chienne » (1341) : à l'instigation du bien-aimé, Sharon consent enfin à rencontrer sa mère inconnue (désastre prévisible et prévu par tous, sauf l'incorrigible optimiste Coco), puis insiste elle-même pour aller voir son père, ayant à grand-peine arraché le nom de celui-ci à sa génitrice récalcitrante. Nous n'en sommes toujours pas au bout de la parade de fous dans ce roman : reste à la lectrice de faire la connaissance de Magloire Cédor-Duraciné, autre « vieux fou » (1968) alcoolique, au nom mirobolant et au « galimatias ésotérique » (1752), spécialiste ès « astrologie, [...] scientologie, [...] conchyliomancie, tout ce charlatanisme poussiéreux » (2126 *sq.*). « Ne vous avais-je pas annoncé cent fois que mon père serait un polyhandicapé caractériel ? » (1769 *sq.*), ironise Sharon, pourtant secrètement désespérée face à cet autre fiasco parental, à la dégradation de cette « moitié noire de mon sang [...] dont j'ai toujours cru qu'elle me sauvait de la démence et de la mort » (1785 *sq.*). Définitivement stigmatisée comme « la fille de la pocharde du coin et d'un allumé de cet acabit » (1754 *sq.*), elle décide d'éviter à tout prix, de son côté, tout risque de reproduction : « Une famille normale a déjà fort à faire avec un seul aliéné, alors deux, c'est mission impossible » (1752 *sq.*). Ceci d'autant plus

qu'elle ne peut ne pas reconnaître en elle-même tel ou tel trait de son hérédité fatale, ainsi la fâcheuse habitude paternelle « de dire n'importe quoi, de nier les évidences et d'embrouiller les choses simples jusqu'à ce que mort s'ensuive » (2345).

C'est cette petite compagnie de « détraqués de tout poil » (1284), porteurs de diverses folies contagieuses – « [...] elle me rend fou ! » (2195) ; « Je deviens folle avec lui [...] » (2343) –, mais aussi et malgré tout des « survivants » (1564), que Bayamack-Tam rassemble pour une multiple « passion » postmoderne, amalgamant le désir au dégoût, l'horreur à l'amour : « J'ai passé ma vie à attendre le pire et m'y voilà. Il ne pouvait rien m'arriver de plus abominable : que l'amour voisine l'horreur d'aussi près et qu'il n'y ait de limite ni à l'amour ni à l'horreur » (402 *sq.*), se lamente l'ermitte Daniel. Finie la paix trompeuse de son enfer privé, où déferle désormais toute « la misère du monde », « la victoire du sang, du mauvais goût et de la déraison » (2203 *sq.*).

2. La folie a ses raisons... : le fou analyste

Malgré toute leur déraison, les protagonistes d'*Hymen*, fous hyper-conscients, sont en même temps des psycho- et socioanalystes tout à fait compétents, sinon efficaces, de leur propre pathologie. Ainsi, Daniel médite sur sa « jouissance à être faible, défaillant, possédé » (187 *sq.*), sur le « soulagement » ambigu qu'il tire de sa maladie « car la santé peut être le signe de quelque chose de grave » (458 *sq.*), sur les implications psychologiques, mais aussi philosophiques de sa (volonté de) souffrance face à la « terreur » de vivre dans un univers en désintégration mélancolique, sans Dieu (« – Dieu existe. / – Ne dis pas de conneries » [1108 *sq.*]) ni sens :

[...] je me défends mal contre la terreur. Et puis se le dire, de toute façon, revient à être un fou qui doute de sa propre réalité.
 [...] Les pensées et les contre-pensées étant également oiseuses, je ne me prononce pas entre la terreur et l'irréalité. Que mon organisation de vie, qui est aussi une organisation de réalité, soit une entreprise sans envergure et vouée à l'échec, je veux bien l'admettre. [...] Il faut lutter sur tous les fronts, comme pour une inondation ou une invasion de rats (100 *sqq.* et 206).

La rencontre avec Clarisse, la folle demi-nue, bruyante et chantante, renvoie Daniel à ses propres angoisses ; fou discret, bien camouflé, il est convaincu de n'avoir échappé à la « vraie » folie que par un heureux hasard de naissance (« [...] si j'avais dû faire mon chemin dans la vie, moi aussi aujourd'hui je serais un fou chantant » [212 *sq.*]). « Elle me persécute. C'est elle qu'il faudrait enfermer, pas moi », lance-t-il, sans raison apparente, lors de sa première entrevue avec l'agent de police, quelque peu étonné : « Qui parle de vous enfermer ? » (506). Désespérément, Daniel se défend face à cette Clarisse, personnage-symbole, bouc ou plutôt « chienne » émissaire, représentante de tous les « fous du quartier », incarnation paradigmatique de toute cette folie du monde qu'il s'agit de « mettre à la porte » (272).

Mais Clarisse elle-même fait preuve d'une lucidité remarquable face à sa propre folie, parfaitement raisonnable et fonctionnelle dans son contexte biographique : « [...] je serais moins folle, sûrement, si on ne me fournissait pas constamment de bonnes raisons de l'être » (1942 *sq.*). Ironisant sur son état mental (cf., par ex., 2425 *sq.*) et sur « [c]ette allocation d'invalidité qu'on me verse tous les mois » comme « le salaire de ma folie » (1401), sans illusions quant à sa pathologie de femme amoureuse (« Vous me rendrez folle si je ne le suis pas déjà [...]. Mon amour est fou, ça oui [...] » [905 *sq.*]), Clarisse sait fort bien se servir de sa folie comme prétexte (« Et puisque je suis folle [...] » [2864]). Face à son public choqué, elle adopte très consciemment son rôle de folle, remplissant ainsi sa fonction sociale (« *Toute société a besoin de folie* », note Tahar Ben Jelloun, *apud* Perreau, 2012) : « Alors j'y vais, et comme prévu, vous êtes épouvanté. Je ris, je chante, je secoue ma jupe et mon pull dans tous les sens comme une vraie dingue » (Bayamack-Tam, 2003a : 1262 *sq.*).

Est filé, à travers le récit de Clarisse, un jeu de mots – subtil et très sérieux – sur la folie et ses raisons que la raison ne connaît pas : « J'ai trop souffert, il n'y a pas de raison » (2269 *sq.*), constate cette folle, « défaite et dévastée mais ô combien lucide » (1394 *sq.*), qui sait mieux que personne qu'il peut y avoir de très bonnes raisons de perdre la raison (cf. 2236 *sq.*). Dans le discours « fou » de cette femme à la « vie foireuse » (2656), hantée par « des images qui sont peut-être des souvenirs ou peut-être pas » (430 *sq.*), par « les idées à l'envers, les images de torture [...] parfois des souvenirs » (154), surgissent, par éclats, des fragments d'un passé traumatique qui ne semble qu'une seule grande « maladie » (2242), une vaste « scène de crime » (271) : « [...] parfois, on n'a pas assez de toute sa vie pour regretter d'avoir un père » (1492). Dans ce sens, le personnage de Clarisse illustre les réflexions de Felman (1978 : 172) sur la folie comme « une sorte de démesure du souvenir » ; mais cette folie-là, c'est aussi une stratégie de survie, d'auto-défense contre les horreurs passées et présentes d'une vie « inimaginable » (« [...] dans la vie, la vie est ce qu'il y a de pire, et donner la vie devrait être jugé comme un crime imprescriptible [...] », affirme Clarisse [Bayamack-Tam, 2003a : 2628]), contre un désarroi existentiel qui n'est guère le privilège ambigu des fous : « [...] ce qui se passe dans la tête des gens est un mystère terrifiant. Notez que ce qui se passe dans sa propre tête en est un autre, mais moins effrayant parce qu'on s'est habitué » (2600 *sq.*).

« [...] je guérirai, monsieur Chienne, mais guérir me tuera peut-être », promet Clarisse, fervente, prête à tout au nom d'un amour dédaigné (2037) ; peu après, elle déclare forfait, consciente de ne pouvoir renoncer à sa « transe » : « Je ne saurais pas comment vivre autrement » (2617 *sq.*). Cette folie, presque voluptueusement cultivée, est refuge, refus et résistance ; c'est par sa folie que cette anti-héroïne, avec sa « longue habitude de la torture » (36), sa non moins « longue habitude de l'esclavagisme » (941), « pas une femme, à peine une chose dont on abuse sexuellement » (1477 *sq.*), passe à la révolte contre le « manque de considération qui entoure

les femmes comme moi, celles qu'on traite de nymphomanes parce qu'elles ont des désirs, de folles parce qu'elles ont des malheurs et d'alcooliques parce qu'elles se trouvent une consolation » (1765 *sqq.*) ; en se promenant nue – contre-discours incarné d'un sujet torturé –, elle proteste contre « les apparences trompeuses » (943), l'hypocrisie et le mensonge omniprésents. C'est la folle, trop vulnérable, trop perméable au monde (2265 *sqq.*), incapable d'indifférence (est « fou » celui qui, justement, ne « s'en fout » pas), qui démasque la folie de la vie « normale » : « Puisque la torture est légalisée, je ne vois pas pourquoi l'empoisonnement serait un délit ni la pyromanie et encore moins le harcèlement. C'est pourtant ce dont on m'accuse et qui me vaut de me retrouver une fois de plus en unité psychiatrique » (2807 *sq.*).

« Écoutez, madame Langlois, je note que vous présentez de plus en plus d'idées délirantes » (1933 *sq.*) : la visite de Clarisse chez son psychiatre constitue un petit chef d'œuvre parodique. Face à la condescendance du « médecin-expert chargé de déterminer mon degré de déficience globale et de réévaluer mon taux d'incapacité », la traitant, du haut de sa grandiloquence professionnelle, de « complète idiote » (« [...] lui emploie des mots sans désigner de choses [...] vous voyez, avec le temps, j'ai appris leur langage – si eux n'ont toujours rien compris au mien » [1883 *sqq.*]), la patiente se lance enfin dans une fougueuse contre-attaque :

Je me lève. Moi aussi je peux agiter mon index et me montrer menaçante ; moi aussi, j'ai mon questionnaire :

– Accepteriez-vous de nourrir des chimpanzés avec des aliments irradiés et d'utiliser leurs brûlures pour étalonner les effets radioactifs des engins nucléaires ?

– Madame Langlois...

– Trouveriez-vous normal de faire subir à des chiens des tests de toxicité qui provoquent des saignements des yeux et des déchirements d'organes ?

Le médecin-expert a l'air estomaqué (1950 *sqq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam associe le discours professionnel du psychiatre, ce « vivisecteur avec ses questions et ses prescriptions » (1958), à celui du « vieux fou » ésotérique Magloire, qui, lors de ses séances improvisées au café *Le Caïman*, se sert, face à ses clients plus ou moins crédules, exactement des mêmes techniques d'intimidation et du même questionnaire stéréotypé (cf., par ex., 1852 *sqq.*).

L'internement de Clarisse à l'hôpital psychiatrique, après une attaque pyromane sur le domicile du faux monsieur Chienne, motive une petite excursion dans ce monde d'une violence intrinsèque considérable, où la « folle », à force de médicaments assommants et de nourriture abjecte où « de larges coulées de plastique se mélangent à la purée et au poisson » (2832), est enfin réduite à un état d'hébétude totale : « Alors oui, camisole chimique, électrochocs et tout ce qu'on voudra : je m'en fous [...] » (2822).

Bayamack-Tam renoue avec cette exploration de divers dispositifs d'oppression – « tout ce qu'on a pu inventer en fait de privation de liberté » (1219) – dans ses romans suivants, ainsi, dans *La Princesse de.*, avec sa dédicace « *Pour Ubris. / Pour tous ceux qui crèvent en prison, / "littéralement et dans tous les sens"* » (Bayamack-Tam, 2010a) et sa représentation désabusée de la prison, microcosme panoptique et sadique : « Même si mon livre n'est absolument pas un roman engagé, ni un roman à thèse, montrer l'archaïsme de la prison française, un lieu qui engendre la folie, la maladie, la mort, c'était quand même un de mes objectifs », précise la romancière (Bayamack-Tam, 2010b). Or, comme mentionné, la mise en littérature de la folie (comme de la maladie et de la mort), chez Emmanuelle Bayamack-Tam, dépasse largement le niveau thématique.

3. Poésie, polyphonie, pathologie : la folie du texte

S'agissait-il ici, en somme, des *textes de la folie*, ou bien de *la folie des textes* ? (Felman, 1978 : 347).

Hymen n'est pas seulement un roman *sur* la folie, mais aussi un roman *de* la folie. Tour à tour, les fous du texte – notamment Clarisse, Daniel et Sharon – assument une narration homo-/autodiégétique multiple, revendiquant chacun/e sa vision du monde et sa version des événements, plus ou moins déformées ; à la lectrice de se retrouver (ou pas) dans ce kaléidoscope narratif. « [...] il arrive rarement qu'on ait la preuve, quelque chose qui permette de départager la réalité des élucubrations, alors je m'en fiche » (Bayamack-Tam, 2003a : 2252), recommande Clarisse, experte malgré elle de l'errance entre les « dimensions différentes » de la réalité (2815). « Où est ma fille si je ne l'ai pas tuée sous ce coussin ? », se demande, au désarroi, la pseudo-meurtrière (907) ; contre toute évidence, elle affirme l'avoir « tuée, je le jure, mais c'était dans une autre vie que la nôtre et il faut me comprendre » (1436). S'accusant d'un autre meurtre qui n'a probablement pas eu lieu, elle cherche à réfuter par anticipation toute narration concurrentielle qui pourrait l'innocenter : « J'ai commencé avec mes chiens, que j'ai égorvés tous les quatre [...]. On va peut-être vous raconter que je ne les ai pas tués, que ce sont les voisins qui ont fini par appeler la SPA [...] mais je les ai tués tous les quatre [...] » (1131 *sqq.*). Or, Clarisse n'a pas l'apanage des fausses vérités, souvent difficiles à délimiter du mensonge bénéfique (« C'est fou le bien que me font mes propres mensonges [...] » [2875]). Ainsi, la paternité de Magloire reste sujette à certains doutes ; niant toute filiation biologique, ce « père de trop fraîche date » se complairait pourtant dans le rôle de « père spirituel » (2147 *sq.*).

Mais à part le pluralisme de « vérités » incompatibles, engendré par les folies respectives des personnages, le roman abonde en échos étranges et projections inquiétantes. Se déploie, sous les yeux de la lectrice, un monde d'un déconcertant réalisme magique ; d'un bout à l'autre du texte, se manifestent de bizarres phénomènes de « télépathie » (808), brouillant les frontières mêmes du sujet : entre Daniel et Coco,

dans leurs états d'euphorie droguée ; mais surtout entre Clarisse et Sharon, dont les obsessions, les rêves secrets présentent de frappantes correspondances, inexplicables et inexpliquées dans le cadre de la réalité diégétique (si ce n'est par quelque « télépathie » héréditaire). Avant de la rencontrer, Sharon cite les paroles et imite les gestes automutilateurs d'une mère inconnue ; devant Daniel horrifié, « [l']image de Clarisse relevant sa jupe sur ses propres cuisses abîmées se superpose à celle de Sharon, [...] le sang de la mère coule chez la fille [...] » (1376 *sqq.*). Chez les deux, malgré une corporalité envahissante, même fantasme de la propre inexistence : « Regardez-moi [...] si je perds un instant votre regard, [...] je ne réponds plus de rien, je me répands sur le sol » (1415 *sqq.*).

Lors de sa première rencontre avec Coco, Clarisse se présente comme « Violette » (2523), alter ego floral, délicatement parfumé, par-delà « notre vie de chienne » (2863). Plus en avant dans le roman, c'est Sharon qui – sans être au courant des obsessions maternelles – joue à s'inventer une nouvelle identité : « [...] je peux changer, m'appeler Violette ou Lila. J'aimerais un nom de fleur [...] » (2299). Même partage de fantasmes amoureux pour le nom de famille : « Sharon Chienne, ça sonne assez bien » (2298 *sq.*). Indépendamment l'une de l'autre, mère et fille conçoivent le projet d'un tatouage identique, composé – presque inutile de le dire – des « sept lettres idéales de votre nom » (27). En proie à une double angoisse de l'influence (psychologique et poétologique), la fille se livre à quelques méditations amères sur la fatale citationnalité de l'existence : « Voilà. Voilà comment ça se passe : on veut être soi, n'avoir rien en commun avec personne, on s'invente un signe particulier, et on est rattrapé par la bizarrerie de sa mère, une mère qu'on n'a pas connue mais qui a fait avant nous les trucs auxquels on pense » (2368 *sqq.*).

C'est avec une vertigineuse mise en abyme, quasi borgésienne, que débute l'amitié des deux messieurs Chienne. « Voilà comment ça se passe dans les films et les romans policiers » (1203) : avec soulagement, Daniel esquisse un gracieux saut métaleptique à un autre niveau diégétique. Mais toute l'action précédente ne serait-elle pas (c'est au moins ce que soupçonne Coco) une autre fiction ? Une fiction dans la fiction, inventée sur-le-champ par son interlocuteur, à partir des éléments réunis dans cette scène : le nom de famille du policier, un bouquet de fleurs sur son bureau, à côté du calendrier avec « le gros chiffre rouge de la date du jour et surtout le nom noir du saint » – qui ne serait autre que sainte Clarisse ? « Votre histoire est étrange : une Clarisse meurtrière de sa fille par amour pour un monsieur Chienne. J'aurais pu l'inventer de mon bureau mais c'est vous qui venez me la raconter et je n'y suis pour rien », remarque, songeur, Victor Chienne, dans un éclair de prise de conscience quant à sa condition de personnage de roman (518 *sqq.*).

Face à ce chaos de narrations et de voix entrecroisées, extérieures et intérieures (« [...] vous ne savez rien vu que je ne vous parle que dans ma tête [...] » [2389]), pas d'instance supérieure pour domestiquer cette explosion de discours, pour mettre les

fous à leur place et de l'ordre dans cet univers de réalités pulvérisées. Dans un roman sans garde-fou narratif, Bayamack-Tam pousse le concept de la narration « non fiable »⁷ à l'extrême, démontant au passage la fiction d'un *je* stable et cohérent (rappe-lons à ce propos les réflexions de Gérard Genette [2004 : 109 *sq.*] sur « [l']ambiguïté du pronom *je* » comme « un *opérateur de métalepse* »).

Polyphonie en abyme : comme s'il ne suffisait pas de la concurrence de perspectives entre les respectifs narrateurs homodiégétiques, une multiplicité délirante de voix peut se déchaîner à l'intérieur d'un seul et même personnage : devant Daniel terrorisé, le discours fou de Clarisse commence « à se fragmenter, à ressembler à une conversation surannée où elle aurait fait toutes les voix » (Bayamack-Tam, 2003a : 218 *sq.*). « J'ai six glottes superposées, c'est pour ça » (219), explique la protagoniste, sujet précaire toujours au bord de l'explosion : « Voilà, je suis trop pleine, je déborde [...] j'exploserai, d'une façon ou d'une autre, et ça je ne le souhaite à personne car je ne serai pas la seule à avoir mal cette fois-ci, il n'y a pas de raison » (865 *sqq.*).

Par passages, le roman se transforme en polylogue « dramatisé » : « Maintenant, les meilleurs rôles sont pris », constate Daniel, dépité de se retrouver réduit au rôle de simple spectateur – ou quand même de secret metteur en scène ? – de la vie des autres (2487 *sqq.*). Mais surtout, ce roman hypertrophie la qualité lyrique caractéristique de la prose narrative d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Langage de la folie, langage de la poésie ? Dans la bouche de ces « fous littéraires », toute langue se métamorphose en cette « langue étrangère », médium, d'après Marcel Proust (1954 : 303), Jean-Paul Sartre (1991 : 135) ou encore Gilles Deleuze (1993 : 9 et 15), de l'écriture littéraire : « Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? » (93). Roman de fous, *Hymen* s'ouvre généreusement à ce « vent de folie », à ce « souffle psychotique » autant que poétique. Le jeu des refrains, des échos intratextuels, des structures de répétitions quasi lyriques se prolonge dans les œuvres postérieures de l'auteure, ainsi dans *La Princesse de.*, roman de la *différance* qui, dès le titre stratégiquement inachevé, amorce un mouvement de transcendance emblématique du texte entier : « J'expliquerai un jour, si je trouve les mots [...] J'expliquerai un jour, si j'explique [...] » (Bayamack-Tam, 2010a : 17 et 21). D'un bout à l'autre du roman est tressée, avec des variations, cette formule rituelle, promesse d'une explication toujours à venir, d'un dénouement impossible situé par-delà les frontières du texte.

Comme *La Princesse de.*, *Hymen*, déjà, se présente comme un roman du manque et de la quête, des mots et de l'amour : formule d'incantation poétique, un « Je vous aime » multiple, malmené et mal adressé, circule dans le texte, ponctuant le discours de la mère comme de la fille, ceci dans les moments les plus incongrus, ainsi

⁷ Cf. la définition de Booth (1965 : 158 *sq.*).

« [a]lors que je vous entends vomir vos tripes dans le lavabo [...]. Je vous aime. [...] faites plutôt comme moi : je n'abîme que mes cuisses et je sais m'arrêter. Pas comme vous qui vous rendez malade avec ce truc qui ne marche même pas puisque vous êtes obligé d'en reprendre tout le temps : l'effet de la lame et du sang est beaucoup plus durable. Je vous aime » (Bayamack-Tam, 2003a :1974 *sqq.*). Même la voix du très réticent Daniel, lui aussi saisi d'une brusque passion pour monsieur Chienne, finit par se joindre à ce polylogue amoureux aussi grotesque que touchant : « Je l'aime. [...] Je l'aime » (2709 *sq.*).

« J'ai cette épine, cette épine, cette épine : un mal pour un bien puisqu'elle me tient debout, mais une torture quand même [...] » (58 *sq.*), chantonne Clarisse, luttant contre la déréalisation et la dépersonnalisation (« [...] ne me retirez pas votre regard, ce serait m'enlever du corps l'épine qui me tient debout et tant pis si elle me torture [...] » [1415]). Subtilement, le discours de la folle, étrangement hyper-cohérent – « J'ai une suite incroyable dans les idées », constate l'héroïne (1644) –, s'organise en cycles poétiques ; ainsi celui des « poèmes des jours de la semaine », résumé lyrique des états d'âme de Clarisse et des mésaventures de son amour malheureux :

Lundi : vous êtes le bien le plus précieux. Mardi : mes sentiments sont purs. Mercredi : personne ne sait que je vous aime. Jeudi : j'ai foi en votre amour. Vendredi : mon cœur vous désire. Samedi : je veux être tout pour vous. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on aime (286 *sqq.*).

Lundi : votre amour est mon culte, rien au-dessus de vous. Mardi : rendez-moi justice, connaissez-moi mieux. Mercredi : m'est-il permis d'espérer le bonheur ? Jeudi : je m'élèverai jusqu'à vous, rien ne me lassera. Vendredi : j'ai peur de trop aimer, je ne m'appartiens plus. Samedi : mon âme aspire à vous. Dimanche : Vous me torturez (542 *sqq.*).

Autre variation de cette même structure un peu plus loin dans le texte (cf. 968 *sq.*) ; enfin, au point où la détresse amoureuse du personnage bascule dans une haine qui n'est que l'autre face d'une folle passion :

Lundi : la répugnance fait mon affaire. Mardi : ma fidélité va jusque dans la haine. Mercredi : votre insécurité dépend de moi. Jeudi : je tuerai tous les chasseurs. Vendredi : les idées ne mènent qu'aux idées. Samedi : on a légalisé la torture. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on souffre (1338 *sqq.*).

Dans son essai intitulé « L'Âne pourri », publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 1, juillet 1930), Salvador Dalí expose les principes de sa fameuse

méthode « paranoïaque-critique » ; dans ses écrits postérieurs, dont surtout « La Conquête de l'irrationnel » (1935), ce héraut « de l'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie » (cf. Dali, 2004 : 305-309) met au point – en interaction avec la théorie lacanienne (cf. Ibarz et Villegas, 2007) – sa philosophie de l'« [a]ctivité paranoïaque-critique » en tant que « méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants » (Dali, 2004 : 261). Sur les traces de Dali, « Grand Paranoïaque » autoproclamé (cf. Chatelain, 2009 : § 3), Clarisse, en plein « délire d'interprétation » (cf. Dali, 2004 : 154) hyper-sémiotique, applique un peu malgré elle cette méthode « de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité » (153) ; pour le personnage, égaré dans un monde effrayant et extatique en même temps, tout devient signe, tout prend (non-)sens :

Les fleuristes, les noms des gens de votre immeuble, les chansons à la radio, alors tout le monde mentait ? Tout le monde s'y était mis en même temps pour me faire croire que j'aimais un homme bon et que j'étais aimée en retour ? Ma fille est morte pour ce mensonge, cette conspiration d'idées fausses ? Même les gens à la télé étaient dans le coup avec leurs allusions que je comprenais très bien (Bayamack-Tam, 2003a : 910 *sqq.*).

Dans maints passages d'une grande densité poétique (modélée sur cette « étrange densité du texte fou » analysée par Plaza [1986 : 62 *sqq.*]), Bayamack-Tam, donnant la parole à la folle, met en scène cette dérive de la raison, feu d'artifice de rythmes et de métaphores⁸. Obsédée par les noms – ces mots très particuliers qui, insidieusement, se détachent de leurs objets, à commencer par le faux monsieur Chienne –, Clarisse mémorise la « configuration » des boîtes aux lettres (« [...] mes lettres sont ce que vous voulez lire. Je vous aime ») de l'immeuble du bien-aimé, sans (vouloir) se rendre compte du blanc traître dans son « poème » improvisé. Toute à son extravagant jeu oulipien sur les noms des habitants de la maison, elle reste « des heures à me les répéter jusqu'à en faire mon chant : sauvaire, vahradian, hadjeres, videgrain, barbalata, mordel, consolat, ngwe, espérandieu et trésofi » (Bayamack-Tam, 2003a : 18 et 28 *sq.*). Cette formule quasi magique, trompeuse clé d'interprétation dans un monde ensorcelé (« J'ai appris à lire les noms autrement que le font les gens et ce qui n'est pas clair pour eux le devient pour moi » [29 *sq.*]), revient, désormais isolée et énigmatique hors contexte, plus loin dans le roman, sous une forme légèrement modifiée : « Consolat, sauvaire, vahradian, hadjeres, brûlé, mordel, ngwe, bababan, espérandieu », répond, mystérieuse, Clarisse – qui, « en fait », aura toujours

⁸ « Au côtoiement de la folie, force est faite de constater que, dans bien des cas, elle use de figures familières au poème, notamment de la métaphore », note Claude Ber (2012 : § 35).

su – à Victor Chienne, quand celui-ci cherche à la convaincre de ce que « [n]otre ami commun s'appelle Daniel Consolat » (622 *sq.*).

Ainsi, chaque personnage, à partir de ses folies, ses idées fixes, apporte dans le texte son discours idiosyncrasique, son propre code, souvent incompréhensible pour les autres. Tandis que Daniel, maître ès hypocondrie, muni de son très raffiné « pilulier [...] volé dans un hôpital » (688 *sq.*), (dé-)construit son monde à l'aide d'un riche lexique médical et pharmaceutique, Sharon, seule dans la salle de bains, entonne pour la énième fois son « poème » de l'automutilation : « Hop. Je tamponne tout de suite [...] Hop. Ça m'apprendra » (1354 *sq.*). Magloire, lui, délire de préférence en « langage numérique » (2549) ; analyste improvisé – double parodique du psychiatre professionnel –, il est aussi, à sa manière, un poète. Désarmé, Daniel écoute sa séquence maniaque de questions « déclamées depuis l'autre versant du brouillard et [qui] me parviennent comme les fragments d'un poème énigmatique » (1714 *sq.*). Fort critique face à son père supposé, Sharon elle-même n'est pas insensible au lyrisme de sa récitation de l'horoscope du jour (cf. 2058 *sq.*). Poète fou, Magloire fait miroiter aux yeux de Clarisse la connaissance cabalistique de « non seulement [...] ton code secret à toi, mais aussi celui de tous les noms et de tous les mots » ; ses divagations tournent encore à la création surréaliste lorsqu'il se met à lui expliquer « [L]es marques de la bête, les mots et les expressions qui ont 666 comme valeur numérologique. Par exemple : ville de Sodome, calvaire, carte de crédit, roman, drogue, feu infernal. [...] Mode alphanumérique logique, 666 ; mode alphanumérique à base 3, 1998 ; mode alphanumérique à base 100 inversé, 6012... » (2552 *sq.*).

4. Les fleurs du mal (en)chanté : langages de la folie

Je fais chanter en moi mes personnages [...]. Chanter un roman, chacun de ses mots ? Je divague. Si au lieu de se parler, les gens se « chantaient » ? (Triolet, 1969 : 119).

Qui chante son mal enchante (Théodore Aubanel).

À part les noms, Clarisse cultive deux autres obsessions au potentiel poétique considérable, et qui imprègnent le style et la structure de passages entiers du roman. D'abord, son chant : sans vocabulaire élaboré ni éloquence particulière, elle « chant[e] comme une folle » (Bayamack-Tam, 2003a : 1267), chante sa folie. Forme du déni de réalité (cf. 624), manifestation de la crise psychotique (« [...] mon chant remontait dans ma gorge, bousculait tout, y compris moi-même ; j'aurais pu garder toute ma tête s'il n'y avait pas eu ces voix mêlées qui m'auraient déchiré le gosier plutôt que de ne pas sortir, qui m'auraient tuée si je ne leur avais pas laissé un passage » [1402 *sq.*]), ce chant est pourtant aussi autoprotection et antidépresseur (cf. 395 *sq.*), résistance au fatal silence de la folie – celle-ci n'est-elle pas « en son essence *silence* » (Felman, 1978 : 47, par référence à Jacques Derrida) ? –, revanche et vengeance (tout un petit jeu sur le chant et la méchanceté : « Tu n'étais pas méchante comme ça, au-

trefois. Tu es possédée, ou quoi ? », se plaint Magloire [Bayamack-Tam, 2003a : 2575 sq.], *singing cure* cathartique⁹ : « [...] j'ai l'impression qu'en chantant je me dégorge de tout ce qui me fait mal [...]. Enfin, je ne chante pas vraiment, c'est une façon de parler, un jour vous comprendrez ce qu'est mon chant » (153 sqq.). Comme la folie, ce chant-ci – transitoire et transitif – s'annonce contagieux :

Moi aussi je vous chante, monsieur Chienne ; attention, mon chant prend de la hauteur, il tourne sur lui-même avant de dérouler, comme des maillons de chaîne entortillés : aaahhh ! voici ma note qui ne ressemble pas à ce qu'on entend à la radio parce que mon langage est celui des fleurs, celui des biches, celui des noms cryptés partagés avec vous. Je vous aime (571 sqq.).

Et voilà l'autre des langages intimes de Clarisse alias « Violette » Langlois, amatrice non seulement de chiens, mais aussi de fleurs, les deux étant étroitement associés : « [...] à défaut de m'appeler moi-même Violette ou Marguerite, j'ai donné aux miens des noms de fleurs : Gardénia, Giroflée et Mélilot, ce qui signifie la sincérité, la fidélité, la douceur » (34 sq.). Il n'est que logique, selon la paranoïa poétique du personnage, que ce soit l'amant par excellence à partager cette passion et ce savoir spécialisé ; hélas, il s'agit une autre fois du véritable – donc faux – monsieur Chienne. En double expert, Victor médite sur « les fleurs et la police » (« c'est exactement la même chose, les mêmes intrusions et les mêmes collusions avec la vie des gens, leurs naissances, leurs morts, leurs amours, leurs séparations et leurs retrouvailles » [1550 sq.]) ; « pass[ant] avec aisance d'une langue à l'autre » (619), il s'avère parfaitement capable de soutenir tout un dialogue « en langage des fleurs » (2526) : « Rose mousseuse : quand tu parais, je suis ivre de volupté. Pivoine : la beauté plaît, les qualités essentielles demeurent. Œillet des poètes : je vous chante dans le langage des dieux » (570 sq.). Daniel, par contre, destinataire des innombrables déclarations d'amour de Clarisse, ne parvient pas à déchiffrer ce « langage tellement plus riche et délicat que le langage humain » (22). Face à tous ces messages inquiétants, il soupçonne bien qu'on cherche à lui communiquer « quelque chose et je ne suis pas au courant » (48) ; pétrifié, il assiste à une nouvelle attaque amoureuse de son admiratrice qui, pour une fois silencieuse, pose « une petite botte de primevères jaunes » sur

⁹ Ceci par analogie avec la *talking cure* psychanalytique, terme forgé par Bertha Pappenheim alias « Anna O. » dans les *Études sur l'hystérie* (cf. Breuer et Freud, 1909 : 23), future écrivaine et féministe – ainsi que, selon Freud, « the real discoverer of the cathartic method » (cf. Jones, 1972 : 245). Ce n'est pas le lieu ici d'approfondir la question de la « littérarité » du discours de Freud lui-même, « ce romancier autrichien » (d'après un dossier du *Magazine littéraire* consacré, en juin 2014, aux « Fictions de la psychanalyse »), voire, aux yeux de Harold Bloom, « the greatest modern writer » (Bloom, 1986), dont l'œuvre constitue quasi « a prose version of Shakespeare » : « What we think of as Freudian psychology is really a Shakespearean invention and, for the most part, Freud is merely codifying it » (Bloom, 1991).

ses genoux : « [...] comme si les fleurs la dispensaient de parler. Et c'est peut-être le cas : ne dit-on pas que les fleurs ont un langage ? » (299 *sqq.*).

L'une des formes d'expression privilégiées de la folie de Clarisse, ce langage des fleurs envahit des passages entiers ; l'anti-héroïne se perd dans une sauvage végétation de fausses interprétations, de spéculations sur telles « fleurs sur le trottoir, qui sont peut-être des signes que j'ai imaginés » (2251 *sq.*), sur de prétendus messages qui n'en sont pas : « Toujours rien de vous à part un bouquet de roses et de pavots qui voudrait dire que votre amour est endormi : c'est peut-être vous, mais peut-être pas. Les fleurs sont devenues si envahissantes dans ma propre tête que je risque de tout mélanger » (558 *sq.*). Au fil de sa folie florale, Clarisse, prise « dans le vertige de sa propre lecture » (cf. Felman, 1978 : 66), se conforme de plus en plus à l'image du fou foucauldien, caractérisé par la perte de contrôle sur sa propre fiction : « Le philosophe à la fin se retrouve, s'oriente dans sa fiction : il n'y entre que pour en sortir. Le fou, au contraire, se perd et s'abîme à l'intérieur de sa propre fiction. [...] La folie, pour Foucault [...], c'est *la non-maîtrise de sa propre fiction* [...] » (49 *sq.*)¹⁰.

Des aveux d'amour incompris, précocement jetés aux ordures, Clarisse passe aux messages de haine en due forme végétale. Effrayé, Daniel contemple « ces fleurs affreuses, même pas liées entre elles, chacune d'une espèce différente et chacune déli-vrant son message de fureur. Il n'y a pas de lettre mais c'est tout comme [...] » ; c'est encore son ami Coco qui lui traduit la missive de mauvais augure : « Mmm... zinnia, joubarbe, salicaire, ficoïde, mancenillier : c'est pas du bon tout ça. [...] Ces fleurs sont une déclaration de guerre » (Bayamack-Tam, 2003a : 977 *sqq.*).

Dans une autre tirade désespérée, Clarisse accuse son ingrat bien-aimé de lui avoir fait perdre, à force de refus obstinés et de faux messages, sa foi, en matière d'amour comme de fleurs ; elle ne renonce pas pour autant à sa très personnelle – et encore très poétique – pharmacopée florale :

Lundi : la digitale, pour ramener le cœur à un rythme normal.
Mardi : la vigne rouge, pour décongestionner la zone pel-
vienne. Mercredi : le fumeterre, pour retrouver le sommeil.
Jeudi : la passiflore, pour lutter contre la nervosité. Vendredi :
l'absinthe, pour favoriser l'appétit. Samedi : la prêle, pour ré-
chauffer les extrémités froides. Dimanche : l'aigremoine, pour
chasser la tristesse.

Les fleurs ont si longtemps été mes amies que je ne renonce pas
à trouver auprès d'elles des solutions à mes problèmes, mais à
cause de vous je ne peux plus croire à leur langage ; vous avez
déroulé pour moi trop de guirlandes d'œillets, de roses, de

¹⁰ Même constat, dans la ligne de Foucault, chez Perreau (2012) à propos de l'écrivain : « [...] le locu-
teur qu'est le fou littéraire n'est pas maître de ce qu'il dit : ce qui signifie non qu'il est incohérent mais
que ce n'est pas lui qui parle, mais la langue. L'écrivain au contraire, même s'il prend des risques avec
le langage, conserve en principe cette maîtrise [...]. »

fuchsias, juste quand je passais, ni avant ni après, comme des mirages, des idées que je me serais mises toute seule dans la tête, sauf que les fleurs sont vraies et qu'il n'y a qu'à les acheter pour s'en convaincre. J'ai cessé de croire au langage des fleurs mais il me reste leurs propriétés médicinales ; tant mieux, parce que la médecine traditionnelle ne peut rien pour moi vu que je ne suis pas malade au sens où on l'entend (2028 *sqq.*).

5. Le délire discret du texte débordant : transgression et transfiction

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi (Schneider, 2011 : 12).

We cannot step even once in the same river. We cannot step even once in the same text (Bloom, 1991).

« Poèmes » surréalistes, code numérogique, chant délirant ou langage des fleurs : sous diverses formes, la folie des protagonistes envahit donc la structure du texte lui-même. Or, cette multiplication de réalités fragmentées, de mondes possibles ne se cantonne point au seul roman *Hymen*.

« C'est peut-être la chaleur, cet été accablant qui déborde les mois qui lui sont dévolus [...]. Il n'y a plus de saisons et c'est tant mieux [...] », médite Daniel (Bayamack-Tam, 2003a : 1989 *sqq.*) ; à l'image de cet été excessif, le texte lui-même, emporté par un élan fou, déborde voluptueusement ses limites. Cette folie poétique, ce glissement des frontières (entre réalité/s et fiction/s, entre monde extérieur et intérieur, entre les genres) peuvent bel et bien être considérés comme les figures principales, matricielles, de l'univers romanesque d'Emmanuelle Bayamack-Tam, réseau intratextuel¹¹ et transfictionnel¹² fort complexe – espèce de grand texte ininterrompu, minant subrepticement les notions d'« autorité » et d'« œuvre ».

¹¹ À propos de l'intratextualité comme sous-catégorie de l'intertextualité « orientée vers la textualité préexistante d'un même écrivain », voir Limat-Letellier (1998 : 26). Limat-Letellier signale l'emploi du terme – dans un sens apparenté, mais non pas identique – chez Jean Verrier (1976 : 338 *sq.*). Jean Ricardou (1975) différencie entre « intertextualité générale » (« rapports entre textes d'auteurs différents ») et « intertextualité restreinte » (« rapports entre textes du même auteur ») ; le concept d'« intra-intertextualité » de Brian T. Fitch (1982) se situe « au point d'intersection de l'intertextuel et de l'intratextuel ». Frank Wagner (2002), lui, désigne ce dernier cas par le terme d'« auto-intertextualité » ; voir le résumé théorique chez Limat-Letellier (1998 : 26), ainsi que Saint-Gelais (2011 : 8 *sq.*).

¹² Pour la notion de transfictionnalité, voir l'étude de Richard Saint-Gelais la définissant comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (2011 : 7). Concept complexe, regroupant des stratégies textuelles ou « textures » hétérogènes (Saint-Gelais, 2011 : 13 ; cf. Doležel, 1998), dont « le retour de personnages », « les cycles et

D'un roman à l'autre, la lectrice, une fois familière avec le monde fabuleux de Bayamack-Tam, ne manquera pas de reconnaître des *leitmotive*, des images et des phrases clés, des constellations de personnages « fluctuants »¹³, sujets à des métamorphoses subtiles, mais associés par quelques « invariants » intratextuels (Nicolas, 2015). Suspensif des lois de la temporalité linéaire et irréversible, problématisant l'identité d'un sujet toujours précaire et polyphone, la romancière embarque certains protagonistes sur une véritable odyssée transfictionnelle¹⁴.

Ainsi, des avatars aisément identifiables des personnages d'*Hymen* se retrouvent dans d'autres textes de Bayamack-Tam : le premier roman de l'auteure, *Rai-de-cœur* (1996), met déjà en scène un « Daniel Consolat », domicilié, pendant son séjour dans la métropole de « Fénix » (version mythifiée de Paris), exactement à la même adresse (« 27 bis, rue d'Italie » [Bayamack-Tam, 1996 : 778]) que le protagoniste

les séries », mais aussi les « réécritures postmodernes », la transfictionnalité incite à s'interroger sur « les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception » (Saint-Gelais, 2011 : 8 sq.). Apparentée à l'hypertextualité de Genette, « notion voisine », la transfictionnalité implique une approche théorique différente ; même si, entre œuvres hypertextuelles et transfictionnelles, Saint-Gelais constate des intersections considérables (« les suites et continuations », par exemple, sont « à la fois des hypertextes et des transfictions »), il reste pourtant un corpus non négligeable d'« hypertextes non transfictionnels » (ainsi dans le cas du pastiche ou de la parodie) ou bien de « transfictions non hypertextuelles » (dont les « univers partagés », ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains). Bref : « Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. [...] L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inévitablement) de données diégétiques. [...] Lire « transfictionnellement » un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité » (10 sq.).

¹³ À propos du concept des personnages « fluctuants », voir Eco (2011 : 93 sqq.). Saint-Gelais parle d'« émancipation transfictionnelle du personnage » par rapport à l'auteur comme à l'œuvre comme entité close en elle-même (2011 : 377 sqq.). Chez Emmanuelle Bayamack-Tam, ce jeu de la « fluctuation » ou de l'« émancipation » n'est pas limité à l'espèce humaine. Spécialiste de la transgression aussi sous l'aspect de l'(anti-)spécisme, l'écrivaine, dans l'un de ses premiers textes publiés, met en scène une instance narrative énigmatique qui, peu à peu, se révèle être un insecte, amoureux d'une humaine (voir la nouvelle « 6P. 4A. 2A. » in Bayamack-Tam, 2003b : 5-9 ; le titre est finalement déchiffré comme « six pattes, quatre ailes, deux antennes », « formule d'identification des insectes » [cf. 26]). Son univers romanesque est peuplé aussi par des « protagonistes » animaux récurrents, dont la chienne « Fougère », multipliée même à l'intérieur d'un seul roman : « [...] toutes nos Fougère [...] étaient antipathiques », se plaint le héros de *La Princesse de*. (Bayamack-Tam, 2010a : 125 ; voir aussi Bayamack-Tam, 2008 : 427 et passim ; Bayamack-Tam, 2015 : 1278 et passim).

¹⁴ « [...] l'intertextualité ne garantit plus l'identité du personnage, elle la subvertit. Cette homonymie intertextuelle est l'image même de la productivité du nom : [...] un signifiant unique engendre des signifiés multiples et différents », remarque Bernard Magné à propos de l'œuvre de Georges Perec (1984 : 69, *apud* Saint-Gelais, 2011 : 14 sq.). Comme celle de Perec, la production littéraire de Bayamack-Tam soulève la question de savoir ce qu'il en est « de l'identité de personnages dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre » (16).

d'*Hymen* (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 493, 2928)¹⁵. Qui plus est, ce premier roman amorce déjà la reproduction intra- et inter-romanesque du personnage ; rejeté par un père homophobe en tant que « petit pédé » (« Tu n'es plus mon fils, Daniel » [Bayamack-Tam, 1996 : 307]), le héros, lors de son retour à l'(ex-)« Kandjaland » natal, apprend, bouleversé, la nouvelle de la naissance imminente d'un « Daniel numéro deux qui viendrait faire oublier que j'ai existé moi aussi ici même » (1096 sq.), d'un autre enfant qui, si de sexe masculin, doit – c'est ce qu'explique la mère – s'appeler lui aussi Daniel : « Je la dévisage avec stupéfaction. / – Mais je m'appelle *Daniel* ! Vous avez déjà un fils qui s'appelle *Daniel* ! / – C'est une idée de ton père. Tu sais bien que c'est un prénom qui est dans sa famille depuis des générations » (1046 sq.).

Naissance de la fiction de la folie familiale : c'est de ce trauma initial – scission du sujet, refus du nom propre, déni d'identité, voire d'existence – que surgira toute une petite famille de revenants de ce premier Daniel, anti-narrateur paradoxal d'un roman doublement initiatique (« Je n'ai pas l'intention de raconter ni d'expliquer quoi que ce soit. [...] Convenons donc que je n'écris ni ne raconte » [24 sq.]). Sa triste « histoire amoureuse » (282), génératrice d'un mélange fatal de mélancolie et de méfiance dont vont hériter les Daniel suivants, va, elle aussi, se multiplier à partir de ce texte-matrice : « Convenons donc que je me dresse au milieu des choses dites, semblable à elles et sans pouvoir sur elles. En avant donc » (1157).

Si Victor alias Coco incarne un prototype récurrent dans l'univers littéraire d'Emmanuelle Bayamack-Tam, ceci vaut d'autant plus pour Sharon/Charonne, personnage clé dont la naissance s'annonce dès le deuxième roman de l'auteure. À maints égards, *Tout ce qui brille* (1997) anticipe très concrètement *Hymen* : dans ce texte, la lectrice se voit déjà confrontée à la narration autodiégétique d'un protagoniste fou aux noms et identités multiples qui, après une série de métamorphoses de plus en plus mirobolantes (« Venuste Bendigo, Quine Redford, Brayanne Welles, Prince du Maurier, Emmanuel Dieu » [Bayamack-Tam, 1997 : 1040]), réussit à se procurer « enfin un passeport au nom de *Dieu* » (690). Doué déjà de cette lucidité ambiguë qui caractérise les fous d'*Hymen*, ce pseudo-démiurge mégalomane (« On pourra me taxer de folie des grandeurs » [534 sq.]) est en même temps l'exégète critique de son propre « récit qui ne tient pas la route si on le regarde à la lumière de la raison » (1181), contrasté avec la version psychiatrico-policière de son parcours criminel, « l'histoire officielle et la seule autorisée » (1201 sq.). À la différence d'*Hymen*, ce roman-ci ne propose pas de contre-narration homodiégétique concurrentielle : à la lectrice de reconstituer, à travers le récit hyper-biaisé d'un narrateur mythomane, les événements « réels » de la diégèse. Aux côtés de « Dieu », ancêtre intratextuel – plus

¹⁵ « Il s'appelle Daniel Consolat et il habite rue d'Italie » : avant *Hymen*, le personnage – cette fois-ci, sous les traits d'un inquiétant jeune expert en taxidermie trans-spécifique – ressurgit déjà dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 1218 sq.), autre exploration de diverses folies concurrentielles et « de l'amour fou et vain » (444).

dangereux – de Magloire dans *Hymen*, l'on notera pourtant la présence plus discrète d'autres personnages fous, dont une aïeule – elle aussi blonde, mais plus jeune, plus belle, plus riche – de Clarisse l'érotomane. Au bout de sa croisade d'agressions sexuelles et de viols au nom d'un délirant « programme de sainteté » (570), le protagoniste finit par tomber sur une victime manifestement déséquilibrée, exhibitionniste et nymphomane ; à plus d'un titre, « May Dée » (nom encore aux consonances mythologiques multiples) détonne dans son milieu snob et distingué : « Comme une chienne [...] elle suivait les hommes dans la rue et leur sautait dessus dans un accès de frénésie lubrique » (1213 *sq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam inscrit le sujet de la folie dans un champ de tensions complices et contradictoires, entre violence genrée/sexuelle, oppression sociale et exploitation néocoloniale ; l'anti-héros, originaire du tiers-monde (l'idée d'une vague « Afrique » est évoquée, mais jamais explicitée), entame son parcours dans une cabane transformée en nouvelle caverne de Platon par la présence de la télévision par satellite, passerelle entre deux mondes incompatibles, objet magique dont les « ondes » (cf. 47 *sqq.*), téléportant tout un harem de créatures féériques dans la petite cahute, supplantent très vite l'affligeante « réalité » : « Mais maintenant j'y suis : ma vie, la vraie, c'est être assis dans le noir, avec des yeux de chasseur, presque de fossoyeur, à guetter le retour de ces créatures venues à moi par voie radiale comme des sorcières bien-aimées [...] » (51 *sq.*).

En proie à une folie qui est aussi le produit de la coexistence inconcevable, très littéralement hallucinante, de ces deux univers, enseveli sous « des tombereaux d'images » (49), le protagoniste ne recule devant rien pour « négocier notre place du bon côté du monde » (740) ; en compagnie d'une compatriote, Maria (nom aux connotations hyper-symboliques), il parvient à fuir sa patrie pour s'installer, après une traversée éprouvante de la mer en barque, à son tour à « Fénix » (lieu mythique dès *Rai-de-cœur*, mais aussi métropole des simulacres et des espoirs déçus).

Détournement ludique d'une narration biblique, réinterprétée sur fond des rapports de force et des folies du monde postmoderne (« Pourquoi ne m'avait-on jamais dit que la Bible était un livre africain ? », se demande déjà le protagoniste de *Rai-de-cœur* [Bayamack-Tam, 1996 : 1108]) : c'est de ce couple bizarre, formé par « Maria » et « Dieu », que naîtra Charonne, enfin incarnée dans les romans postérieurs, Christ parodique – très sexy, noir ou métis – au féminin. Encore en « Afrique », le narrateur de *Tout ce qui brille* rêve d'une sauveuse, suggérant à Maria, mariée à un autre, sa propre vision éclectique : « Vous pourriez l'appeler Charonne. [...] C'est un prénom américain. Ça veut dire "lumière". "Lumière de Dieu", même. [...] Crois-moi, appelle-la Charonne et quand elle sera grande, tu verras, elle sera une fée et elle changera ta vie à toi aussi » (Bayamack-Tam, 1997 : 254 *sqq.*).

Pour l'instant, il fantasme en vain sur sa future petite compagne (« Ils seront trop heureux de me la confier. Charonne » [280]), Maria accouchant d'un garçon.

Remake de cette première incarnation ratée, Charonne est « conçue dans la fièvre » (1297), par le couple délirant de soif et de soleil, pendant le voyage vers « Fénix ». Malgré tout son mépris pour Maria et sa fille, « qui finira comme elle, avec elle peut-être, sur les trottoirs de Fénix » (805), le père « divin », désormais emprisonné, sanctionne le statut emblématique du personnage dès avant sa naissance romanesque. « Et j'y vais, un peu à l'aveuglette d'une lèvre à l'autre : un point pour toi, May Dée, [...] un point pour Maria, [...] un point pour Charonne, [...] et un point pour toutes les petites filles infibulées de la terre » (1297 *sq.*) : dans un acte aussi monstrueux que symbolique (varié plus tard dans *La Princesse de.*), ce « Dieu » fou et violeur finit, dans les dernières lignes du texte, par s'auto-silencer en se cousant les lèvres, abdication au nom d'une future héroïne, « une redresseuse de torts, une missionnaire » (cf. Nicolas, 2015), dont les avatars prendront la parole – une parole féminine, marginale, plus ou moins « folle » – dans les romans à venir.

Après Sharon dans *Hymen*, le personnage de Charonne – toujours doté d'une enfance hyper-traumatique (sujette à variations), toujours, pour l'essentiel, fidèle au physique du prototype – fait son réapparition dans *Une fille du feu* (2008), *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* (2013) et *Je viens* (2015) ; le rapport entre les deux graphies du prénom est explicitement établi dès *Hymen* : « Je porte le nom d'une station de métro et personne ne me l'avait jamais dit » (Bayamack-Tam, 2003 :1287), constate Sharon, contente de s'être « enfin trouvé une famille » dans le métro (1294). « Il y a du Sharon Stone en elle, et une allusion au métro Charonne », confirme la romancière (Nicolas, 2015) ; face aux moqueries du jury « New Star » (« Alors, Charonne ? C'est bien ça, hein ? Charonne ? [...] Il vient d'où, ce prénom ? Une maman fan de Sharon Stone ? » [Bayamack-Tam, 2015 : 4385 *sqq.*]), l'héroïne de *Je viens* réplique sans broncher : « Plutôt un hommage aux morts du 8 février 1962 » (4390). Dans ce sens, l'œuvre de Bayamack-Tam invite aussi à s'interroger sur le phénomène complexe de l'action d'un texte transfictionnel « sur un récit antérieur (ou plus exactement sur sa diégèse) » (cf. Saint-Gelais, 2011 : 16) ; lu non seulement sur fond de *Tout ce qui brille*, mais aussi à la lumière des romans postérieurs mentionnés, *Hymen* – reconfiguré par ses post-intratextes – dévoile, tel un cristal protéiforme, de toujours nouvelles facettes de signification.

Une fille du feu met en scène – comme protagoniste et narratrice autodiégétique, cette fois-ci, exclusive – une Charonne jeune adulte qui se fait engager comme mère porteuse par un couple homosexuel : Arcady – revenant de Coco, dont il partage la petite taille, l'empathie, l'énergie vitale, le désir omnivore – et Daniel, « très pédé » (Bayamack-Tam, 2008 : 1233), « très fragile » (477), névrosé hypocondriaque et obsessionnel à l'image de son prédécesseur romanesque. *Hymen* contient déjà en germe ce scénario amoureux : dans un moment de transe narcotique, s'amorce une potentielle liaison entre les deux messieurs Chienne (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 841 *sqq.*). L'histoire de ce couple possible, avortée dans *Hymen* (une discrète nuance

homo-érotique est pourtant filée à travers le texte [cf. 1144]), trouve donc sa suite – et sa fin tragique – dans *Une fille du feu* : chassé par son amant jaloux de ses relations intimes avec Charonne (reprise de l'association Coco/Sharon dans *Hymen*), Arcady se suicide ; Charonne, fustigeant « les Daniel de tout poil, qui [...] ne comprennent rien aux âmes » (Bayamack-Tam, 2008 : 1843), élèvera toute seule son fils. Tellement contre, c'est tout contre : ceci vaut pour l'aversion que le Daniel d'*Hymen* voue à Clarisse, son alter ego fou et féminin – une autre fois, « la folie et la femme », ces « deux refoulés de l'institution du lisible » (cf. Felman, 1978 : 144), se confondent dans un double fantasme d'altérité –, comme pour les rapports conflictuels entre ces autres Daniel et Charonne, liés, malgré leur farouche antipathie mutuelle, par une subtile parenté intratextuelle – qui ne s'arrête point avec *Une fille du feu*.

Deux ans plus tard, avec *La Princesse de.*, Emmanuelle Bayamack-Tam réarrange encore les protagonistes de son échiquier littéraire ; l'écrivaine elle-même confirme le « lien évident » entre ce texte-ci et le roman précédent, associés par « le même dispositif formel et peut-être aussi le même type de personnage principal » (Bayamack-Tam, 2010b). Le nouvel avatar de Daniel alias « Marie-Line », « transsexuel pré-opératoire » (*ibid.*) – le narrateur de *Rai-de-cœur*, déjà, s'identifie comme « le chaînon manquant entre l'homme et la femme » (Bayamack-Tam, 1996 : 703) –, vit en couple avec Arcady, compagnon paternel, tout en vouant une (pseudo-)passion folle à Armand, prisonnier psychopathe ; scénario anticipé dans *Une fille du feu*, Charonne envisageant « d'entamer une correspondance avec un prisonnier, voire de l'épouser, en grande pompe et en prison » (Bayamack-Tam, 2008 : 136 sq.). Si Daniel, dans *La Princesse de.*, se voit confronté à un amant « globalement transphobique » (Bayamack-Tam, 2010a : 76), exigeant sans ménagement « une réfection chirurgicale en bonne et due forme » (« Tu veux être une femme ? Vas-y carrément : fais-toi couper le kiki » [80]), la lectrice se rappelle encore la Sharon d'*Hymen*, cette « fille aux ongles d'or » (Bayamack-Tam, 2003a : 1561) qui offre à son bien-aimé – esquisse d'un parcours inverse – de « devenir un homme si ça doit arranger vos affaires et les miennes » (2738) ; un certain trouble dans le (trans-)genre perce aussi dans tel ou tel dialogue entre Daniel et Coco (cf. 1116).

Réapparition de Charonne, inscrite au cœur d'un réseau intra- et intertextuel de plus en plus dense – après Balzac et Nerval, c'est le tour de Baudelaire –, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, « roman d'apprentissage » (Gavard-Perret, 2013), parabole poétologique ou bien « hyphologique » au sens de Roland Barthes (1994 : 1527), « tapisserie » intertextuelle d'après l'auteure (Lançon, 2013)¹⁶, illustrant, pour la première fois « à texte ouvert », les procédés esthétiques fondamentaux d'Emmanuelle Bayamack-Tam : « Mes livres sont faits avec des autres livres, ce n'est pas nouveau mais je n'ai commencé à le montrer qu'avec *Si tout n'a pas péri avec*

¹⁶ À propos de cet imaginaire textile-textuel de la réécriture, voir aussi Schlanger (2008 : 150).

mon innocence [...] » (Nicolas, 2015). Cette fois-ci, Charonne est présentée en focalisation externe (bien que très empathique) : en reconfigurant ses constellations de protagonistes récurrents, Bayamack-Tam change aussi de voix narrative et de focalisation, invitant la lectrice, dans ce vaste exercice de polyphonie et de polyperspectivisme, de « pluralisme de réalités » (cf. Esposito, 2007 : 68) que constitue son œuvre, à s'essayer de même à adopter différents points de vue possibles sur le monde.

C'est par les yeux de Kimberly, jeune fille rebelle qui se réinvente en garçon, lectrice « forcenée » et surtout « fan » de Baudelaire (Bayamack-Tam, 2013 : 2919, 2720), que nous contemplons cette nouvelle Charonne, introduite d'emblée par un malentendu très littéraire : « Ça veut dire quoi “charogne” ? / – Y'a une fille dans la classe, elle s'appelle Charonne ! / – Elle est grosse ! / – Et elle pue ! Comme la Charonne du poème ! » (1286 *sqq.*), s'animent les jeunes frères de la narratrice, quelque peu débordés par les récitations des *Fleurs du mal* que celle-ci leur impose dans le jardin familial. Charonne ne tardera pas à se montrer sur cette scène intertextuellement préparée ; la prétendue « charogne » se révèle « d'une beauté à couper le souffle » (1791) : « [...] la première fois que Charonne se pointe à la maison, c'est encore à Baudelaire que je pense, avec une hésitation entre “Le serpent qui danse” et “Le beau navire” » (1747 *sq.*), s'enthousiasme Kim¹⁷. « [C]réature de Baudelaire » (Lançon, 2013) littérisée jusqu'aux pointes de ses cheveux (« sans doute ce qu'il y a en elle de plus baudelairien » [Bayamack-Tam, 2013 : 1799]), Charonne s'avère pourtant parfaitement innocente en matière de poésie : « Non, elle ne connaît pas, la majestueuse enfant : elle est comme toutes les muses, elle n'a jamais rien lu [...] » (4778).

Du passé de la « majestueuse enfant », surgissent peu à peu quelques rares informations témoignant d'une enfance toujours désastreuse : comme sa prédécesseure dans *Une fille du feu*, cette Charonne-ci, marginale conpue à l'école, est excisée. C'est encore Kimberly, narratrice elle-même « en lambeaux » (Gavard-Perret, 2013), survivante d'une famille folle, qui établit le rapport entre clitorectomie (concrète) et glossectomie (métaphorique) : « [...] c'est une des mutilations que les gens s'infligent couramment entre eux : [...] la glossectomie, c'est au moins aussi efficace que la castration » (Bayamack-Tam, 2013 : 3531 *sq.*). Ce motif est inscrit déjà dans le titre du roman, citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁸ qui renvoie à l'épisode de Philomèle : enlevée et violée par son beau-frère Térée, qui la réduit ensuite au silence en lui

¹⁷ Dans plusieurs entretiens, Emmanuelle Bayamack-Tam, revendiquant sa préférence esthétique anti-*mainstream* pour une féminité plantureuse (« J'aime les femmes grosses, je déteste la maigreur »), confirme que Charonne, à ses yeux, incarne un « idéal de beauté » – d'inspiration éminemment littéraire (Lançon, 2013) : « Quant à sa beauté, elle correspond à mes canons et à ceux de Baudelaire. C'est la Vénus Noire, le Beau Navire qui fend les flots, la foule, de sa poitrine » (Nicolas, 2015).

¹⁸ Voir le passage original dans le sixième livre des *Métamorphoses* : « [...] si non perierunt omnia mecum » (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextus* : vers n° 543).

couplant la langue, la jeune femme parvient malgré tout à raconter son histoire – au moyen d’une tapisserie, métaphore clé du discours poétologique de Bayamack-Tam.

La narratrice du roman « s’invente une langue pour exister » (Roy, 2013) à l’aide de la littérature, prothèse existentielle ; Charonne, elle, reste quasi muette (mutité extrêmement ambivalente entre marginalisation imposée et refus subversif [cf. Bayamack-Tam, 2013 : 1812 *sq.*]). Bientôt entraînée dans une liaison avec la jeune fille énigmatique, Kim se pose la question délicate – de toute actualité dans les études de genre et postcoloniales contemporaines, mais aussi pour toute analyse de la représentation de la folie dans le discours littéraire – de savoir jusqu’à quel point il est possible de parler *pour* l’autre, la question aussi de la légitimité d’un pareil « ventriloquisme » (cf. Spivak, 1996 : 250), fût-il le plus bienveillant. Comment servir de « *porte-parole* » au sens bourdieusien (cf. Bourdieu, 1997 : 220 *sqq.*), comment parler pour et « aimer l’autre sans souhaiter sa diminution » (Bayamack-Tam, 2013 : 4) ? « [...] moi, justement, je vais faire très attention : je vais aimer Charonne sans souhaiter sa diminution [...] », se propose Kim (4794 *sq.*). Après réflexion scrupuleuse, elle décide d’écrire plutôt « une chanson pour toi, Charonne. Et [...] ma chanson sera dédiée à toutes les filles à qui on a voulu couper la langue ou le clitoris [...] » (4870 *sqq.*).

Entre langage et chant (sur les traces encore d’*Hymen*) : sur l’exemple de Charonne, incarnation d’une altérité multiple et défi à la raison sociale, Bayamack-Tam problématise une autre fois la prise de parole d’un sujet féminin. Et à ce point, nous revenons non seulement à Sharon dans *Hymen*, qui, émerveillée, constate déjà que « je ne savais pas qu’on pouvait parler mais les mots me viennent » (Bayamack-Tam, 2003a : 2781), mais aussi à la Charonne d’*Une fille du feu*, « successivement excisée, infibulée, torturée » (Lançon, 2008), mais refusant – tout comme Sharon – avec véhémence toute compassion condescendante : « Pitié pour moi jamais » (Bayamack-Tam, 2008, 431 *et passim*). Cette victime prédestinée finit par trouver sa langue (et voit, miraculeusement, repousser son clitoris amputé). Or, cette émancipation – discursive comme sexuelle – n’est jamais accomplie une fois pour toutes.

Avec *Je viens* (2015), « roman comique » (ou plutôt tragicomique) polyphone, Charonne est de retour, nouvel – et peut-être dernier – avatar du prototype créé dans *Hymen* : « J’ai l’impression de boucler quelque chose avec ce roman », explique l’écrivaine (Nicolas, 2015). Le personnage est encore resitué dans un nouveau contexte social et pourvu d’une nouvelle biographie (elle aussi multipliée, racontée dans plusieurs versions divergentes au sein du roman). Bébé repêchée aux poubelles (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 3897 *sq.*), fille adoptive mal aimée, voire abhorrée par un grand-père raciste fulminant, dans ses « discours délirants » (2145), « contre la négresse » (306) qui usurpe son nom¹⁹, l’héroïne grandit dans une « maison marseillaise

¹⁹ Le patronyme en question, « délicieusement fin de race » (Bayamack-Tam, 2015 : 2063), orne déjà la dynastie désastreuse dans *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*, aux antécédents franco-algériens

pleine de sortilèges » (3287 *sq.*), « cabinet de curiosités » littéraire hanté par les « fantômes familiers » de la romancière (Nicolas, 2015). Sous l'égide de son très personnel « fantôme bleu » (Bayamack-Tam, 2015 : 951 ; lointaine réminiscence des « fantômes [...] bleus » d'Aimé Césaire [1971 : 59] ?), se présentant, autre écho intra- et intertextuel multiple, comme « Coco de Colchide », lui aussi héroïnomanie (Bayamack-Tam, 2015 : 528 *et passim*, 3044), la petite fille maîtrise la lecture, véritable « illumination » (550 *sq.*), stratégie d'évasion, de survie – tout comme dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* – dans un milieu familial hyper-dysfonctionnel : « À chaque fois, on a un personnage qui, face à une famille défaillante, se construit par la lecture », précise Bayamack-Tam (Nicolas, 2015). Illustrant la genèse (inter-)textuelle du sujet comme du roman, *Je viens* conjugue encore réflexion poétologique et critique sociale ; à l'aide des textes des autres – catalyseurs de sa « métamorphose » (Bayamack-Tam, 2015 : 579) –, la protagoniste se transforme, de lectrice passionnée, en auteure de sa propre histoire.

Triomphante envers et malgré tout, cette nouvelle incarnation de Charonne se retrouve enfin championne du « New Star » – Magloire, dans *Hymen*, n'avait-il pas promis à sa fille de faire d'elle « une star » (Bayamack-Tam, 2003a : 2143), promesse quand même tenue, à des années de distance, dans un autre roman ? – et dans les bras d'un gros garçon fort symboliquement nommé « Liberato », autre rejeton de la famille littéraire Victor/Coco/Arcady... de sorte que la lectrice ne sera guère surprise lorsque le prétendu Philippin, en fait d'origine russe, demande à Charonne de l'appeler plutôt par son véritable prénom : « Appelle-moi Arcady, je préfère » (Bayamack-Tam, 2015 : 1178).

6. Charonne & Cie : vers une poétique de la transgression

Ainsi, ce prototype polyvalent de jeune fille/femme, avec son entourage masculin, se situe au cœur même de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Dans son discours paratextuel, la romancière revient à plusieurs reprises sur ce personnage clé : d'après l'écrivaine, Charonne – métaphore poétologique incarnée – n'est pas seulement conçue « à l'image de mon écriture, disparate par agrégations successives, nourrie de lectures classiques et populaires, de conversations, d'observations, mobile,

explicités ; cette correspondance plausibilise une interprétation possible comme écho intertextuel subtilement détourné : au lieu du « Meursault » camusien – et après une énigmatique défunte, « née Meurant », dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 422) –, un « Meuriant » ludique, accolé enfin, via adoption conflictuelle, au prénom récurrent de Charonne l'étrangère. Le nom de jeune fille de la grand-mère, « Espérandieu » (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 2062), nous renvoie évidemment au « poème » onomastique de Clarisse dans *Hymen*. « Espérandieu : ça ne s'invente pas », plaisante la vieille Gladys dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, dotée, elle aussi, du même nom de famille extravagant. « Si, ça s'invente, les noms, les prénoms, les surnoms », proteste la narratrice (Bayamack-Tam, 2013 : 2711 *sq.*). Et Emmanuelle Bayamack-Tam de réinventer, d'un roman à l'autre, « ses » noms hyper-symboliques, participant, eux aussi, de son complexe jeu transfictionnel...

changeante », mais aussi « un électron libre que je promène sur la société française. Comme une pierre de touche qui fait surgir le pire des gens qu'elle croise » : « Elle suscite des fantasmes et des rejets, des désirs et des moqueries. [...] en même temps elle se fait sa place. Elle est dérangeante et c'est au cœur de ce qu'elle bouscule que prend place mon espace romanesque » (Nicolas, 2015).

Parmi tant d'autres choses, chez Charonne, « ses origines font problème ». À partir de cette héroïne, métisse ou Noire (« on ne sait pas exactement ce qu'il en est » [*ibid.*]), Bayamack-Tam ne problématise pas seulement la violence sociale et institutionnelle à l'égard des marginaux, mais aussi la « folie » raciste, ceci dès *Hymen*. À chaque pas, Sharon provoque des agressions sexualisées, démasquant, par sa seule présence, la pathologie de la normalité. Sans grand succès, elle essaie – opération de camouflage parodique – de se teindre les cheveux : « Les gens sont plus gentils avec les blondes. / – Ta mère est blonde. / – Ma mère est une arriérée mentale. Ne me parlez pas de ma mère » (Bayamack-Tam, 2003a : 1175 *sq.*). Ladite mère manifeste une aversion raciste prononcée face à sa fille, d'abord reniée : « [...] comment j'aurais fait pour avoir une fille noire, moi qui suis si blanche, blonde [...] et surtout, n'aimant pas les Noirs, alors comment voulez-vous que j'aie couché avec ? » (1452 *sqq.*).

Mais le racisme, lui aussi, n'est pas à sens unique ; c'est ce qu'illustre le discours de Magloire, insultant Clarisse en l'appelant « la folle, la pute ou même la Blanche comme si c'était un gros mot » (1467), contestant l'existence, dans la communauté noire, d'horreurs telles que l'homosexualité ou l'avortement (« un truc de Blanc dégénéré » [2347]) : « Les trucs tordus, on les laisse aux Blancs. [...] À mort les pervers » (2339 *sq.*). Dans ce monde du délire raciste, Sharon/Charonne, traînant de roman en roman ses « origines douteuses » (Bayamack-Tam, 2008 : 1284), constitue une provocation ambulante. Obstinément, la protagoniste d'*Une fille du feu* se soustrait à l'omniprésent « contrôle d'identité » (35, 1278), ignorant les questions épineuses sur ses « origines », « celles qu'on s'est ingénié à me poser toute ma vie : “Tu es antillaise ? sarde ? mauritanienne ? juive ? mahoraise ? tadjik ? brésilienne ? franco-guinéenne ?” [...] – Tu es kurde ? [...] – Égyptienne ? peul ? samoane ? vénézuélienne ? libanaise ? » (89 *sqq.*). Moqueuse, elle refuse tout ce cirque « identitaire », tout exotisme naïf ainsi que l'exil métaphorique dans ces « terres brûlées, [...] républiques bananières et [...] estuaires infestés dont mes interlocuteurs ont bêtement gardé la nostalgie » (97).

Dans son dialogue ironiquement mégalomane avec une anonyme « [c]hère opinion mondiale » (24 *et passim*), cette Charonne-ci proclame haut et fort son programme de l'hybridité ou bien de « l'impureté raciale » généralisée (87 *sqq.*). Mais son double silencieux dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* sait, lui aussi, se dérober au sempiternel jeu des identités obligatoires : « T'es de quelle origine, Charonne ? / Elle lève sur moi ses yeux où rien ne se révèle et chuchote : / – Comment ça ? »

(Bayamack-Tam, 2013 : 1810 *sq.*). Tandis que sa famille – blanche, milieu défavorisé – se solidarise exceptionnellement dans son antipathie contre « cette fille de couleur » (« quelle couleur, on ne sait pas très bien » [1860]), Kim se tire d'affaire par « une pirouette baudelairienne, un distique adressé à une Malabaraise » : « Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître, / Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître... » (1818 *sqq.*). Dans la bouche de la jeune narratrice aux velléités transgenre et aux désirs lesbiens, ces lignes, au symbolisme phallique transparent, subissent encore un détournement multiple²⁰.

Dans *Hymen*, déjà, s'amorce la complexité de cette « question de l'identité » qui parcourt toute l'œuvre de l'écrivaine (Ladreau, 2010). Kim, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, réussit son « autoengendrement » narratif (Nicolas, 2013), sa libération d'un carcan familial et social ; dans *La Princesse de.*, Daniel/Marie-Line, avocat/e de « tous ceux qui n'ont ni pays, ni dignité, ni sexe identifiable » (Bayamack-Tam, 2010a : 249), insiste sur son droit à l'« entre-deux » : « ni homme, ni femme, ni trans – trav à la rigueur et seulement si je veux » (230). À la fin du roman, il/elle partira pour une Pologne mythique, patrie (matrie) de sa mère adoptive, image même de l'ailleurs utopique – pour se sauver ou pour sombrer dans la folie²¹.

Comme cette « princesse » transsexuelle, Sharon/Charonne incarne la poétique de la transgression caractéristique de l'œuvre de Bayamack-Tam, folle traversée des genres (au double sens du terme), des « races », des langues, des identités. Spécialiste, dès ses débuts, de l'exploration littéraire des « flottements de l'identité sexuelle »²² – et non seulement sexuelle –, de la lecture à rebours du prétendument « sain », « naturel » et « normal », pionnière d'une éthique post-identitaire, la romancière, à l'instar de son personnage favori, refuse toute catégorisation simplificatrice : « Je ne me considère ni comme un écrivain, ni comme une femme. À vrai dire, j'ai du mal à me considérer comme quelque chose » (Lançon, 1996).

7. Variations hyménales ou l'art de l'involution : de la folie au conte de fées ? (Conclusion)

Qu'en est-il des (anti-)héros fous d'*Hymen* ? Pour finir, retournons brièvement au titre énigmatique du roman, désormais lisible comme une double métaphore psychologique et poétologique. Symbole de cet art de l'« involution » emblématique

²⁰ Voir, à ce propos, l'analyse de la « Malabaraise » baudelairienne chez Gayatri Chakravorty Spivak, qui déconstruit cette fausse attribution symptomatique comme un « product[] of hegemonic false cartography », témoignage d'une « conventionally sanctioned carelessness about ethnic identities, which has rather little to do with the obvious "fact" that all identities are irreducibly hybrid, inevitably instituted by the representation of performance as statement », esquisant une interprétation alternative qui ne ferait pas, d'emblée, de la lectrice une « complice » de Baudelaire (2003 : 153 *sqq.*).

²¹ C'est, par exemple, l'interprétation de Renöckl (2011).

²² Cf. la présentation du roman *Une fille du feu* sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-272-5>.

du texte, le (double) hymen, objet de fantasmes multiples, participe d'abord de la folie des personnages : abusée, amputée, sans son consentement, de ses organes reproducteurs, Clarisse annonce, dans son délire triomphant, sa renaissance comme « vierge, intacte et amnésique rien que par amour pour vous » (Bayamack-Tam, 2003a : 1942). Au fantasme maternel, métaphore du déni, de l'effacement de tout un passé insupportable, dont « la folie de la mise au monde » (432), s'oppose celui de la fille, prétendue libertine qui, dans ses affabulations, ne lésine point sur les détails croustillants ; or, au moment critique, Coco se retrouve avec une vierge timide et maladroite entre les bras. S'ensuit une discussion animée entre les deux protagonistes masculins sur le culte chauviniste de la défloration qui, comme la virginité, n'est qu'« une façon de parler » (2017) : « Est-ce que ça existe, d'abord, la virginité ? Est-ce que ça ne serait pas plutôt un truc inventé par les mecs pour s'exciter entre eux ? » (2011 *sq.*), se demande Daniel, partisan d'une nouvelle virilité par-delà le fantasme patriarcal.

C'est à partir de l'hymen – au second sens du terme – de deux survivants, cernés par la folie, que se déploie une fin de « conte de fées » (cf. Villovitch, 2003). Forte de sa philosophie antifamiliale et anti-parentale (« [...] c'est le meilleur service que des parents peuvent rendre à leur enfant : le tenir quitte de toute ressemblance » [Bayamack-Tam, 2003a : 1516]), toute à son projet de se « réinvent[e] génétiquement » (1362), Sharon, après ses désastreuses « doubles retrouvailles » avec « papamaman unis dans l'ignominie et désunis de moi leur fille unique qui n'ai ni leur couleur, ni leur laideur, ni leur folie », n'insiste pas seulement sur sa « dissemblance » (1505 *sqq.*), mais se refuse aussi farouchement à toute idée de progéniture. Enceinte de son amant d'une seule nuit, elle essaie donc de se « faire avorter par [s]on père » (2291), pour épargner à son enfant une double hérédité calamiteuse : « Je ne vois pas [...] quel bébé sain d'esprit et de corps voudrait avoir pour mère une adolescente perturbée et pour père un avorton toxicomane. Car c'est ce que nous sommes, si on regarde les choses d'un œil impartial » (2117 *sqq.*). Elle aura pourtant le temps de se raviser. Profitant de cette « bonne occasion [...] pour en finir avec la génétique, la ressemblance et la transmission » (2929 *sqq.*), la jeune héroïne, dans un geste libérateur d'auto-autorisation, décide de réécrire son histoire : « [...] on n'est pas forcé de forcer l'histoire à se reproduire et [...] le fait d'être la fille d'un déni de grossesse et d'une méconnaissance en paternité me donne des envies soudaines d'involution du cours des choses » (2743 *sq.*).

Et c'est ainsi que ce roman de fous, cauchemar familial et social qui tourne inopinément au (méta-)conte de fées postmoderne, bifurque vers une fin optimiste aux accents miraculeux, dernière petite folie poétique unissant la romancière-démiurge et son personnage. Libérée – provisoirement ? définitivement ? la lectrice n'en saura rien – de son héritage traumatique, la protagoniste d'*Hymen* aura survécu pour donner à son tour la vie à un « futur petit monsieur Chienne » (2928), enfin tel

– et rien que tel – qu'en lui-même ; c'est sur cette (re-)naissance que se clôt le roman : « Oui, à bien y réfléchir, sa naissance est une bonne fin ou le bon début de la fin » (2932 sq.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES²³

- BARTHES, Roland (1977) : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1994) : « Le Plaisir du texte » [1973], in *Œuvres complètes*, vol. II : 1966-1973. Paris, Seuil, 1493-1532.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1996) : *Rai-de-cœur*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1997) : *Tout ce qui brille*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2000) : *Pauvres morts*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003a) : *Hymen*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003b [1994]) : *6P. 4A. 2A. et autres nouvelles*. Martigues, Contre-Pied.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2008) : *Une fille du feu*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010a) : *La Princesse de*. Paris, P.O.L.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010b) : « Je voulais parler de la prison et de la transsexualité ». *Libération*, 26 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/26/je-voulais-parler-de-la-prison-et-de-la-transsexualite_654513.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2013) : *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2015) : *Je viens*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BER, Claude (2012) : « Au déchiré de la parole. Écriture et folie », *Loxias*, 36. En ligne : 15 mars. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7022>.
- BLANCHOT, Maurice (2002) : « Michel Foucault tel que je l'imagine », in *Une voix venue d'ailleurs*. Paris, Gallimard, 109-152.
- BLOOM, Harold (1986) : « Freud, The Greatest Modern Writer ». *The New York Times*, 23 mars. URL : <http://www.nytimes.com/1986/03/23/books/freud-the-greatest-modern-writer.html>.
- BLOOM, Harold (1991) : « Harold Bloom, The Art of Criticism No. 1 » (Interview : Antonio Weiss). *The Paris Review*, 118. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/2225/harold-bloom-the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>.
- BLOOM, Harold (1997 [1973]) : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- BOOTH, Wayne C. (1965 [1961]) : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1997) : *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.

²³ Dernière consultation de toutes les sources Internet citées : 07.01.2017.

- BREUER, Josef et Sigmund FREUD (1909 [1895]) : *Studien über Hysterie*. Leipzig (etc.), Deuticke.
- BROCHARD, Cécile et Esther PINON [dir.] (2011) : *La Folie. Création ou destruction ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes [éd. électronique 2016].
- CAIRNS, Lucille (2015) : « Bodily Dis-ease in Contemporary French Women's Writing. Two Case Studies ». *French Studies*, 69 (4), 494-508. URL : https://muse.jhu.edu/journals/french_studies_a_quarterly_review/v069/69.4.cairns.html.
- CARRÈRE, Emmanuel (2011) : *Limonov*. Paris, P.O.L.
- CÉSAIRE, Aimé (1971 [1939/1947]) : *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris/Dakar, Présence africaine.
- CHATELAIN, Robin (2009) : « Psychose et création. L'exemple de Salvador Dali ». *La clinique lacanienne*, 15 (1), 149-166. URL : <http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-149.htm>.
- [COLL.] : « Fictions de la psychanalyse » [dossier]. *Le Magazine Littéraire*, 544 (juin 2014).
- DALI, Salvador (2004 [1971]) : *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Édité par Robert Descharnes. Paris, Denoël.
- DELEUZE, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris, Minuit.
- DOLEŽEL, Lubomir (1998) : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ECO, Umberto (2011) : *Bekenntnisse eines jungen Schriftstellers*. Richard Ellmann Lectures in Modern Literature. Munich, Hanser.
- ESPOSITO, Elena (2007) : *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- FELMAN, Shoshana (1978) : *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil.
- FITCH, Brian T. (1982) : *The Narcissistic Text. A Reading of Camus' Fiction*. Toronto (etc.), University of Toronto.
- FOUCAULT, Michel (1994a) : « La folie n'existe que dans une société » [1961], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 167-169.
- FOUCAULT, Michel (1994b) : « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 412-420.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (2013) : « Si tout n'a pas péri avec mon innocence – Em[m]anuelle Bayamack-Tam ». *e-litterature.net*, 17 août. URL : http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=443.
- GENETTE, Genette (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- IBARZ, Virgili et Manuel VILLEGAS (2007) : « El método paranoico-crítico de Salvador Dalí ». *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2/3), 107-112. URL : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2383311.pdf>.
- JONES, Ernest (1972) : *Sigmund Freud. Life and Work*, vol. I : *The Young Freud. 1856-1900*. Londres, The Hogarth Press [ressource électronique : Psychoanalytic Electronic Publishing].

- KROL, Marta (2008) : « Une fille du feu ». *Le Matricule des anges*, 096. URL : http://www.-lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=59507.
- LADREAU, Fabrice (2010) : Compte-rendu de *La Princesse de Transfuge*, 40 (mai). Cité d'après le site des Éditions P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?-spec=livre&ISBN=978-2-8180-0005-2>.
- LANÇON, Philippe (1996) : « Emma Bayamack-Tam, 30 ans, publie son premier roman ». *Libération*, 20 août. URL : http://www.liberation.fr/portrait/1996/08/20/emma-bayamack-tam-30-ans-publie-son-premier-romans-y-mele-afriquetrahison-et-sensualite_-179419.
- LANÇON, Philippe (2008) : « Charonne et les vautours ». *Libération*, 04 septembre. URL : http://next.liberation.fr/livres/2008/09/04/charonne-et-les-vautours_79392.
- LANÇON, Philippe (2010) : « Jeunes genres. Bayamack-Tam hors catégories ». *Libération*, 27 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/27/jeunes-genres_654618.
- LANÇON, Philippe (2013) : « “L’identité sexuelle est litigieuse chez tout le monde”. Entretien avec la romancière Emmanuelle Bayamack-Tam ». *Libération*, 16 janvier. URL : http://www.liberation.fr/livres/2013/01/16/l-identite-sexuelle-est-litigieuse-chez-tout-le-monde_874511.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998) : « Historique du concept d’intertextualité », in Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L’Intertextualité*. Besançon/Paris, Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté/Les Belles Lettres, 17-64.
- MAGNÉ, Bernard (1984) : « Le puzzle du nom (tentative d’inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d’emploi*) », in Jorge B. Alsina *et al.* (dir.), *Le Personnage en question*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 65-73.
- NICOLAS, Alain (2013) : Compte-rendu de *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*. *L’Humanité*, 10 janvier. Cité d’après « “Si tout n’a pas péri avec mon innocence” de Emmanuelle Bayamack-Tam chez POL (Paris, France) ». *20 minutes (La revue de presse)*, 24 juin. URL : <http://www.20minutes.fr/livres/1078227-20130624-si-tout-peri-innocence-emmanuelle-bayamack-tam-chez-pol-paris-france>.
- NICOLAS, Alain (2015) : « Emmanuelle Bayamack-Tam : “La littérature peut être transmise par des fantômes” ». *L’Humanité*, 08 janvier. URL : <http://www.humanite.fr/-emmanuelle-bayamack-tam-la-litterature-peut-etre-transmise-par-des-fantomes-562073>.
- OVIDE : *Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextvs*. URL : <http://www.thelatinlibrary.com/-ovid/ovid.met6.shtml>.
- PERREAU, Valérie (2012) : « Littérature/Folies littéraires. Libres déséquilibres ». *Papiers Universitaires*, 18 mai. URL : <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/18/-litterature-folies-litteraires-libres-desequilibres-par-valerie-perreau/>.
- PLAZA, Monique (1986) : *Écriture et Folie*. Paris, Presses Universitaires de France [rééd. électronique FeniXX].
- POULET, Elisabeth [dir.] (2013) : « Littérature et Folie ». *La Revue des Ressources*. URL : <http://www.larevuedesressources.org/-litterature-et-folie,056-.html>.

- PROUST, Marcel (1954) : *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*. Paris, Gallimard.
- RENÖCKL, Georg (2011) : « Trans, Glanz und Elend. Emmanuelle Bayamack-Tams Roman “Die Prinzessin von.” – ein schillerndes Meisterwerk in mässiger Übersetzung ». *Neue Zürcher Zeitung*, 21 mai. URL : <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/trans-glanz-und-elend-1.10651153>.
- RICARDOU, Jean (1975) : « “Claude Simon”, textuellement », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon. Analyse, théorie*. Paris, U.G.E., 7-19 [Discussion : 20-38].
- ROY, Vincent (2013) : Compte-rendu de *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*. *Le Monde*, 11 janvier. Cité d’après le site des Éditions P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1746-3>.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1991 [1964]) : *Les Mots*. Paris, Gallimard.
- SCHLANGER, Judith (2008 [1992]) : *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse, Verdier.
- SCHNEIDER, Michel (2011 [1985]) : *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris, Gallimard.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1996) : *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Édité par Donna Landry et Gerald MacLean. New York/Londres, Routledge.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003 [1999]) : *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press.
- TRIOLET, Elsa (1969) : *La Mise en mots*. Genève, Albert Skira.
- VERRIER, Jean (1976) : « Segalen lecteur de Segalen ». *Poétique*, 27, 338-350.
- VILLOVITCH, Hélène (2003) : Compte-rendu de *Hymen. Elle*, 27 janvier. Cité d’après le site *Autres et Pareils*. URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>.
- WAGNER, Frank (2002) : « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». *Poétique*, 130, 235-253.

Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam

Martina STEMBERGER

Université de Vienne

martina.stemberger@univie.ac.at

Résumé

Les romans d'Emmanuelle Bayamack-Tam, peuplés par des personnages marginaux, aux psychopathologies multiples, constituent un objet privilégié pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Cette étude est centrée sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous ». Or, l'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau transfictionnel complexe, il s'agit aussi de retracer, d'un texte à l'autre, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison comme « la folie du plus fort » (Ionesco).

Mots-clés : Emmanuelle Bayamack-Tam. Littérature et folie. Analyse de discours. Transfiction.

Abstract

Emmanuelle Bayamack-Tam's novels, populated by marginal characters with multiple psychopathologies, constitute a privileged object of the reflection on the inscription of madness in literature. In the footsteps of Foucault, the writer problematizes the social and discursive production of madness ; in her texts, she unfolds a discourse not only *on*, but also *of* madness or rather of (polyphonic, plural) madneses, staging an excessive and transgressive, lunatic and lyric speech that oscillates between silence and song. This analysis focuses on the novel *Hymen* (2003), mosaic of several « mad » discourses. Yet, Bayamack-Tam's *œuvre* forming a complex transfictional network, it also retraces, from one text to another, the trajectories of her protagonists, lost in more than one way, carriers of (and carried by) wandering

discourses that defy novelistic chronology and the logic of identity, as well as reason as « the madness of the strongest » (Ionesco).

Keywords : Emmanuelle Bayamack-Tam. Literature and madness. Discourse analysis. Transfiction.

Resumen

Las novelas de Emmanuelle Bayamack-Tam, pobladas por personajes marginales, con múltiples psicopatologías, constituyen un objeto privilegiado para la reflexión sobre la inscripción de la locura en la literatura. Tras los pasos de Foucault, la escritora problematiza la producción social y discursiva de la locura; en sus textos, despliega un discurso no sólo *sobre*, sino también *de* la locura o más bien de *las* locuras (polifonas, plurales), montando una palabra excesiva y transgresiva, lunática y lírica, que oscila entre el silencio y el canto. Este análisis se centra en la novela *Hymen* (2003), mosaico de varios discursos (de) «locos». Sin embargo, la obra de Bayamack-Tam formando una compleja red transfictional, trata también de rastrear, de un texto a otro, las trayectorias de sus protagonistas extraviados en más de un sentido, portadores de (y portados por) discursos errantes que desafían la cronología novelesca y la lógica de la identidad, así como la razón como «la locura del más fuerte» (Ionesco).

Palabras clave: Emmanuelle Bayamack-Tam. Literatura y locura. Análisis del discurso. Transfiction.

0. Réflexions préliminaires

Retenez bien ce que je vous dis là [...] : c'est ce qu'on entend par malade qui fait toute la différence. Ou ce qu'on n'entend pas (Bayamack-Tam, 2003a : 761 *sq.*¹).

Là où il y a de l'instabilité, il y a de la vie (Bayamack-Tam, cf. Lançon, 2013).

L'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam, « réjouissant écrivain dégénéré [qui] défait les catégories et les meilleurs sentiments » (Lançon, 2010), évoluant par-delà le canon et même le « female counter-canon » contemporain (Cairns, 2015 : 495), est peuplée de personnages marginaux, « parias notoires » (Bayamack-Tam, 2013 : 1741) aux physio- et psychopathologies diverses, aux corps picaresques (cf. Lançon, 2013), aux origines hybrides, aux histoires « folles » défiant toute notion de vraisemblance (cf. Krol, 2008), aux « vies [...] inimaginables », vivier de la création. Interrogée sur sa préférence frappante pour des « personnages [...] physiquement atypiques » (et non moins atypiques psychiquement), Bayamack-Tam explique l'(anti-)raison d'être de son très particulier petit peuple romanesque :

Dans mes livres, il y a toujours des personnages d'exclus, des personnages qui souffrent, des personnages qui re[ç]oivent peu

¹ Pour toutes les éditions électroniques citées (voir précisions dans la bibliographie), sont référencées – au lieu des pages pour les ouvrages papier – les positions correspondantes dans le texte numérisé.

d'amour et peu de considération, alors qu'ils en méritent. C'est vrai que ces existences un peu obscures, douloureuses, et en même temps déconsidérées, ce sont celles-là que j'ai envie de décrire, même si ça m'entraîne dans l'abjection et la dérégulation, justement parce que ces vies sont inimaginables. Du coup, il y a de la place pour l'imagination (Bayamack-Tam, 2010b)².

De roman en roman, l'écriture de Bayamack-Tam se présente comme une vaste entreprise de transgression : mise en question fondamentale de l'identité sexuelle – « litigieuse chez tout le monde », selon l'auteure (Lançon, 2013) –, genrée, sociale, ethnoculturelle (etc.), voire du concept d'identité tout court ; défi aux canons de beauté, aux normes biopolitiques – et, enfin, à la raison en tant que « la folie du plus fort » (d'après Eugène Ionesco dans son *Journal en miettes*). C'est ce dernier aspect qui nous intéresse tout particulièrement dans cette étude-ci : à plus d'un titre, l'œuvre de Bayamack-Tam constitue un objet de choix pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Michel Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; à plusieurs reprises, elle explore des dispositifs hétérotopiques oppressifs, que ce soit l'hôpital psychiatrique dans *Hymen* (2003) ou la prison dans *La Princesse de*. (2010). Or, dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Il s'agira de montrer que la confrontation avec les multiples facettes de la folie, dans cet univers doucement subversif, ne se limite pas au plan du « contenu » (minant par là même la dichotomie artificielle de la forme et du fond). Cette prose narrative glissant souvent vers le registre lyrique, création palimpsestueuse – au lieu d'angoisse (cf. Bloom, 1997), plutôt volupté de l'influence chez une auteure qui se définit comme « avant tout une lectrice » (Bayamack-Tam, 2010b) –, cède volontiers à la « séduction de la folie » (Felman, 1978 : 126), elle-même dotée d'une forte dimension intertextuelle, à commencer par Nerval, « patron » du roman *Une fille du feu* (2008) : l'épigraphe cite la fameuse lettre du poète à Alexandre Dumas, espèce d'« Éloge de la folie » publié comme préface aux *Filles du feu* (cf. Lançon, 2008).

Ainsi, la narration accueille à bras et phrases ouverts « [l]'imagination, cette folle du logis, [qui] en chasse momentanément la raison » (A. Dumas sur Nerval,

² Voir aussi la présentation de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam sur le site de l'association *Autres et Pareils* (dont l'écrivaine est l'un des membres fondateurs) : « [...] de livres en livres, les héros d'Emmanuelle Bayamack-Tam sont du genre à cumuler les tares, les disgrâces, les stigmates ; ils n'arrivent à rien, ils tirent systématiquement le mauvais numéro. Parce que leurs vies sont inimaginables, ou insupportables à imaginer, il y a de la place ici pour l'imagination, et pour l'humanité » (URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>).

apud Felman, 1978 : 64). Réhabilitation de la folie ? Et de quelle folie ? Sensibilisée en matière de critique sociale (à part ses activités d'écrivaine, Emmanuelle Bayamack-Tam est enseignante de lettres en banlieue parisienne), fort consciente de ce que la folie, en tant que « phénomène de culture » (Perreau, 2012), « n'existe que dans une société » (cf. Foucault, 1994a)³, la romancière se situe très loin des « poncifs sur la folie créative » (Poulet, 2014), de toute idyllisation abusive et exaltation romantique de la folie ou d'une supposée « profondeur de la folie » (cf. Blanchot, 2002 : 115)⁴, évitant les écueils « du pittoresque littéraire de la *follittérature* »⁵ comme « de la lecture symptomatique et objectivante de la psychiatrie » (Ber, 2012 : § 26).

Son approche, bien que visiblement basée sur une documentation solide, est sans doute moins clinique que poétique (et poétologique), mais aussi sociale : si Emmanuelle Bayamack-Tam se livre à une description critique du dispositif psychiatrique, elle sonde aussi et surtout le « rapport obscur mais constitutif » entre folie et littérature (cf. Felman, 1978 : 15), sous son aspect métonymique comme métaphorique⁶. Dans ce sens, sa production romanesque invite à une réflexion approfondie sur les langages de la folie, entre présence poétique et « absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé » (13), sur la folie littéraire (ou littérisée), phénomène « [p]rotéiforme » d'une « ambiguïté constitutive », entre potentiel créateur et danger destructeur (cf. Brochard et Pinon, 2011 : 85 *sqq.*).

« [...] même chez les fous, très peu peuvent se dire écrivains », constate, laconique, Gilles Deleuze (1993 : 17), tandis que Michel Foucault médite sur le lien entre « ces deux phrases aussi contradictoires et impossibles que le fameux *je mens* et qui désignent toutes deux la même autoréférence vide : *j'écris* et *je délire* » (Foucault,

³ « *On est fou par rapport à une société donnée* », souligne à son tour Albert Béguin (*apud* Perreau, 2012) ; de même Claude Ber (2012 : § 7) : « l'on n'est jamais fou tout seul ».

⁴ Voir aussi l'autoréflexion critique d'Emmanuel Carrère à propos de ce faux « culte romantique de la folie » dans lequel l'écrivain avoue avoir « donné jusqu'à un âge relativement avancé » : « Cela m'a passé, Dieu merci. L'expérience m'a appris que ce romantisme-là est une connerie, que la folie est ce qu'il y a de plus triste et morne au monde [...] » (2011 : 81).

⁵ Au sujet des « ambiguïtés de la *Follittérature* », voir l'analyse de Monique Plaza (1986 : 14 *sqq.*) ; sur les traces de Plaza, Claude Ber (2012 : § 30, 12, 16) problématise « les dérives de la *follittérature* » qui, associant « une curiosité fascinée pour la folie et une méconnaissance de sa réalité et surtout de sa souffrance » et équivalant en fin de compte « à une autre forme de dépossession du fou », peuvent « désagréablement rappeler certaines représentations de l'orientalisme » et provoquer ainsi « une gêne semblable à celle de ces expositions coloniales de la fin du XIX^e siècle » (§ 13, 32). Et Ber de citer, par référence aux *Fous littéraires* d'André Blavier (1982), Raymond Queneau, qui, dans *Bords* (1963), en arrive à se plaindre de ce que « le délire intéressant est rare » et d'avoir « rencontré davantage de “paranoïaques réactionnaires et de bavards gâteux” que de génies méconnus » (cit. § 23).

⁶ D'après Felman (1978 : 48), suivant Foucault et Derrida, la folie et la littérature correspondent « 1) De façon *métonymique*, par la constante référence du livre à la folie *dans* la littérature ; 2) [...] de façon *métaphorique* [...]. Il semble donc que la littérature soit là *à la place* de la folie : place à la fois métaphorique (substitutive) et métonymique (contiguë) ».

1994b : 419). D'après Roland Barthes (1977 : 107), « un fou qui écrit n'est jamais tout à fait fou » (mais plutôt un « *truqueur* »), la prétendue folie littéraire rien qu'« une folie pauvre, incomplète, *métaphorique* » (141). « Il me semble que, s'il existe en effet quelque chose comme la chose littéraire, elle ne peut s'expliquer que par la folie », observe pourtant Felman (1978 : 349). Rapport ambigu s'il en est ; il reste toujours que la folie – fût-elle « définie [...] comme une résistance en acte à l'interprétation » (*ibid.*) ou « comme une prodigieuse *réserve* de sens » (Foucault, 1994b : 418) – représente un défi non seulement au psychanalyste, mais aussi au critique littéraire, qui, face à « l'incertitude du sens » caractéristique du texte « fou », se retrouve à son tour « dans la position du psychiatre, l'interprétant se faisant bientôt analyste » (Perreau, 2012).

Mise en littérature de la folie ? Mise en folie de la littérature ? Dans l'analyse suivante, l'on se penchera d'abord sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous », jeu avec le lecteur, lui aussi insidieusement entraîné dans une aventure littéraire bien au-delà des bornes du « bon sens » : « Et peut-être que vous aussi vous devenez fou avec moi [...] » (Bayamack-Tam, 2003a : 2344). L'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau intratextuel et transfictionnel complexe, aux personnages et motifs migrant, tels des feux follets, d'un roman à l'autre, il s'agira ensuite de retracer, à travers ses textes, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison.

1. Folies croisées : petite psychopathologie romanesque

Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou ! (Pascal, *apud* Felman, 1978 : 38).

Hymen : sous ce titre énigmatique (stimulant, dès le paratexte de la couverture, l'imagination co-créatrice de la lectrice), Bayamack-Tam déploie un panorama psychopathologique extraordinaire, toute une panoplie de folies croisées. La première à entrer en scène, c'est Clarisse Langlois, quadragénaire au physique dégradé par l'alcool et les abus, marginale paradigmatique, « malheureuse depuis [s]a naissance » (Bayamack-Tam, 2003a : 2654), au diagnostic psychiatrique multiple, dont « éthylisme, érotomanie, exhibitionnisme, auto-séviçes, déni de grossesse » (1525), « troubles intermittents de la conscience, [...] labilité émotionnelle, [...] automutilation névrotique et [...] théâtralisme » (1895 *sq.*). Clarisse n'est pas seulement folle, mais aussi follement amoureuse – d'un homme inconnu et sur la base d'un malentendu. « Votre nom, monsieur Chienne, est un nom parfait, [...] un nom fait pour moi qui aime tant les chiens [...] » (33), s'extasie l'anti-héroïne, qui entretient – entre sa petite troupe de chiens, à l'occasion « kidnappé[s] [...] en deux temps trois mouvements » (61), et sa propre condition de « chienne » méprisée – un rapport fort ambivalent avec les diverses facettes de la « caninité » (ainsi, elle se rappelle sa liaison

turbulente avec le père de sa fille : « [...] il me traitait comme une chienne. Vous voyez bien que ce mot est mon destin : c'est le mot qui m'a toujours fait du mal » [1650]).

Or, le supposé monsieur Chiennes s'appelle, en fait, Daniel Consolat (autre nom tristement ironique) : tailleur timide pour vieilles dames, Daniel a tout simplement négligé de remplacer l'enseigne de son prédécesseur fleuriste au-dessus de sa boutique. Négligence compréhensible, étant donné qu'il est de son côté « très occupé » (1165) par d'autres soucis : « quelqu'un de fragile » (958), selon ses propres termes, névrosé hypocondriaque, il est en proie aux caprices de ses « nerfs » (126 *sq.*), aux « crises d'asthme et d'agoraphobie » (1165), à une « sensibilité au bruit » exacerbée (647) et à une irrationnelle « peur des regards » (326), obsession oculaire qui s'étend aux « yeux des jouets », aux « boutons de nacre » et, par analogie, aux « aréoles de seins » (338 *sq.*). « Auteur » anacastique *sui generis* (« [...] mon carnet de santé est tenu et mis à jour comme un livre d'or » [133]), Daniel reste, depuis l'enfance, anxieusement à l'écart de la « danse » de la vie (1313). Malade et en même temps obscurément fier de « cette maladie ombrageuse et non identifiable qui défie les hommes de l'art » (128), cet autre anti-héros (demi-)fou, depuis la mort de ses parents hyperprotecteurs, ne fréquente plus, à part ses clientes, qu'un nombre impressionnant de médecins spécialistes de tout genre : « Ceux qui me parlent d'hypocondrie ne me revoient plus : parce que si le diagnostic est un pur produit de l'imagination, en revanche la souffrance n'est jamais imaginaire » (134 *sq.*).

Célibataire et solitaire, bien que bel homme, sans relations amoureuses ou sexuelles (« On a beau être beau, on n'est pas désirable quand on ne désire pas [...] » [2484]), Daniel a depuis longtemps perfectionné tout un système de vie sur « le mode défensif » (1313), fait de « mesures de précaution » (421), d'interdits et tabous idiosyncrasiques. Scrupuleusement, il évite « toute sensation forte » (1164) ; son régime alimentaire à base de « lait lénifiant » (100) est aussi strict que son économie d'informations (cf. 160) ; « golem » mélancolique (298), il végète ainsi, depuis des années, « en deçà de mes capacités, en une sorte de sous-régime que je croyais vital » (1212), prisonnier de son silencieux et confortable « enfer » personnel (686). C'est dans ce contre-univers privé que fait irruption Clarisse, avec son amour fou, son « discours torrentueux et remuant » (302), son corps abîmé qu'elle a hâte d'offrir à l'objet de son désir, effarouché face à « son nombril sombre et enfoui. [...] de l'intérieur, nul doute que lui aussi me regarde fixement, et si je lui rends son regard je suis perdu » (339 *sq.*).

Effrayé par les persécutions passionnées et les (fausses) confessions de crime de son admiratrice (se croyant obligée de faire table rase pour son grand amour, celle-ci se vante d'avoir assassiné son bébé), Daniel se décide enfin à prévenir la police. L'agent à qui il confesse son supplice s'avère n'être autre que – et là, le roman verse déjà dans le réalisme magique très particulier d'Emmanuelle Bayamack-Tam – le

véritable monsieur Chienne, fleuriste reconverti dans la criminologie, mieux appropriée à ses exigences d'« homme d'action » (857). Il est vrai que Victor Chienne alias « Coco » n'a rien d'un James Bond : en tant que membre de la triste « confrérie » des « survivants de la maltraitance » (821 *sq.*), ce « vainqueur » ambigu, héroïnomane atteint de « nanisme social, [...] nanisme par souffrance psychologique » (797) – la plus manifeste des séquelles d'une enfance catastrophique – s'intéresse de près au cas de Clarisse, la défendant contre le mépris de son interlocuteur pour cette femme « trop démolie » : « Vous pouvez parier qu'elle ne s'est pas démolie toute seule et qu'elle fait partie de la même confrérie que moi » (820 *sq.*). La première rencontre entre Clarisse et Coco, désireux de la secourir dans la mesure du possible, donne lieu à un dialogue surréaliste, petit tourbillon d'identités vraies et inventées : « Vous venez de la part de monsieur Chienne ? / – Je *suis* monsieur Chienne. [...] – Et monsieur Chienne ? / – C'est moi, monsieur Chienne, mettez-vous bien ça dans la tête » (584 et 621 *sq.*).

Avocat des humiliés et offensés, champion de la charité quelquefois mal guidée, l'agent extravagant entreprend aussitôt de soigner le tailleur névrotique à l'aide de sa « panacée universelle » (732) ; et même si Daniel se doute assez vite « qu'il n'y a pas loin de l'alcaloïde de pavot à l'héroïne », il se trouve, en effet, miraculeusement « guéri de tous mes maux » (1280 *sq.*), plein de reconnaissance pour « cette dédramatisation soudaine de mon existence » (952). À la différence de son « sauveur » qui, lui, sombre de plus en plus profondément dans la dépendance, l'(ex-)hypocondriaque à la discipline de fer va d'ailleurs gérer à merveille sa consommation de la drogue, se limitant élégamment à « trois shoots hebdomadaires » : « [...] je n'ai jamais été en meilleure santé qu'aujourd'hui » (2677). Ensemble, le tandem bizarre se met à la recherche de la fille de Clarisse, prétendument assassinée : au lieu d'un crime, les nouveaux amis finissent par retrouver, dans un foyer, l'« enfant » en question.

Introït donc Sharon, « monstre » autoproclamé (1233) : le bébé attendu se révèle être une adolescente de dix-sept ans, métisse splendide, « énorme mais sensationnelle » (1099), « cas » polypathologique suite à la grossesse narco-alcoolique de sa mère (« Complètement pourrie de l'intérieur, je suis » [1793]), elle aussi « guettée par la folie » (2134). Mythomane et rebelle, Sharon se livre avec passion à ses séances solitaires d'automutilation (tentative de libération paradoxale : « [...] je serre mes cuisses tailladées l'une contre l'autre. Invisibles sous ma jupe, elles commencent à ressembler à un mur de prison : une estafilade par jour jusqu'à celui de ma délivrance » [1773 *sq.*]) et aux orgies de sucreries, antidote à la hantise de n'exister que très peu : « [...] je suis une poussière en suspension » (2098, 2131). Plus résistante pourtant que sa mère, elle a appris à se défendre, à force de morsures et de « discours furieux » (2791), contre ses éducateurs et le personnel de l'hôpital dont elle est une cliente habituelle : « [...] ça revenait toujours au même : on allait me traiter comme

de la viande, un sujet d'expérience intéressant et insensible à la douleur, et donc j'allais souffrir et souffrir sans fin » (1692 *sq.*).

Sur une brusque inspiration parentale (cf. 1178), Daniel et Coco emmènent la jeune fille (dont le foyer semble fort content de se débarrasser) ; commence alors un curieux ménage à trois, l'adolescente se prenant à son tour d'amour fou – non pas pour l'objet prédestiné, Daniel, « bien plus beau », mais plutôt pour Coco, petit et laid, identifié néanmoins immédiatement comme homme d'affection et de passion (1302 *sq.*).

Par la suite, se déploie un double monologue amoureux féminin, finement entretissé, la mère et la fille s'adressant chacune à « son » monsieur Chienne : « Monsieur Chienne... Jamais je ne vous appellerai "Coco", bien que vous me l'ayez demandé [...] » (Sharon) (1224) ; « Monsieur Chienne... L'habitude de vous parler ne se perd pas comme ça [...] » (Clarisse) (1259) ; « Ne vous y trompez pas, monsieur Chienne [...] » (Sharon) (1501) (etc.). Dès le début du roman, le lecteur se trouve subrepticement entraîné dans ce jeu narratif. Clarisse entame son récit en s'adressant à un « vous » d'abord indéterminé : « Le coquelicot pour l'ardeur fragile, l'anémone pour la constance du cœur, l'azalée rose pour la joie d'aimer, et le soleil pour l'éblouissement. Si vous y rajoutez la simplicité de la rose trémière, vous m'avez tout entière, ne cherchez pas plus loin [...] » (14 *sqq.*). Ce n'est qu'un peu plus avant dans le texte que le lecteur, implicitement invité à s'identifier à ce « vous » vague et flottant, se rend compte qu'il a été pris au piège : renvoyé à sa position extradiégétique, il doit céder la place au véritable destinataire de cet étrange discours amoureux. Dès les premières lignes, *Hymen* amorce ainsi cette oscillation métaleptique, ce glissement narratif, ce brouillage de fiction(s) et de réalité(s) qui structure tout le roman.

« Pour vous, je vais le faire, monsieur Chienne » (1341) : à l'instigation du bien-aimé, Sharon consent enfin à rencontrer sa mère inconnue (désastre prévisible et prévu par tous, sauf l'incorrigible optimiste Coco), puis insiste elle-même pour aller voir son père, ayant à grand-peine arraché le nom de celui-ci à sa génitrice récalcitrante. Nous n'en sommes toujours pas au bout de la parade de fous dans ce roman : reste à la lectrice de faire la connaissance de Magloire Cédor-Duraciné, autre « vieux fou » (1968) alcoolique, au nom mirobolant et au « galimatias ésotérique » (1752), spécialiste ès « astrologie, [...] scientologie, [...] conchyliomancie, tout ce charlatanisme poussiéreux » (2126 *sq.*). « Ne vous avais-je pas annoncé cent fois que mon père serait un polyhandicapé caractériel ? » (1769 *sq.*), ironise Sharon, pourtant secrètement désespérée face à cet autre fiasco parental, à la dégradation de cette « moitié noire de mon sang [...] dont j'ai toujours cru qu'elle me sauvait de la démence et de la mort » (1785 *sq.*). Définitivement stigmatisée comme « la fille de la pocharde du coin et d'un allumé de cet acabit » (1754 *sq.*), elle décide d'éviter à tout prix, de son côté, tout risque de reproduction : « Une famille normale a déjà fort à faire avec un seul aliéné, alors deux, c'est mission impossible » (1752 *sq.*). Ceci d'autant plus

qu'elle ne peut ne pas reconnaître en elle-même tel ou tel trait de son hérédité fatale, ainsi la fâcheuse habitude paternelle « de dire n'importe quoi, de nier les évidences et d'embrouiller les choses simples jusqu'à ce que mort s'ensuive » (2345).

C'est cette petite compagnie de « détraqués de tout poil » (1284), porteurs de diverses folies contagieuses – « [...] elle me rend fou ! » (2195) ; « Je deviens folle avec lui [...] » (2343) –, mais aussi et malgré tout des « survivants » (1564), que Bayamack-Tam rassemble pour une multiple « passion » postmoderne, amalgamant le désir au dégoût, l'horreur à l'amour : « J'ai passé ma vie à attendre le pire et m'y voilà. Il ne pouvait rien m'arriver de plus abominable : que l'amour voisine l'horreur d'aussi près et qu'il n'y ait de limite ni à l'amour ni à l'horreur » (402 *sq.*), se lamente l'ermitte Daniel. Finie la paix trompeuse de son enfer privé, où déferle désormais toute « la misère du monde », « la victoire du sang, du mauvais goût et de la déraison » (2203 *sq.*).

2. La folie a ses raisons... : le fou analyste

Malgré toute leur déraison, les protagonistes d'*Hymen*, fous hyper-conscients, sont en même temps des psycho- et socioanalystes tout à fait compétents, sinon efficaces, de leur propre pathologie. Ainsi, Daniel médite sur sa « jouissance à être faible, défaillant, possédé » (187 *sq.*), sur le « soulagement » ambigu qu'il tire de sa maladie « car la santé peut être le signe de quelque chose de grave » (458 *sq.*), sur les implications psychologiques, mais aussi philosophiques de sa (volonté de) souffrance face à la « terreur » de vivre dans un univers en désintégration mélancolique, sans Dieu (« – Dieu existe. / – Ne dis pas de conneries » [1108 *sq.*]) ni sens :

[...] je me défends mal contre la terreur. Et puis se le dire, de toute façon, revient à être un fou qui doute de sa propre réalité.

[...] Les pensées et les contre-pensées étant également oiseuses, je ne me prononce pas entre la terreur et l'irréalité. Que mon organisation de vie, qui est aussi une organisation de réalité, soit une entreprise sans envergure et vouée à l'échec, je veux bien l'admettre. [...] Il faut lutter sur tous les fronts, comme pour une inondation ou une invasion de rats (100 *sqq.* et 206).

La rencontre avec Clarisse, la folle demi-nue, bruyante et chantante, renvoie Daniel à ses propres angoisses ; fou discret, bien camouflé, il est convaincu de n'avoir échappé à la « vraie » folie que par un heureux hasard de naissance (« [...] si j'avais dû faire mon chemin dans la vie, moi aussi aujourd'hui je serais un fou chantant » [212 *sq.*]). « Elle me persécute. C'est elle qu'il faudrait enfermer, pas moi », lance-t-il, sans raison apparente, lors de sa première entrevue avec l'agent de police, quelque peu étonné : « Qui parle de vous enfermer ? » (506). Désespérément, Daniel se défend face à cette Clarisse, personnage-symbole, bouc ou plutôt « chienne » émissaire, représentante de tous les « fous du quartier », incarnation paradigmatique de toute cette folie du monde qu'il s'agit de « mettre à la porte » (272).

Mais Clarisse elle-même fait preuve d'une lucidité remarquable face à sa propre folie, parfaitement raisonnable et fonctionnelle dans son contexte biographique : « [...] je serais moins folle, sûrement, si on ne me fournissait pas constamment de bonnes raisons de l'être » (1942 *sq.*). Ironisant sur son état mental (cf., par ex., 2425 *sq.*) et sur « [c]ette allocation d'invalidité qu'on me verse tous les mois » comme « le salaire de ma folie » (1401), sans illusions quant à sa pathologie de femme amoureuse (« Vous me rendrez folle si je ne le suis pas déjà [...]. Mon amour est fou, ça oui [...] » [905 *sq.*]), Clarisse sait fort bien se servir de sa folie comme prétexte (« Et puisque je suis folle [...] » [2864]). Face à son public choqué, elle adopte très consciemment son rôle de folle, remplissant ainsi sa fonction sociale (« *Toute société a besoin de folie* », note Tahar Ben Jelloun, *apud* Perreau, 2012) : « Alors j'y vais, et comme prévu, vous êtes épouvanté. Je ris, je chante, je secoue ma jupe et mon pull dans tous les sens comme une vraie dingue » (Bayamack-Tam, 2003a : 1262 *sq.*).

Est filé, à travers le récit de Clarisse, un jeu de mots – subtil et très sérieux – sur la folie et ses raisons que la raison ne connaît pas : « J'ai trop souffert, il n'y a pas de raison » (2269 *sq.*), constate cette folle, « défaite et dévastée mais ô combien lucide » (1394 *sq.*), qui sait mieux que personne qu'il peut y avoir de très bonnes raisons de perdre la raison (cf. 2236 *sq.*). Dans le discours « fou » de cette femme à la « vie foireuse » (2656), hantée par « des images qui sont peut-être des souvenirs ou peut-être pas » (430 *sq.*), par « les idées à l'envers, les images de torture [...] parfois des souvenirs » (154), surgissent, par éclats, des fragments d'un passé traumatique qui ne semble qu'une seule grande « maladie » (2242), une vaste « scène de crime » (271) : « [...] parfois, on n'a pas assez de toute sa vie pour regretter d'avoir un père » (1492). Dans ce sens, le personnage de Clarisse illustre les réflexions de Felman (1978 : 172) sur la folie comme « une sorte de démesure du souvenir » ; mais cette folie-là, c'est aussi une stratégie de survie, d'auto-défense contre les horreurs passées et présentes d'une vie « inimaginable » (« [...] dans la vie, la vie est ce qu'il y a de pire, et donner la vie devrait être jugé comme un crime imprescriptible [...] », affirme Clarisse [Bayamack-Tam, 2003a : 2628]), contre un désarroi existentiel qui n'est guère le privilège ambigu des fous : « [...] ce qui se passe dans la tête des gens est un mystère terrifiant. Notez que ce qui se passe dans sa propre tête en est un autre, mais moins effrayant parce qu'on s'est habitué » (2600 *sq.*).

« [...] je guérirai, monsieur Chienne, mais guérir me tuera peut-être », promet Clarisse, fervente, prête à tout au nom d'un amour dédaigné (2037) ; peu après, elle déclare forfait, consciente de ne pouvoir renoncer à sa « transe » : « Je ne saurais pas comment vivre autrement » (2617 *sq.*). Cette folie, presque voluptueusement cultivée, est refuge, refus et résistance ; c'est par sa folie que cette anti-héroïne, avec sa « longue habitude de la torture » (36), sa non moins « longue habitude de l'esclavagisme » (941), « pas une femme, à peine une chose dont on abuse sexuellement » (1477 *sq.*), passe à la révolte contre le « manque de considération qui entoure

les femmes comme moi, celles qu'on traite de nymphomanes parce qu'elles ont des désirs, de folles parce qu'elles ont des malheurs et d'alcooliques parce qu'elles se trouvent une consolation » (1765 *sqq.*) ; en se promenant nue – contre-discours incarné d'un sujet torturé –, elle proteste contre « les apparences trompeuses » (943), l'hypocrisie et le mensonge omniprésents. C'est la folle, trop vulnérable, trop perméable au monde (2265 *sqq.*), incapable d'indifférence (est « fou » celui qui, justement, ne « s'en fout » pas), qui démasque la folie de la vie « normale » : « Puisque la torture est légalisée, je ne vois pas pourquoi l'empoisonnement serait un délit ni la pyromanie et encore moins le harcèlement. C'est pourtant ce dont on m'accuse et qui me vaut de me retrouver une fois de plus en unité psychiatrique » (2807 *sq.*).

« Écoutez, madame Langlois, je note que vous présentez de plus en plus d'idées délirantes » (1933 *sq.*) : la visite de Clarisse chez son psychiatre constitue un petit chef d'œuvre parodique. Face à la condescendance du « médecin-expert chargé de déterminer mon degré de déficience globale et de réévaluer mon taux d'incapacité », la traitant, du haut de sa grandiloquence professionnelle, de « complète idiote » (« [...] lui emploie des mots sans désigner de choses [...] vous voyez, avec le temps, j'ai appris leur langage – si eux n'ont toujours rien compris au mien » [1883 *sqq.*]), la patiente se lance enfin dans une fougueuse contre-attaque :

Je me lève. Moi aussi je peux agiter mon index et me montrer menaçante ; moi aussi, j'ai mon questionnaire :

– Accepteriez-vous de nourrir des chimpanzés avec des aliments irradiés et d'utiliser leurs brûlures pour étalonner les effets radioactifs des engins nucléaires ?

– Madame Langlois...

– Trouveriez-vous normal de faire subir à des chiens des tests de toxicité qui provoquent des saignements des yeux et des déchirements d'organes ?

Le médecin-expert a l'air estomaqué (1950 *sqq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam associe le discours professionnel du psychiatre, ce « vivisecteur avec ses questions et ses prescriptions » (1958), à celui du « vieux fou » ésotérique Magloire, qui, lors de ses séances improvisées au café *Le Caïman*, se sert, face à ses clients plus ou moins crédules, exactement des mêmes techniques d'intimidation et du même questionnaire stéréotypé (cf., par ex., 1852 *sqq.*).

L'internement de Clarisse à l'hôpital psychiatrique, après une attaque pyromane sur le domicile du faux monsieur Chienne, motive une petite excursion dans ce monde d'une violence intrinsèque considérable, où la « folle », à force de médicaments assommants et de nourriture abjecte où « de larges coulées de plastique se mélangent à la purée et au poisson » (2832), est enfin réduite à un état d'hébétude totale : « Alors oui, camisole chimique, électrochocs et tout ce qu'on voudra : je m'en fous [...] » (2822).

Bayamack-Tam renoue avec cette exploration de divers dispositifs d'oppression – « tout ce qu'on a pu inventer en fait de privation de liberté » (1219) – dans ses romans suivants, ainsi, dans *La Princesse de.*, avec sa dédicace « *Pour Ubris. / Pour tous ceux qui crèvent en prison, / "littéralement et dans tous les sens"* » (Bayamack-Tam, 2010a) et sa représentation désabusée de la prison, microcosme panoptique et sadique : « Même si mon livre n'est absolument pas un roman engagé, ni un roman à thèse, montrer l'archaïsme de la prison française, un lieu qui engendre la folie, la maladie, la mort, c'était quand même un de mes objectifs », précise la romancière (Bayamack-Tam, 2010b). Or, comme mentionné, la mise en littérature de la folie (comme de la maladie et de la mort), chez Emmanuelle Bayamack-Tam, dépasse largement le niveau thématique.

3. Poésie, polyphonie, pathologie : la folie du texte

S'agissait-il ici, en somme, des *textes de la folie*, ou bien de *la folie des textes* ? (Felman, 1978 : 347).

Hymen n'est pas seulement un roman *sur* la folie, mais aussi un roman *de* la folie. Tour à tour, les fous du texte – notamment Clarisse, Daniel et Sharon – assument une narration homo-/autodiégétique multiple, revendiquant chacun/e sa vision du monde et sa version des événements, plus ou moins déformées ; à la lectrice de se retrouver (ou pas) dans ce kaléidoscope narratif. « [...] il arrive rarement qu'on ait la preuve, quelque chose qui permette de départager la réalité des élucubrations, alors je m'en fiche » (Bayamack-Tam, 2003a : 2252), recommande Clarisse, experte malgré elle de l'errance entre les « dimensions différentes » de la réalité (2815). « Où est ma fille si je ne l'ai pas tuée sous ce coussin ? », se demande, au désarroi, la pseudo-meurtrière (907) ; contre toute évidence, elle affirme l'avoir « tuée, je le jure, mais c'était dans une autre vie que la nôtre et il faut me comprendre » (1436). S'accusant d'un autre meurtre qui n'a probablement pas eu lieu, elle cherche à réfuter par anticipation toute narration concurrentielle qui pourrait l'innocenter : « J'ai commencé avec mes chiens, que j'ai égorvés tous les quatre [...]. On va peut-être vous raconter que je ne les ai pas tués, que ce sont les voisins qui ont fini par appeler la SPA [...] mais je les ai tués tous les quatre [...] » (1131 *sqq.*). Or, Clarisse n'a pas l'apanage des fausses vérités, souvent difficiles à délimiter du mensonge bénéfique (« C'est fou le bien que me font mes propres mensonges [...] » [2875]). Ainsi, la paternité de Magloire reste sujette à certains doutes ; niant toute filiation biologique, ce « père de trop fraîche date » se complairait pourtant dans le rôle de « père spirituel » (2147 *sq.*).

Mais à part le pluralisme de « vérités » incompatibles, engendré par les folies respectives des personnages, le roman abonde en échos étranges et projections inquiétantes. Se déploie, sous les yeux de la lectrice, un monde d'un déconcertant réalisme magique ; d'un bout à l'autre du texte, se manifestent de bizarres phénomènes de « télépathie » (808), brouillant les frontières mêmes du sujet : entre Daniel et Coco,

dans leurs états d'euphorie droguée ; mais surtout entre Clarisse et Sharon, dont les obsessions, les rêves secrets présentent de frappantes correspondances, inexplicables et inexpliquées dans le cadre de la réalité diégétique (si ce n'est par quelque « télépathie » héréditaire). Avant de la rencontrer, Sharon cite les paroles et imite les gestes automutilateurs d'une mère inconnue ; devant Daniel horrifié, « [l']image de Clarisse relevant sa jupe sur ses propres cuisses abîmées se superpose à celle de Sharon, [...] le sang de la mère coule chez la fille [...] » (1376 *sqq.*). Chez les deux, malgré une corporalité envahissante, même fantasme de la propre inexistence : « Regardez-moi [...] si je perds un instant votre regard, [...] je ne réponds plus de rien, je me répands sur le sol » (1415 *sqq.*).

Lors de sa première rencontre avec Coco, Clarisse se présente comme « Violette » (2523), alter ego floral, délicatement parfumé, par-delà « notre vie de chienne » (2863). Plus en avant dans le roman, c'est Sharon qui – sans être au courant des obsessions maternelles – joue à s'inventer une nouvelle identité : « [...] je peux changer, m'appeler Violette ou Lila. J'aimerais un nom de fleur [...] » (2299). Même partage de fantasmes amoureux pour le nom de famille : « Sharon Chienne, ça sonne assez bien » (2298 *sq.*). Indépendamment l'une de l'autre, mère et fille conçoivent le projet d'un tatouage identique, composé – presque inutile de le dire – des « sept lettres idéales de votre nom » (27). En proie à une double angoisse de l'influence (psychologique et poétologique), la fille se livre à quelques méditations amères sur la fatale citationnalité de l'existence : « Voilà. Voilà comment ça se passe : on veut être soi, n'avoir rien en commun avec personne, on s'invente un signe particulier, et on est rattrapé par la bizarrerie de sa mère, une mère qu'on n'a pas connue mais qui a fait avant nous les trucs auxquels on pense » (2368 *sqq.*).

C'est avec une vertigineuse mise en abyme, quasi borgésienne, que débute l'amitié des deux messieurs Chienne. « Voilà comment ça se passe dans les films et les romans policiers » (1203) : avec soulagement, Daniel esquisse un gracieux saut métaleptique à un autre niveau diégétique. Mais toute l'action précédente ne serait-elle pas (c'est au moins ce que soupçonne Coco) une autre fiction ? Une fiction dans la fiction, inventée sur-le-champ par son interlocuteur, à partir des éléments réunis dans cette scène : le nom de famille du policier, un bouquet de fleurs sur son bureau, à côté du calendrier avec « le gros chiffre rouge de la date du jour et surtout le nom noir du saint » – qui ne serait autre que sainte Clarisse ? « Votre histoire est étrange : une Clarisse meurtrière de sa fille par amour pour un monsieur Chienne. J'aurais pu l'inventer de mon bureau mais c'est vous qui venez me la raconter et je n'y suis pour rien », remarque, songeur, Victor Chienne, dans un éclair de prise de conscience quant à sa condition de personnage de roman (518 *sqq.*).

Face à ce chaos de narrations et de voix entrecroisées, extérieures et intérieures (« [...] vous ne savez rien vu que je ne vous parle que dans ma tête [...] » [2389]), pas d'instance supérieure pour domestiquer cette explosion de discours, pour mettre les

fous à leur place et de l'ordre dans cet univers de réalités pulvérisées. Dans un roman sans garde-fou narratif, Bayamack-Tam pousse le concept de la narration « non fiable »⁷ à l'extrême, démontant au passage la fiction d'un *je* stable et cohérent (rappe-lons à ce propos les réflexions de Gérard Genette [2004 : 109 *sq.*] sur « [l']ambiguïté du pronom *je* » comme « un *opérateur de métalepse* »).

Polyphonie en abyme : comme s'il ne suffisait pas de la concurrence de perspectives entre les respectifs narrateurs homodiégétiques, une multiplicité délirante de voix peut se déchaîner à l'intérieur d'un seul et même personnage : devant Daniel terrorisé, le discours fou de Clarisse commence « à se fragmenter, à ressembler à une conversation surannée où elle aurait fait toutes les voix » (Bayamack-Tam, 2003a : 218 *sq.*). « J'ai six glottes superposées, c'est pour ça » (219), explique la protagoniste, sujet précaire toujours au bord de l'explosion : « Voilà, je suis trop pleine, je déborde [...] j'exploserai, d'une façon ou d'une autre, et ça je ne le souhaite à personne car je ne serai pas la seule à avoir mal cette fois-ci, il n'y a pas de raison » (865 *sqq.*).

Par passages, le roman se transforme en polylogue « dramatisé » : « Maintenant, les meilleurs rôles sont pris », constate Daniel, dépité de se retrouver réduit au rôle de simple spectateur – ou quand même de secret metteur en scène ? – de la vie des autres (2487 *sqq.*). Mais surtout, ce roman hypertrophie la qualité lyrique caractéristique de la prose narrative d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Langage de la folie, langage de la poésie ? Dans la bouche de ces « fous littéraires », toute langue se métamorphose en cette « langue étrangère », médium, d'après Marcel Proust (1954 : 303), Jean-Paul Sartre (1991 : 135) ou encore Gilles Deleuze (1993 : 9 et 15), de l'écriture littéraire : « Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? » (93). Roman de fous, *Hymen* s'ouvre généreusement à ce « vent de folie », à ce « souffle psychotique » autant que poétique. Le jeu des refrains, des échos intratextuels, des structures de répétitions quasi lyriques se prolonge dans les œuvres postérieures de l'auteure, ainsi dans *La Princesse de.*, roman de la *différance* qui, dès le titre stratégiquement inachevé, amorce un mouvement de transcendance emblématique du texte entier : « J'expliquerai un jour, si je trouve les mots [...] J'expliquerai un jour, si j'explique [...] » (Bayamack-Tam, 2010a : 17 et 21). D'un bout à l'autre du roman est tressée, avec des variations, cette formule rituelle, promesse d'une explication toujours à venir, d'un dénouement impossible situé par-delà les frontières du texte.

Comme *La Princesse de.*, *Hymen*, déjà, se présente comme un roman du manque et de la quête, des mots et de l'amour : formule d'incantation poétique, un « Je vous aime » multiple, malmené et mal adressé, circule dans le texte, ponctuant le discours de la mère comme de la fille, ceci dans les moments les plus incongrus, ainsi

⁷ Cf. la définition de Booth (1965 : 158 *sq.*).

« [a]lors que je vous entends vomir vos tripes dans le lavabo [...]. Je vous aime. [...] faites plutôt comme moi : je n'abîme que mes cuisses et je sais m'arrêter. Pas comme vous qui vous rendez malade avec ce truc qui ne marche même pas puisque vous êtes obligé d'en reprendre tout le temps : l'effet de la lame et du sang est beaucoup plus durable. Je vous aime » (Bayamack-Tam, 2003a :1974 *sqq.*). Même la voix du très réticent Daniel, lui aussi saisi d'une brusque passion pour monsieur Chienne, finit par se joindre à ce polylogue amoureux aussi grotesque que touchant : « Je l'aime. [...] Je l'aime » (2709 *sq.*).

« J'ai cette épine, cette épine, cette épine : un mal pour un bien puisqu'elle me tient debout, mais une torture quand même [...] » (58 *sq.*), chantonne Clarisse, luttant contre la déréalisation et la dépersonnalisation (« [...] ne me retirez pas votre regard, ce serait m'enlever du corps l'épine qui me tient debout et tant pis si elle me torture [...] » [1415]). Subtilement, le discours de la folle, étrangement hyper-cohérent – « J'ai une suite incroyable dans les idées », constate l'héroïne (1644) –, s'organise en cycles poétiques ; ainsi celui des « poèmes des jours de la semaine », résumé lyrique des états d'âme de Clarisse et des mésaventures de son amour malheureux :

Lundi : vous êtes le bien le plus précieux. Mardi : mes sentiments sont purs. Mercredi : personne ne sait que je vous aime. Jeudi : j'ai foi en votre amour. Vendredi : mon cœur vous désire. Samedi : je veux être tout pour vous. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on aime (286 *sqq.*).

Lundi : votre amour est mon culte, rien au-dessus de vous. Mardi : rendez-moi justice, connaissez-moi mieux. Mercredi : m'est-il permis d'espérer le bonheur ? Jeudi : je m'élèverai jusqu'à vous, rien ne me lassera. Vendredi : j'ai peur de trop aimer, je ne m'appartiens plus. Samedi : mon âme aspire à vous. Dimanche : Vous me torturez (542 *sqq.*).

Autre variation de cette même structure un peu plus loin dans le texte (cf. 968 *sq.*) ; enfin, au point où la détresse amoureuse du personnage bascule dans une haine qui n'est que l'autre face d'une folle passion :

Lundi : la répugnance fait mon affaire. Mardi : ma fidélité va jusque dans la haine. Mercredi : votre insécurité dépend de moi. Jeudi : je tuerai tous les chasseurs. Vendredi : les idées ne mènent qu'aux idées. Samedi : on a légalisé la torture. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on souffre (1338 *sqq.*).

Dans son essai intitulé « L'Âne pourri », publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 1, juillet 1930), Salvador Dalí expose les principes de sa fameuse

méthode « paranoïaque-critique » ; dans ses écrits postérieurs, dont surtout « La Conquête de l'irrationnel » (1935), ce héraut « de l'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie » (cf. Dali, 2004 : 305-309) met au point – en interaction avec la théorie lacanienne (cf. Ibarz et Villegas, 2007) – sa philosophie de l'« [a]ctivité paranoïaque-critique » en tant que « méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants » (Dali, 2004 : 261). Sur les traces de Dali, « Grand Paranoïaque » autoproclamé (cf. Chatelain, 2009 : § 3), Clarisse, en plein « délire d'interprétation » (cf. Dali, 2004 : 154) hyper-sémiotique, applique un peu malgré elle cette méthode « de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité » (153) ; pour le personnage, égaré dans un monde effrayant et extatique en même temps, tout devient signe, tout prend (non-)sens :

Les fleuristes, les noms des gens de votre immeuble, les chansons à la radio, alors tout le monde mentait ? Tout le monde s'y était mis en même temps pour me faire croire que j'aimais un homme bon et que j'étais aimée en retour ? Ma fille est morte pour ce mensonge, cette conspiration d'idées fausses ? Même les gens à la télé étaient dans le coup avec leurs allusions que je comprenais très bien (Bayamack-Tam, 2003a : 910 *sqq.*).

Dans maints passages d'une grande densité poétique (modélée sur cette « étrange densité du texte fou » analysée par Plaza [1986 : 62 *sqq.*]), Bayamack-Tam, donnant la parole à la folle, met en scène cette dérive de la raison, feu d'artifice de rythmes et de métaphores⁸. Obsédée par les noms – ces mots très particuliers qui, insidieusement, se détachent de leurs objets, à commencer par le faux monsieur Chienne –, Clarisse mémorise la « configuration » des boîtes aux lettres (« [...] mes lettres sont ce que vous voulez lire. Je vous aime ») de l'immeuble du bien-aimé, sans (vouloir) se rendre compte du blanc traître dans son « poème » improvisé. Toute à son extravagant jeu oulipien sur les noms des habitants de la maison, elle reste « des heures à me les répéter jusqu'à en faire mon chant : sauvaire, vahradian, hadjeres, videgrain, barbalata, mordel, consolat, ngwe, espérandieu et trésofi » (Bayamack-Tam, 2003a : 18 et 28 *sq.*). Cette formule quasi magique, trompeuse clé d'interprétation dans un monde ensorcelé (« J'ai appris à lire les noms autrement que le font les gens et ce qui n'est pas clair pour eux le devient pour moi » [29 *sq.*]), revient, désormais isolée et énigmatique hors contexte, plus loin dans le roman, sous une forme légèrement modifiée : « Consolat, sauvaire, vahradian, hadjeres, brûlé, mordel, ngwe, bababan, espérandieu », répond, mystérieuse, Clarisse – qui, « en fait », aura toujours

⁸ « Au côtoïement de la folie, force est faite de constater que, dans bien des cas, elle use de figures familières au poème, notamment de la métaphore », note Claude Ber (2012 : § 35).

su – à Victor Chienne, quand celui-ci cherche à la convaincre de ce que « [n]otre ami commun s'appelle Daniel Consolat » (622 *sq.*).

Ainsi, chaque personnage, à partir de ses folies, ses idées fixes, apporte dans le texte son discours idiosyncrasique, son propre code, souvent incompréhensible pour les autres. Tandis que Daniel, maître ès hypocondrie, muni de son très raffiné « pilulier [...] volé dans un hôpital » (688 *sq.*), (dé-)construit son monde à l'aide d'un riche lexique médical et pharmaceutique, Sharon, seule dans la salle de bains, entonne pour la énième fois son « poème » de l'automutilation : « Hop. Je tamponne tout de suite [...] Hop. Ça m'apprendra » (1354 *sq.*). Magloire, lui, délire de préférence en « langage numérique » (2549) ; analyste improvisé – double parodique du psychiatre professionnel –, il est aussi, à sa manière, un poète. Désarmé, Daniel écoute sa séquence maniaque de questions « déclamées depuis l'autre versant du brouillard et [qui] me parviennent comme les fragments d'un poème énigmatique » (1714 *sq.*). Fort critique face à son père supposé, Sharon elle-même n'est pas insensible au lyrisme de sa récitation de l'horoscope du jour (cf. 2058 *sq.*). Poète fou, Magloire fait miroiter aux yeux de Clarisse la connaissance cabalistique de « non seulement [...] ton code secret à toi, mais aussi celui de tous les noms et de tous les mots » ; ses divagations tournent encore à la création surréaliste lorsqu'il se met à lui expliquer « [L]es marques de la bête, les mots et les expressions qui ont 666 comme valeur numérolologique. Par exemple : ville de Sodome, calvaire, carte de crédit, roman, drogue, feu infernal. [...] Mode alphanumérique logique, 666 ; mode alphanumérique à base 3, 1998 ; mode alphanumérique à base 100 inversé, 6012... » (2552 *sq.*).

4. Les fleurs du mal (en)chanté : langages de la folie

Je fais chanter en moi mes personnages [...]. Chanter un roman, chacun de ses mots ? Je divague. Si au lieu de se parler, les gens se « chantaient » ? (Triolet, 1969 : 119).

Qui chante son mal enchante (Théodore Aubanel).

À part les noms, Clarisse cultive deux autres obsessions au potentiel poétique considérable, et qui imprègnent le style et la structure de passages entiers du roman. D'abord, son chant : sans vocabulaire élaboré ni éloquence particulière, elle « chant[e] comme une folle » (Bayamack-Tam, 2003a : 1267), chante sa folie. Forme du déni de réalité (cf. 624), manifestation de la crise psychotique (« [...] mon chant remontait dans ma gorge, bousculait tout, y compris moi-même ; j'aurais pu garder toute ma tête s'il n'y avait pas eu ces voix mêlées qui m'auraient déchiré le gosier plutôt que de ne pas sortir, qui m'auraient tuée si je ne leur avais pas laissé un passage » [1402 *sq.*]), ce chant est pourtant aussi autoprotection et antidépresseur (cf. 395 *sq.*), résistance au fatal silence de la folie – celle-ci n'est-elle pas « en son essence *silence* » (Felman, 1978 : 47, par référence à Jacques Derrida) ? –, revanche et vengeance (tout un petit jeu sur le chant et la méchanceté : « Tu n'étais pas méchante comme ça, au-

trefois. Tu es possédée, ou quoi ? », se plaint Magloire [Bayamack-Tam, 2003a : 2575 sq.], *singing cure* cathartique⁹ : « [...] j'ai l'impression qu'en chantant je me dégorge de tout ce qui me fait mal [...]. Enfin, je ne chante pas vraiment, c'est une façon de parler, un jour vous comprendrez ce qu'est mon chant » (153 sqq.). Comme la folie, ce chant-ci – transitoire et transitif – s'annonce contagieux :

Moi aussi je vous chante, monsieur Chienne ; attention, mon chant prend de la hauteur, il tourne sur lui-même avant de dérouler, comme des maillons de chaîne entortillés : aaahhh ! voici ma note qui ne ressemble pas à ce qu'on entend à la radio parce que mon langage est celui des fleurs, celui des biches, celui des noms cryptés partagés avec vous. Je vous aime (571 sqq.).

Et voilà l'autre des langages intimes de Clarisse alias « Violette » Langlois, amatrice non seulement de chiens, mais aussi de fleurs, les deux étant étroitement associés : « [...] à défaut de m'appeler moi-même Violette ou Marguerite, j'ai donné aux miens des noms de fleurs : Gardénia, Giroflée et Mélilot, ce qui signifie la sincérité, la fidélité, la douceur » (34 sq.). Il n'est que logique, selon la paranoïa poétique du personnage, que ce soit l'amant par excellence à partager cette passion et ce savoir spécialisé ; hélas, il s'agit une autre fois du véritable – donc faux – monsieur Chienne. En double expert, Victor médite sur « les fleurs et la police » (« c'est exactement la même chose, les mêmes intrusions et les mêmes collusions avec la vie des gens, leurs naissances, leurs morts, leurs amours, leurs séparations et leurs retrouvailles » [1550 sq.]) ; « pass[ant] avec aisance d'une langue à l'autre » (619), il s'avère parfaitement capable de soutenir tout un dialogue « en langage des fleurs » (2526) : « Rose mousseuse : quand tu parais, je suis ivre de volupté. Pivoine : la beauté plaît, les qualités essentielles demeurent. Œillet des poètes : je vous chante dans le langage des dieux » (570 sq.). Daniel, par contre, destinataire des innombrables déclarations d'amour de Clarisse, ne parvient pas à déchiffrer ce « langage tellement plus riche et délicat que le langage humain » (22). Face à tous ces messages inquiétants, il soupçonne bien qu'on cherche à lui communiquer « quelque chose et je ne suis pas au courant » (48) ; pétrifié, il assiste à une nouvelle attaque amoureuse de son admiratrice qui, pour une fois silencieuse, pose « une petite botte de primevères jaunes » sur

⁹ Ceci par analogie avec la *talking cure* psychanalytique, terme forgé par Bertha Pappenheim alias « Anna O. » dans les *Études sur l'hystérie* (cf. Breuer et Freud, 1909 : 23), future écrivaine et féministe – ainsi que, selon Freud, « the real discoverer of the cathartic method » (cf. Jones, 1972 : 245). Ce n'est pas le lieu ici d'approfondir la question de la « littérarité » du discours de Freud lui-même, « ce romancier autrichien » (d'après un dossier du *Magazine littéraire* consacré, en juin 2014, aux « Fictions de la psychanalyse »), voire, aux yeux de Harold Bloom, « the greatest modern writer » (Bloom, 1986), dont l'œuvre constitue quasi « a prose version of Shakespeare » : « What we think of as Freudian psychology is really a Shakespearean invention and, for the most part, Freud is merely codifying it » (Bloom, 1991).

ses genoux : « [...] comme si les fleurs la dispensaient de parler. Et c'est peut-être le cas : ne dit-on pas que les fleurs ont un langage ? » (299 *sqq.*).

L'une des formes d'expression privilégiées de la folie de Clarisse, ce langage des fleurs envahit des passages entiers ; l'anti-héroïne se perd dans une sauvage végétation de fausses interprétations, de spéculations sur telles « fleurs sur le trottoir, qui sont peut-être des signes que j'ai imaginés » (2251 *sq.*), sur de prétendus messages qui n'en sont pas : « Toujours rien de vous à part un bouquet de roses et de pavots qui voudrait dire que votre amour est endormi : c'est peut-être vous, mais peut-être pas. Les fleurs sont devenues si envahissantes dans ma propre tête que je risque de tout mélanger » (558 *sq.*). Au fil de sa folie florale, Clarisse, prise « dans le vertige de sa propre lecture » (cf. Felman, 1978 : 66), se conforme de plus en plus à l'image du fou foucauldien, caractérisé par la perte de contrôle sur sa propre fiction : « Le philosophe à la fin se retrouve, s'oriente dans sa fiction : il n'y entre que pour en sortir. Le fou, au contraire, se perd et s'abîme à l'intérieur de sa propre fiction. [...] La folie, pour Foucault [...], c'est *la non-maîtrise de sa propre fiction* [...] » (49 *sq.*)¹⁰.

Des aveux d'amour incompris, précocement jetés aux ordures, Clarisse passe aux messages de haine en due forme végétale. Effrayé, Daniel contemple « ces fleurs affreuses, même pas liées entre elles, chacune d'une espèce différente et chacune déli-vrant son message de fureur. Il n'y a pas de lettre mais c'est tout comme [...] » ; c'est encore son ami Coco qui lui traduit la missive de mauvais augure : « Mmm... zinnia, joubarbe, salicaire, ficoïde, mancenillier : c'est pas du bon tout ça. [...] Ces fleurs sont une déclaration de guerre » (Bayamack-Tam, 2003a : 977 *sqq.*).

Dans une autre tirade désespérée, Clarisse accuse son ingrat bien-aimé de lui avoir fait perdre, à force de refus obstinés et de faux messages, sa foi, en matière d'amour comme de fleurs ; elle ne renonce pas pour autant à sa très personnelle – et encore très poétique – pharmacopée florale :

Lundi : la digitale, pour ramener le cœur à un rythme normal.

Mardi : la vigne rouge, pour décongestionner la zone pel-vienne. Mercredi : le fumeterre, pour retrouver le sommeil.

Jeudi : la passiflore, pour lutter contre la nervosité. Vendredi :

l'absinthe, pour favoriser l'appétit. Samedi : la prêle, pour ré-chauffer les extrémités froides. Dimanche : l'aigremoine, pour

chasser la tristesse.

Les fleurs ont si longtemps été mes amies que je ne renonce pas

à trouver auprès d'elles des solutions à mes problèmes, mais à

cause de vous je ne peux plus croire à leur langage ; vous avez

déroulé pour moi trop de guirlandes d'œillets, de roses, de

¹⁰ Même constat, dans la ligne de Foucault, chez Perreau (2012) à propos de l'écrivain : « [...] le locuteur qu'est le fou littéraire n'est pas maître de ce qu'il dit : ce qui signifie non qu'il est incohérent mais que ce n'est pas lui qui parle, mais la langue. L'écrivain au contraire, même s'il prend des risques avec le langage, conserve en principe cette maîtrise [...]. »

fuchsias, juste quand je passais, ni avant ni après, comme des mirages, des idées que je me serais mises toute seule dans la tête, sauf que les fleurs sont vraies et qu'il n'y a qu'à les acheter pour s'en convaincre. J'ai cessé de croire au langage des fleurs mais il me reste leurs propriétés médicinales ; tant mieux, parce que la médecine traditionnelle ne peut rien pour moi vu que je ne suis pas malade au sens où on l'entend (2028 *sqq.*).

5. Le délire discret du texte débordant : transgression et transfiction

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi (Schneider, 2011 : 12).

We cannot step even once in the same river. We cannot step even once in the same text (Bloom, 1991).

« Poèmes » surréalistes, code numérogique, chant délirant ou langage des fleurs : sous diverses formes, la folie des protagonistes envahit donc la structure du texte lui-même. Or, cette multiplication de réalités fragmentées, de mondes possibles ne se cantonne point au seul roman *Hymen*.

« C'est peut-être la chaleur, cet été accablant qui déborde les mois qui lui sont dévolus [...]. Il n'y a plus de saisons et c'est tant mieux [...] », médite Daniel (Bayamack-Tam, 2003a : 1989 *sqq.*) ; à l'image de cet été excessif, le texte lui-même, emporté par un élan fou, déborde voluptueusement ses limites. Cette folie poétique, ce glissement des frontières (entre réalité/s et fiction/s, entre monde extérieur et intérieur, entre les genres) peuvent bel et bien être considérés comme les figures principales, matricielles, de l'univers romanesque d'Emmanuelle Bayamack-Tam, réseau intratextuel¹¹ et transfictionnel¹² fort complexe – espèce de grand texte ininterrompu, minant subrepticement les notions d'« autorité » et d'« œuvre ».

¹¹ À propos de l'intratextualité comme sous-catégorie de l'intertextualité « orientée vers la textualité préexistante d'un même écrivain », voir Limat-Letellier (1998 : 26). Limat-Letellier signale l'emploi du terme – dans un sens apparenté, mais non pas identique – chez Jean Verrier (1976 : 338 *sq.*). Jean Ricardou (1975) différencie entre « intertextualité générale » (« rapports entre textes d'auteurs différents ») et « intertextualité restreinte » (« rapports entre textes du même auteur ») ; le concept d'« intra-intertextualité » de Brian T. Fitch (1982) se situe « au point d'intersection de l'intertextuel et de l'intratextuel ». Frank Wagner (2002), lui, désigne ce dernier cas par le terme d'« auto-intertextualité » ; voir le résumé théorique chez Limat-Letellier (1998 : 26), ainsi que Saint-Gelais (2011 : 8 *sq.*).

¹² Pour la notion de transfictionnalité, voir l'étude de Richard Saint-Gelais la définissant comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (2011 : 7). Concept complexe, regroupant des stratégies textuelles ou « textures » hétérogènes (Saint-Gelais, 2011 : 13 ; cf. Doležel, 1998), dont « le retour de personnages », « les cycles et

D'un roman à l'autre, la lectrice, une fois familière avec le monde fabuleux de Bayamack-Tam, ne manquera pas de reconnaître des *leitmotifs*, des images et des phrases clés, des constellations de personnages « fluctuants »¹³, sujets à des métamorphoses subtiles, mais associés par quelques « invariants » intratextuels (Nicolas, 2015). Suspensif des lois de la temporalité linéaire et irréversible, problématisant l'identité d'un sujet toujours précaire et polyphone, la romancière embarque certains protagonistes sur une véritable odyssée transfictionnelle¹⁴.

Ainsi, des avatars aisément identifiables des personnages d'*Hymen* se retrouvent dans d'autres textes de Bayamack-Tam : le premier roman de l'auteure, *Rai-de-cœur* (1996), met déjà en scène un « Daniel Consolat », domicilié, pendant son séjour dans la métropole de « Fénix » (version mythifiée de Paris), exactement à la même adresse (« 27 bis, rue d'Italie » [Bayamack-Tam, 1996 : 778]) que le protagoniste

les séries », mais aussi les « réécritures postmodernes », la transfictionnalité incite à s'interroger sur « les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception » (Saint-Gelais, 2011 : 8 sq.). Apparentée à l'hypertextualité de Genette, « notion voisine », la transfictionnalité implique une approche théorique différente ; même si, entre œuvres hypertextuelles et transfictionnelles, Saint-Gelais constate des intersections considérables (« les suites et continuations », par exemple, sont « à la fois des hypertextes et des transfictions »), il reste pourtant un corpus non négligeable d'« hypertextes non transfictionnels » (ainsi dans le cas du pastiche ou de la parodie) ou bien de « transfictions non hypertextuelles » (dont les « univers partagés », ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains). Bref : « Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. [...] L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inévitablement) de données diégétiques. [...] Lire « transfictionnellement » un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité » (10 sq.).

¹³ À propos du concept des personnages « fluctuants », voir Eco (2011 : 93 sqq.). Saint-Gelais parle d'« émancipation transfictionnelle du personnage » par rapport à l'auteur comme à l'œuvre comme entité close en elle-même (2011 : 377 sqq.). Chez Emmanuelle Bayamack-Tam, ce jeu de la « fluctuation » ou de l'« émancipation » n'est pas limité à l'espèce humaine. Spécialiste de la transgression aussi sous l'aspect de l'(anti-)spécisme, l'écrivaine, dans l'un de ses premiers textes publiés, met en scène une instance narrative énigmatique qui, peu à peu, se révèle être un insecte, amoureux d'une humaine (voir la nouvelle « 6P. 4A. 2A. » in Bayamack-Tam, 2003b : 5-9 ; le titre est finalement déchiffré comme « six pattes, quatre ailes, deux antennes », « formule d'identification des insectes » [cf. 26]). Son univers romanesque est peuplé aussi par des « protagonistes » animaux récurrents, dont la chienne « Fougère », multipliée même à l'intérieur d'un seul roman : « [...] toutes nos Fougère [...] étaient antipathiques », se plaint le héros de *La Princesse de*. (Bayamack-Tam, 2010a : 125 ; voir aussi Bayamack-Tam, 2008 : 427 et passim ; Bayamack-Tam, 2015 : 1278 et passim).

¹⁴ « [...] l'intertextualité ne garantit plus l'identité du personnage, elle la subvertit. Cette homonymie intertextuelle est l'image même de la productivité du nom : [...] un signifiant unique engendre des signifiés multiples et différents », remarque Bernard Magné à propos de l'œuvre de Georges Perec (1984 : 69, *apud* Saint-Gelais, 2011 : 14 sq.). Comme celle de Perec, la production littéraire de Bayamack-Tam soulève la question de savoir ce qu'il en est « de l'identité de personnages dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre » (16).

d'*Hymen* (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 493, 2928)¹⁵. Qui plus est, ce premier roman amorce déjà la reproduction intra- et inter-romanesque du personnage ; rejeté par un père homophobe en tant que « petit pédé » (« Tu n'es plus mon fils, Daniel » [Bayamack-Tam, 1996 : 307]), le héros, lors de son retour à l'(ex-)« Kandjaland » natal, apprend, bouleversé, la nouvelle de la naissance imminente d'un « Daniel numéro deux qui viendrait faire oublier que j'ai existé moi aussi ici même » (1096 sq.), d'un autre enfant qui, si de sexe masculin, doit – c'est ce qu'explique la mère – s'appeler lui aussi Daniel : « Je la dévisage avec stupéfaction. / – Mais je m'appelle *Daniel* ! Vous avez déjà un fils qui s'appelle *Daniel* ! / – C'est une idée de ton père. Tu sais bien que c'est un prénom qui est dans sa famille depuis des générations » (1046 sq.).

Naissance de la fiction de la folie familiale : c'est de ce trauma initial – scission du sujet, refus du nom propre, déni d'identité, voire d'existence – que surgira toute une petite famille de revenants de ce premier Daniel, anti-narrateur paradoxal d'un roman doublement initiatique (« Je n'ai pas l'intention de raconter ni d'expliquer quoi que ce soit. [...] Convenons donc que je n'écris ni ne raconte » [24 sq.]). Sa triste « histoire amoureuse » (282), génératrice d'un mélange fatal de mélancolie et de méfiance dont vont hériter les Daniel suivants, va, elle aussi, se multiplier à partir de ce texte-matrice : « Convenons donc que je me dresse au milieu des choses dites, semblable à elles et sans pouvoir sur elles. En avant donc » (1157).

Si Victor alias Coco incarne un prototype récurrent dans l'univers littéraire d'Emmanuelle Bayamack-Tam, ceci vaut d'autant plus pour Sharon/Charonne, personnage clé dont la naissance s'annonce dès le deuxième roman de l'auteure. À maints égards, *Tout ce qui brille* (1997) anticipe très concrètement *Hymen* : dans ce texte, la lectrice se voit déjà confrontée à la narration autodiégétique d'un protagoniste fou aux noms et identités multiples qui, après une série de métamorphoses de plus en plus mirobolantes (« Venuste Bendigo, Quine Redford, Brayanne Welles, Prince du Maurier, Emmanuel Dieu » [Bayamack-Tam, 1997 : 1040]), réussit à se procurer « enfin un passeport au nom de *Dieu* » (690). Doué déjà de cette lucidité ambiguë qui caractérise les fous d'*Hymen*, ce pseudo-démiurge mégalomane (« On pourra me taxer de folie des grandeurs » [534 sq.]) est en même temps l'exégète critique de son propre « récit qui ne tient pas la route si on le regarde à la lumière de la raison » (1181), contrasté avec la version psychiatrico-policière de son parcours criminel, « l'histoire officielle et la seule autorisée » (1201 sq.). À la différence d'*Hymen*, ce roman-ci ne propose pas de contre-narration homodiégétique concurrentielle : à la lectrice de reconstituer, à travers le récit hyper-biaisé d'un narrateur mythomane, les événements « réels » de la diégèse. Aux côtés de « Dieu », ancêtre intratextuel – plus

¹⁵ « Il s'appelle Daniel Consolat et il habite rue d'Italie » : avant *Hymen*, le personnage – cette fois-ci, sous les traits d'un inquiétant jeune expert en taxidermie trans-spécifique – ressurgit déjà dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 1218 sq.), autre exploration de diverses folies concurrentielles et « de l'amour fou et vain » (444).

dangereux – de Magloire dans *Hymen*, l'on notera pourtant la présence plus discrète d'autres personnages fous, dont une aïeule – elle aussi blonde, mais plus jeune, plus belle, plus riche – de Clarisse l'érotomane. Au bout de sa croisade d'agressions sexuelles et de viols au nom d'un délirant « programme de sainteté » (570), le protagoniste finit par tomber sur une victime manifestement déséquilibrée, exhibitionniste et nymphomane ; à plus d'un titre, « May Dée » (nom encore aux consonances mythologiques multiples) détonne dans son milieu snob et distingué : « Comme une chienne [...] elle suivait les hommes dans la rue et leur sautait dessus dans un accès de frénésie lubrique » (1213 *sq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam inscrit le sujet de la folie dans un champ de tensions complices et contradictoires, entre violence genrée/sexuelle, oppression sociale et exploitation néocoloniale ; l'anti-héros, originaire du tiers-monde (l'idée d'une vague « Afrique » est évoquée, mais jamais explicitée), entame son parcours dans une cabane transformée en nouvelle caverne de Platon par la présence de la télévision par satellite, passerelle entre deux mondes incompatibles, objet magique dont les « ondes » (cf. 47 *sqq.*), téléportant tout un harem de créatures féériques dans la petite cahute, supplantent très vite l'affligeante « réalité » : « Mais maintenant j'y suis : ma vie, la vraie, c'est être assis dans le noir, avec des yeux de chasseur, presque de fossoyeur, à guetter le retour de ces créatures venues à moi par voie radiale comme des sorcières bien-aimées [...] » (51 *sq.*).

En proie à une folie qui est aussi le produit de la coexistence inconcevable, très littéralement hallucinante, de ces deux univers, enseveli sous « des tombereaux d'images » (49), le protagoniste ne recule devant rien pour « négocier notre place du bon côté du monde » (740) ; en compagnie d'une compatriote, Maria (nom aux connotations hyper-symboliques), il parvient à fuir sa patrie pour s'installer, après une traversée éprouvante de la mer en barque, à son tour à « Fénix » (lieu mythique dès *Rai-de-cœur*, mais aussi métropole des simulacres et des espoirs déçus).

Détournement ludique d'une narration biblique, réinterprétée sur fond des rapports de force et des folies du monde postmoderne (« Pourquoi ne m'avait-on jamais dit que la Bible était un livre africain ? », se demande déjà le protagoniste de *Rai-de-cœur* [Bayamack-Tam, 1996 : 1108]) : c'est de ce couple bizarre, formé par « Maria » et « Dieu », que naîtra Charonne, enfin incarnée dans les romans postérieurs, Christ parodique – très sexy, noir ou métis – au féminin. Encore en « Afrique », le narrateur de *Tout ce qui brille* rêve d'une sauveuse, suggérant à Maria, mariée à un autre, sa propre vision éclectique : « Vous pourriez l'appeler Charonne. [...] C'est un prénom américain. Ça veut dire "lumière". "Lumière de Dieu", même. [...] Crois-moi, appelle-la Charonne et quand elle sera grande, tu verras, elle sera une fée et elle changera ta vie à toi aussi » (Bayamack-Tam, 1997 : 254 *sqq.*).

Pour l'instant, il fantasme en vain sur sa future petite compagne (« Ils seront trop heureux de me la confier. Charonne » [280]), Maria accouchant d'un garçon.

Remake de cette première incarnation ratée, Charonne est « conçue dans la fièvre » (1297), par le couple délirant de soif et de soleil, pendant le voyage vers « Fénix ». Malgré tout son mépris pour Maria et sa fille, « qui finira comme elle, avec elle peut-être, sur les trottoirs de Fénix » (805), le père « divin », désormais emprisonné, sanctionne le statut emblématique du personnage dès avant sa naissance romanesque. « Et j'y vais, un peu à l'aveuglette d'une lèvre à l'autre : un point pour toi, May Dée, [...] un point pour Maria, [...] un point pour Charonne, [...] et un point pour toutes les petites filles infibulées de la terre » (1297 *sq.*) : dans un acte aussi monstrueux que symbolique (varié plus tard dans *La Princesse de.*), ce « Dieu » fou et violeur finit, dans les dernières lignes du texte, par s'auto-silencer en se cousant les lèvres, abdication au nom d'une future héroïne, « une redresseuse de torts, une missionnaire » (cf. Nicolas, 2015), dont les avatars prendront la parole – une parole féminine, marginale, plus ou moins « folle » – dans les romans à venir.

Après Sharon dans *Hymen*, le personnage de Charonne – toujours doté d'une enfance hyper-traumatique (sujette à variations), toujours, pour l'essentiel, fidèle au physique du prototype – fait son réapparition dans *Une fille du feu* (2008), *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* (2013) et *Je viens* (2015) ; le rapport entre les deux graphies du prénom est explicitement établi dès *Hymen* : « Je porte le nom d'une station de métro et personne ne me l'avait jamais dit » (Bayamack-Tam, 2003 :1287), constate Sharon, contente de s'être « enfin trouvé une famille » dans le métro (1294). « Il y a du Sharon Stone en elle, et une allusion au métro Charonne », confirme la romancière (Nicolas, 2015) ; face aux moqueries du jury « New Star » (« Alors, Charonne ? C'est bien ça, hein ? Charonne ? [...] Il vient d'où, ce prénom ? Une maman fan de Sharon Stone ? » [Bayamack-Tam, 2015 : 4385 *sqq.*]), l'héroïne de *Je viens* réplique sans broncher : « Plutôt un hommage aux morts du 8 février 1962 » (4390). Dans ce sens, l'œuvre de Bayamack-Tam invite aussi à s'interroger sur le phénomène complexe de l'action d'un texte transfictionnel « sur un récit antérieur (ou plus exactement sur sa diégèse) » (cf. Saint-Gelais, 2011 : 16) ; lu non seulement sur fond de *Tout ce qui brille*, mais aussi à la lumière des romans postérieurs mentionnés, *Hymen* – reconfiguré par ses post-intratextes – dévoile, tel un cristal protéiforme, de toujours nouvelles facettes de signification.

Une fille du feu met en scène – comme protagoniste et narratrice autodiégétique, cette fois-ci, exclusive – une Charonne jeune adulte qui se fait engager comme mère porteuse par un couple homosexuel : Arcady – revenant de Coco, dont il partage la petite taille, l'empathie, l'énergie vitale, le désir omnivore – et Daniel, « très pédé » (Bayamack-Tam, 2008 : 1233), « très fragile » (477), névrosé hypocondriaque et obsessionnel à l'image de son prédécesseur romanesque. *Hymen* contient déjà en germe ce scénario amoureux : dans un moment de transe narcotique, s'amorce une potentielle liaison entre les deux messieurs Chienne (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 841 *sqq.*). L'histoire de ce couple possible, avortée dans *Hymen* (une discrète nuance

homo-érotique est pourtant filée à travers le texte [cf. 1144]), trouve donc sa suite – et sa fin tragique – dans *Une fille du feu* : chassé par son amant jaloux de ses relations intimes avec Charonne (reprise de l'association Coco/Sharon dans *Hymen*), Arcady se suicide ; Charonne, fustigeant « les Daniel de tout poil, qui [...] ne comprennent rien aux âmes » (Bayamack-Tam, 2008 : 1843), élèvera toute seule son fils. Tellement contre, c'est tout contre : ceci vaut pour l'aversion que le Daniel d'*Hymen* voue à Clarisse, son alter ego fou et féminin – une autre fois, « la folie et la femme », ces « deux refoulés de l'institution du lisible » (cf. Felman, 1978 : 144), se confondent dans un double fantasme d'altérité –, comme pour les rapports conflictuels entre ces autres Daniel et Charonne, liés, malgré leur farouche antipathie mutuelle, par une subtile parenté intratextuelle – qui ne s'arrête point avec *Une fille du feu*.

Deux ans plus tard, avec *La Princesse de.*, Emmanuelle Bayamack-Tam réarrange encore les protagonistes de son échiquier littéraire ; l'écrivaine elle-même confirme le « lien évident » entre ce texte-ci et le roman précédent, associés par « le même dispositif formel et peut-être aussi le même type de personnage principal » (Bayamack-Tam, 2010b). Le nouvel avatar de Daniel alias « Marie-Line », « transsexuel pré-opératoire » (*ibid.*) – le narrateur de *Rai-de-cœur*, déjà, s'identifie comme « le chaînon manquant entre l'homme et la femme » (Bayamack-Tam, 1996 : 703) –, vit en couple avec Arcady, compagnon paternel, tout en vouant une (pseudo-)passion folle à Armand, prisonnier psychopathe ; scénario anticipé dans *Une fille du feu*, Charonne envisageant « d'entamer une correspondance avec un prisonnier, voire de l'épouser, en grande pompe et en prison » (Bayamack-Tam, 2008 : 136 sq.). Si Daniel, dans *La Princesse de.*, se voit confronté à un amant « globalement transphobique » (Bayamack-Tam, 2010a : 76), exigeant sans ménagement « une réfection chirurgicale en bonne et due forme » (« Tu veux être une femme ? Vas-y carrément : fais-toi couper le kiki » [80]), la lectrice se rappelle encore la Sharon d'*Hymen*, cette « fille aux ongles d'or » (Bayamack-Tam, 2003a : 1561) qui offre à son bien-aimé – esquisse d'un parcours inverse – de « devenir un homme si ça doit arranger vos affaires et les miennes » (2738) ; un certain trouble dans le (trans-)genre perce aussi dans tel ou tel dialogue entre Daniel et Coco (cf. 1116).

Réapparition de Charonne, inscrite au cœur d'un réseau intra- et intertextuel de plus en plus dense – après Balzac et Nerval, c'est le tour de Baudelaire –, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, « roman d'apprentissage » (Gavard-Perret, 2013), parabole poétologique ou bien « hyphologique » au sens de Roland Barthes (1994 : 1527), « tapisserie » intertextuelle d'après l'auteure (Lançon, 2013)¹⁶, illustrant, pour la première fois « à texte ouvert », les procédés esthétiques fondamentaux d'Emmanuelle Bayamack-Tam : « Mes livres sont faits avec des autres livres, ce n'est pas nouveau mais je n'ai commencé à le montrer qu'avec *Si tout n'a pas péri avec*

¹⁶ À propos de cet imaginaire textile-textuel de la réécriture, voir aussi Schlanger (2008 : 150).

mon innocence [...] » (Nicolas, 2015). Cette fois-ci, Charonne est présentée en focalisation externe (bien que très empathique) : en reconfigurant ses constellations de protagonistes récurrents, Bayamack-Tam change aussi de voix narrative et de focalisation, invitant la lectrice, dans ce vaste exercice de polyphonie et de polyperspectivisme, de « pluralisme de réalités » (cf. Esposito, 2007 : 68) que constitue son œuvre, à s'essayer de même à adopter différents points de vue possibles sur le monde.

C'est par les yeux de Kimberly, jeune fille rebelle qui se réinvente en garçon, lectrice « forcenée » et surtout « fan » de Baudelaire (Bayamack-Tam, 2013 : 2919, 2720), que nous contemplons cette nouvelle Charonne, introduite d'emblée par un malentendu très littéraire : « Ça veut dire quoi “charogne” ? / – Y'a une fille dans la classe, elle s'appelle Charonne ! / – Elle est grosse ! / – Et elle pue ! Comme la Charonne du poème ! » (1286 *sqq.*), s'animent les jeunes frères de la narratrice, quelque peu débordés par les récitations des *Fleurs du mal* que celle-ci leur impose dans le jardin familial. Charonne ne tardera pas à se montrer sur cette scène intertextuellement préparée ; la prétendue « charogne » se révèle « d'une beauté à couper le souffle » (1791) : « [...] la première fois que Charonne se pointe à la maison, c'est encore à Baudelaire que je pense, avec une hésitation entre “Le serpent qui danse” et “Le beau navire” » (1747 *sq.*), s'enthousiasme Kim¹⁷. « [C]réature de Baudelaire » (Lançon, 2013) littérisée jusqu'aux pointes de ses cheveux (« sans doute ce qu'il y a en elle de plus baudelairien » [Bayamack-Tam, 2013 : 1799]), Charonne s'avère pourtant parfaitement innocente en matière de poésie : « Non, elle ne connaît pas, la majestueuse enfant : elle est comme toutes les muses, elle n'a jamais rien lu [...] » (4778).

Du passé de la « majestueuse enfant », surgissent peu à peu quelques rares informations témoignant d'une enfance toujours désastreuse : comme sa prédécesseure dans *Une fille du feu*, cette Charonne-ci, marginale conspuée à l'école, est excisée. C'est encore Kimberly, narratrice elle-même « en lambeaux » (Gavard-Perret, 2013), survivante d'une famille folle, qui établit le rapport entre clitorectomie (concrète) et glossectomie (métaphorique) : « [...] c'est une des mutilations que les gens s'infligent couramment entre eux : [...] la glossectomie, c'est au moins aussi efficace que la castration » (Bayamack-Tam, 2013 : 3531 *sq.*). Ce motif est inscrit déjà dans le titre du roman, citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁸ qui renvoie à l'épisode de Philomèle : enlevée et violée par son beau-frère Térée, qui la réduit ensuite au silence en lui

¹⁷ Dans plusieurs entretiens, Emmanuelle Bayamack-Tam, revendiquant sa préférence esthétique anti-*mainstream* pour une féminité plantureuse (« J'aime les femmes grosses, je déteste la maigreur »), confirme que Charonne, à ses yeux, incarne un « idéal de beauté » – d'inspiration éminemment littéraire (Lançon, 2013) : « Quant à sa beauté, elle correspond à mes canons et à ceux de Baudelaire. C'est la Vénus Noire, le Beau Navire qui fend les flots, la foule, de sa poitrine » (Nicolas, 2015).

¹⁸ Voir le passage original dans le sixième livre des *Métamorphoses* : « [...] si non perierunt omnia mecum » (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextus* : vers n° 543).

couplant la langue, la jeune femme parvient malgré tout à raconter son histoire – au moyen d’une tapisserie, métaphore clé du discours poétologique de Bayamack-Tam.

La narratrice du roman « s’invente une langue pour exister » (Roy, 2013) à l’aide de la littérature, prothèse existentielle ; Charonne, elle, reste quasi muette (mutité extrêmement ambivalente entre marginalisation imposée et refus subversif [cf. Bayamack-Tam, 2013 : 1812 sq.]). Bientôt entraînée dans une liaison avec la jeune fille énigmatique, Kim se pose la question délicate – de toute actualité dans les études de genre et postcoloniales contemporaines, mais aussi pour toute analyse de la représentation de la folie dans le discours littéraire – de savoir jusqu’à quel point il est possible de parler *pour* l’autre, la question aussi de la légitimité d’un pareil « ventriloquisme » (cf. Spivak, 1996 : 250), fût-il le plus bienveillant. Comment servir de « porte-parole » au sens bourdieusien (cf. Bourdieu, 1997 : 220 sqq.), comment parler pour et « aimer l’autre sans souhaiter sa diminution » (Bayamack-Tam, 2013 : 4) ? « [...] moi, justement, je vais faire très attention : je vais aimer Charonne sans souhaiter sa diminution [...] », se propose Kim (4794 sq.). Après réflexion scrupuleuse, elle décide d’écrire plutôt « une chanson pour toi, Charonne. Et [...] ma chanson sera dédiée à toutes les filles à qui on a voulu couper la langue ou le clitoris [...] » (4870 sq.).

Entre langage et chant (sur les traces encore d’*Hymen*) : sur l’exemple de Charonne, incarnation d’une altérité multiple et défi à la raison sociale, Bayamack-Tam problématise une autre fois la prise de parole d’un sujet féminin. Et à ce point, nous revenons non seulement à Sharon dans *Hymen*, qui, émerveillée, constate déjà que « je ne savais pas qu’on pouvait parler mais les mots me viennent » (Bayamack-Tam, 2003a : 2781), mais aussi à la Charonne d’*Une fille du feu*, « successivement excisée, infibulée, torturée » (Lançon, 2008), mais refusant – tout comme Sharon – avec véhémence toute compassion condescendante : « Pitié pour moi jamais » (Bayamack-Tam, 2008, 431 *et passim*). Cette victime prédestinée finit par trouver sa langue (et voit, miraculeusement, repousser son clitoris amputé). Or, cette émancipation – discursive comme sexuelle – n’est jamais accomplie une fois pour toutes.

Avec *Je viens* (2015), « roman comique » (ou plutôt tragicomique) polyphone, Charonne est de retour, nouvel – et peut-être dernier – avatar du prototype créé dans *Hymen* : « J’ai l’impression de boucler quelque chose avec ce roman », explique l’écrivaine (Nicolas, 2015). Le personnage est encore resitué dans un nouveau contexte social et pourvu d’une nouvelle biographie (elle aussi multipliée, racontée dans plusieurs versions divergentes au sein du roman). Bébé repêchée aux poubelles (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 3897 sq.), fille adoptive mal aimée, voire abhorrée par un grand-père raciste fulminant, dans ses « discours délirants » (2145), « contre la négresse » (306) qui usurpe son nom¹⁹, l’héroïne grandit dans une « maison marseillaise

¹⁹ Le patronyme en question, « délicieusement fin de race » (Bayamack-Tam, 2015 : 2063), orne déjà la dynastie désastreuse dans *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*, aux antécédents franco-algériens

pleine de sortilèges » (3287 *sq.*), « cabinet de curiosités » littéraire hanté par les « fantômes familiers » de la romancière (Nicolas, 2015). Sous l'égide de son très personnel « fantôme bleu » (Bayamack-Tam, 2015 : 951 ; lointaine réminiscence des « fantômes [...] bleus » d'Aimé Césaire [1971 : 59] ?), se présentant, autre écho intra- et intertextuel multiple, comme « Coco de Colchide », lui aussi héroïnomanie (Bayamack-Tam, 2015 : 528 *et passim*, 3044), la petite fille maîtrise la lecture, véritable « illumination » (550 *sq.*), stratégie d'évasion, de survie – tout comme dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* – dans un milieu familial hyper-dysfonctionnel : « À chaque fois, on a un personnage qui, face à une famille défaillante, se construit par la lecture », précise Bayamack-Tam (Nicolas, 2015). Illustrant la genèse (inter-)textuelle du sujet comme du roman, *Je viens* conjugue encore réflexion poétologique et critique sociale ; à l'aide des textes des autres – catalyseurs de sa « métamorphose » (Bayamack-Tam, 2015 : 579) –, la protagoniste se transforme, de lectrice passionnée, en auteure de sa propre histoire.

Triomphante envers et malgré tout, cette nouvelle incarnation de Charonne se retrouve enfin championne du « New Star » – Magloire, dans *Hymen*, n'avait-il pas promis à sa fille de faire d'elle « une star » (Bayamack-Tam, 2003a : 2143), promesse quand même tenue, à des années de distance, dans un autre roman ? – et dans les bras d'un gros garçon fort symboliquement nommé « Liberato », autre rejeton de la famille littéraire Victor/Coco/Arcady... de sorte que la lectrice ne sera guère surprise lorsque le prétendu Philippin, en fait d'origine russe, demande à Charonne de l'appeler plutôt par son véritable prénom : « Appelle-moi Arcady, je préfère » (Bayamack-Tam, 2015 : 1178).

6. Charonne & Cie : vers une poétique de la transgression

Ainsi, ce prototype polyvalent de jeune fille/femme, avec son entourage masculin, se situe au cœur même de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Dans son discours paratextuel, la romancière revient à plusieurs reprises sur ce personnage clé : d'après l'écrivaine, Charonne – métaphore poétologique incarnée – n'est pas seulement conçue « à l'image de mon écriture, disparate par agrégations successives, nourrie de lectures classiques et populaires, de conversations, d'observations, mobile,

explicités ; cette correspondance plausibilise une interprétation possible comme écho intertextuel subtilement détourné : au lieu du « Meursault » camusien – et après une énigmatique défunte, « née Meurant », dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 422) –, un « Meuriant » ludique, accolé enfin, via adoption conflictuelle, au prénom récurrent de Charonne l'étrangère. Le nom de jeune fille de la grand-mère, « Espérandieu » (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 2062), nous renvoie évidemment au « poème » onomastique de Clarisse dans *Hymen*. « Espérandieu : ça ne s'invente pas », plaisante la vieille Gladys dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, dotée, elle aussi, du même nom de famille extravagant. « Si, ça s'invente, les noms, les prénoms, les surnoms », proteste la narratrice (Bayamack-Tam, 2013 : 2711 *sq.*). Et Emmanuelle Bayamack-Tam de réinventer, d'un roman à l'autre, « ses » noms hyper-symboliques, participant, eux aussi, de son complexe jeu transfictionnel...

changeante », mais aussi « un électron libre que je promène sur la société française. Comme une pierre de touche qui fait surgir le pire des gens qu'elle croise » : « Elle suscite des fantasmes et des rejets, des désirs et des moqueries. [...] en même temps elle se fait sa place. Elle est dérangeante et c'est au cœur de ce qu'elle bouscule que prend place mon espace romanesque » (Nicolas, 2015).

Parmi tant d'autres choses, chez Charonne, « ses origines font problème ». À partir de cette héroïne, métisse ou Noire (« on ne sait pas exactement ce qu'il en est » [*ibid.*]), Bayamack-Tam ne problématise pas seulement la violence sociale et institutionnelle à l'égard des marginaux, mais aussi la « folie » raciste, ceci dès *Hymen*. À chaque pas, Sharon provoque des agressions sexualisées, démasquant, par sa seule présence, la pathologie de la normalité. Sans grand succès, elle essaie – opération de camouflage parodique – de se teindre les cheveux : « Les gens sont plus gentils avec les blondes. / – Ta mère est blonde. / – Ma mère est une arriérée mentale. Ne me parlez pas de ma mère » (Bayamack-Tam, 2003a : 1175 *sq.*). Ladite mère manifeste une aversion raciste prononcée face à sa fille, d'abord reniée : « [...] comment j'aurais fait pour avoir une fille noire, moi qui suis si blanche, blonde [...] et surtout, n'aimant pas les Noirs, alors comment voulez-vous que j'aie couché avec ? » (1452 *sqq.*).

Mais le racisme, lui aussi, n'est pas à sens unique ; c'est ce qu'illustre le discours de Magloire, insultant Clarisse en l'appelant « la folle, la pute ou même la Blanche comme si c'était un gros mot » (1467), contestant l'existence, dans la communauté noire, d'horreurs telles que l'homosexualité ou l'avortement (« un truc de Blanc dégénéré » [2347]) : « Les trucs tordus, on les laisse aux Blancs. [...] À mort les pervers » (2339 *sq.*). Dans ce monde du délire raciste, Sharon/Charonne, traînant de roman en roman ses « origines douteuses » (Bayamack-Tam, 2008 : 1284), constitue une provocation ambulante. Obstinément, la protagoniste d'*Une fille du feu* se soustrait à l'omniprésent « contrôle d'identité » (35, 1278), ignorant les questions épineuses sur ses « origines », « celles qu'on s'est ingénié à me poser toute ma vie : “Tu es antillaise ? sarde ? mauritanienne ? juive ? mahoraise ? tadjik ? brésilienne ? franco-guinéenne ?” [...] – Tu es kurde ? [...] – Égyptienne ? peul ? samoane ? vénézuélienne ? libanaise ? » (89 *sqq.*). Moqueuse, elle refuse tout ce cirque « identitaire », tout exotisme naïf ainsi que l'exil métaphorique dans ces « terres brûlées, [...] républiques bananières et [...] estuaires infestés dont mes interlocuteurs ont bêtement gardé la nostalgie » (97).

Dans son dialogue ironiquement mégalomane avec une anonyme « [c]hère opinion mondiale » (24 *et passim*), cette Charonne-ci proclame haut et fort son programme de l'hybridité ou bien de « l'impureté raciale » généralisée (87 *sqq.*). Mais son double silencieux dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* sait, lui aussi, se dérober au sempiternel jeu des identités obligatoires : « T'es de quelle origine, Charonne ? / Elle lève sur moi ses yeux où rien ne se révèle et chuchote : / – Comment ça ? »

(Bayamack-Tam, 2013 : 1810 *sq.*). Tandis que sa famille – blanche, milieu défavorisé – se solidarise exceptionnellement dans son antipathie contre « cette fille de couleur » (« quelle couleur, on ne sait pas très bien » [1860]), Kim se tire d'affaire par « une pirouette baudelairienne, un distique adressé à une Malabaraise » : « Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître, / Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître... » (1818 *sqq.*). Dans la bouche de la jeune narratrice aux velléités transgenre et aux désirs lesbiens, ces lignes, au symbolisme phallique transparent, subissent encore un détournement multiple²⁰.

Dans *Hymen*, déjà, s'amorce la complexité de cette « question de l'identité » qui parcourt toute l'œuvre de l'écrivaine (Ladreau, 2010). Kim, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, réussit son « autoengendrement » narratif (Nicolas, 2013), sa libération d'un carcan familial et social ; dans *La Princesse de.*, Daniel/Marie-Line, avocat/e de « tous ceux qui n'ont ni pays, ni dignité, ni sexe identifiable » (Bayamack-Tam, 2010a : 249), insiste sur son droit à l'« entre-deux » : « ni homme, ni femme, ni trans – trav à la rigueur et seulement si je veux » (230). À la fin du roman, il/elle partira pour une Pologne mythique, patrie (matrice) de sa mère adoptive, image même de l'ailleurs utopique – pour se sauver ou pour sombrer dans la folie²¹.

Comme cette « princesse » transsexuelle, Sharon/Charonne incarne la poétique de la transgression caractéristique de l'œuvre de Bayamack-Tam, folle traversée des genres (au double sens du terme), des « races », des langues, des identités. Spécialiste, dès ses débuts, de l'exploration littéraire des « flottements de l'identité sexuelle »²² – et non seulement sexuelle –, de la lecture à rebours du prétendument « sain », « naturel » et « normal », pionnière d'une éthique post-identitaire, la romancière, à l'instar de son personnage favori, refuse toute catégorisation simplificatrice : « Je ne me considère ni comme un écrivain, ni comme une femme. À vrai dire, j'ai du mal à me considérer comme quelque chose » (Lançon, 1996).

7. Variations hyménales ou l'art de l'involution : de la folie au conte de fées ? (Conclusion)

Qu'en est-il des (anti-)héros fous d'*Hymen* ? Pour finir, retournons brièvement au titre énigmatique du roman, désormais lisible comme une double métaphore psychologique et poétologique. Symbole de cet art de l'« involution » emblématique

²⁰ Voir, à ce propos, l'analyse de la « Malabaraise » baudelairienne chez Gayatri Chakravorty Spivak, qui déconstruit cette fausse attribution symptomatique comme un « product[] of hegemonic false cartography », témoignage d'une « conventionally sanctioned carelessness about ethnic identities, which has rather little to do with the obvious "fact" that all identities are irreducibly hybrid, inevitably instituted by the representation of performance as statement », esquisant une interprétation alternative qui ne ferait pas, d'emblée, de la lectrice une « complice » de Baudelaire (2003 : 153 *sqq.*).

²¹ C'est, par exemple, l'interprétation de Renöckl (2011).

²² Cf. la présentation du roman *Une fille du feu* sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-272-5>.

du texte, le (double) hymen, objet de fantasmes multiples, participe d'abord de la folie des personnages : abusée, amputée, sans son consentement, de ses organes reproducteurs, Clarisse annonce, dans son délire triomphant, sa renaissance comme « vierge, intacte et amnésique rien que par amour pour vous » (Bayamack-Tam, 2003a : 1942). Au fantasme maternel, métaphore du déni, de l'effacement de tout un passé insupportable, dont « la folie de la mise au monde » (432), s'oppose celui de la fille, prétendue libertine qui, dans ses affabulations, ne lésine point sur les détails croustillants ; or, au moment critique, Coco se retrouve avec une vierge timide et maladroite entre les bras. S'ensuit une discussion animée entre les deux protagonistes masculins sur le culte chauviniste de la défloration qui, comme la virginité, n'est qu'« une façon de parler » (2017) : « Est-ce que ça existe, d'abord, la virginité ? Est-ce que ça ne serait pas plutôt un truc inventé par les mecs pour s'exciter entre eux ? » (2011 *sq.*), se demande Daniel, partisan d'une nouvelle virilité par-delà le fantasme patriarcal.

C'est à partir de l'hymen – au second sens du terme – de deux survivants, cernés par la folie, que se déploie une fin de « conte de fées » (cf. Villovitch, 2003). Forte de sa philosophie antifamiliale et anti-parentale (« [...] c'est le meilleur service que des parents peuvent rendre à leur enfant : le tenir quitte de toute ressemblance » [Bayamack-Tam, 2003a : 1516]), toute à son projet de se « réinvent[e] génétiquement » (1362), Sharon, après ses désastreuses « doubles retrouvailles » avec « papa-maman unis dans l'ignominie et désunis de moi leur fille unique qui n'ai ni leur couleur, ni leur laideur, ni leur folie », n'insiste pas seulement sur sa « dissemblance » (1505 *sqq.*), mais se refuse aussi farouchement à toute idée de progéniture. Enceinte de son amant d'une seule nuit, elle essaie donc de se « faire avorter par [s]on père » (2291), pour épargner à son enfant une double hérédité calamiteuse : « Je ne vois pas [...] quel bébé sain d'esprit et de corps voudrait avoir pour mère une adolescente perturbée et pour père un avorton toxicomane. Car c'est ce que nous sommes, si on regarde les choses d'un œil impartial » (2117 *sqq.*). Elle aura pourtant le temps de se raviser. Profitant de cette « bonne occasion [...] pour en finir avec la génétique, la ressemblance et la transmission » (2929 *sqq.*), la jeune héroïne, dans un geste libérateur d'auto-autorisation, décide de réécrire son histoire : « [...] on n'est pas forcé de forcer l'histoire à se reproduire et [...] le fait d'être la fille d'un déni de grossesse et d'une méconnaissance en paternité me donne des envies soudaines d'involution du cours des choses » (2743 *sq.*).

Et c'est ainsi que ce roman de fous, cauchemar familial et social qui tourne inopinément au (méta-)conte de fées postmoderne, bifurque vers une fin optimiste aux accents miraculeux, dernière petite folie poétique unissant la romancière-démiurge et son personnage. Libérée – provisoirement ? définitivement ? la lectrice n'en saura rien – de son héritage traumatique, la protagoniste d'*Hymen* aura survécu pour donner à son tour la vie à un « futur petit monsieur Chienne » (2928), enfin tel

– et rien que tel – qu'en lui-même ; c'est sur cette (re-)naissance que se clôt le roman : « Oui, à bien y réfléchir, sa naissance est une bonne fin ou le bon début de la fin » (2932 sq.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES²³

- BARTHES, Roland (1977) : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1994) : « Le Plaisir du texte » [1973], in *Œuvres complètes*, vol. II : 1966-1973. Paris, Seuil, 1493-1532.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1996) : *Rai-de-cœur*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1997) : *Tout ce qui brille*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2000) : *Pauvres morts*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003a) : *Hymen*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003b [1994]) : *6P. 4A. 2A. et autres nouvelles*. Martigues, Contre-Pied.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2008) : *Une fille du feu*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010a) : *La Princesse de*. Paris, P.O.L.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010b) : « Je voulais parler de la prison et de la transsexualité ». *Libération*, 26 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/26/je-voulais-parler-de-la-prison-et-de-la-transsexualite_654513.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2013) : *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2015) : *Je viens*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BER, Claude (2012) : « Au déchiré de la parole. Écriture et folie », *Loxias*, 36. En ligne : 15 mars. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7022>.
- BLANCHOT, Maurice (2002) : « Michel Foucault tel que je l'imagine », in *Une voix venue d'ailleurs*. Paris, Gallimard, 109-152.
- BLOOM, Harold (1986) : « Freud, The Greatest Modern Writer ». *The New York Times*, 23.03.1986. URL : <http://www.nytimes.com/1986/03/23/books/freud-the-greatest-modern-writer.html>.
- BLOOM, Harold (1991) : « Harold Bloom, The Art of Criticism No. 1 » (Interview : Antonio Weiss). *The Paris Review*, 118. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/2225/harold-bloom-the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>.
- BLOOM, Harold (1997 [1973]) : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- BOOTH, Wayne C. (1965 [1961]) : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1997) : *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.

²³ Dernière consultation de toutes les sources Internet citées : 07.01.2017.

- BREUER, Josef et Sigmund FREUD (1909 [1895]) : *Studien über Hysterie*. Leipzig (etc.), Deuticke.
- BROCHARD, Cécile et Esther PINON (dir.) (2011) : *La Folie. Création ou destruction ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes [éd. électronique 2016].
- CAIRNS, Lucille (2015) : « Bodily Dis-ease in Contemporary French Women's Writing. Two Case Studies ». *French Studies*, 69 (4), 494-508. URL : https://muse.jhu.edu/journals/french_studies_a_quarterly_review/v069/69.4.cairns.html.
- CARRÈRE, Emmanuel (2011) : *Limonov*. Paris, P.O.L.
- CÉSAIRE, Aimé (1971 [1939/1947]) : *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris/Dakar, Présence africaine.
- CHATELAIN, Robin (2009) : « Psychose et création. L'exemple de Salvador Dali ». *La clinique lacanienne*, 15 (1), 149-166. URL : <http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-149.htm>.
- [COLL.], « Fictions de la psychanalyse » [dossier]. *Le Magazine Littéraire*, 544 (juin 2014).
- DALI, Salvador (2004 [1971]) : *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Édité par Robert Descharnes. Paris, Denoël.
- DELEUZE, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris, Minuit.
- DOLEŽEL, Lubomir (1998) : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ECO, Umberto (2011) : *Bekenntnisse eines jungen Schriftstellers*. Richard Ellmann Lectures in Modern Literature. Munich, Hanser.
- ESPOSITO, Elena (2007) : *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- FELMAN, Shoshana (1978) : *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil.
- FITCH, Brian T. (1982) : *The Narcissistic Text. A Reading of Camus' Fiction*. Toronto (etc.), University of Toronto.
- FOUCAULT, Michel (1994a) : « La folie n'existe que dans une société » [1961], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 167-169.
- FOUCAULT, Michel (1994b) : « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 412-420.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (2013), « Si tout n'a pas péri avec mon innocence – Em[m]anuelle Bayamack-Tam ». *e-litterature.net*, 17 août. URL : http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=443.
- GENETTE, Genette (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- IBARZ, Virgili et Manuel VILLEGAS (2007) : « El método paranoico-crítico de Salvador Dalí ». *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2/3), 107-112. URL : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2383311.pdf>.
- JONES, Ernest (1972) : *Sigmund Freud. Life and Work*, vol. I : *The Young Freud. 1856-1900*. Londres, The Hogarth Press [ressource électronique : Psychoanalytic Electronic Publishing].

- KROL, Marta (2008) : « Une fille du feu ». *Le Matricule des anges*, 096. URL : http://www.-lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=59507.
- LADREAU, Fabrice (2010) : Compte-rendu de *La Princesse de Transfuge*, 40 (mai). Cité d'après le site des Éditions POL. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?-spec=livre&ISBN=978-2-8180-0005-2>.
- LANÇON, Philippe (1996) : « Emma Bayamack-Tam, 30 ans, publie son premier roman ». *Libération*, 20 août. URL : http://www.liberation.fr/portrait/1996/08/20/emma-bayamack-tam-30-ans-publie-son-premier-romans-y-mele-afriquetrahison-et-sensualite_-179419.
- LANÇON, Philippe (2008) : « Charonne et les vautours ». *Libération*, 04 septembre. URL : http://next.liberation.fr/livres/2008/09/04/charonne-et-les-vautours_79392.
- LANÇON, Philippe (2010) : « Jeunes genres. Bayamack-Tam hors catégories ». *Libération*, 27 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/27/jeunes-genres_654618.
- LANÇON, Philippe (2013) : « “L’identité sexuelle est litigieuse chez tout le monde”. Entretien avec la romancière Emmanuelle Bayamack-Tam ». *Libération*, 16 janvier. URL : http://www.liberation.fr/livres/2013/01/16/l-identite-sexuelle-est-litigieuse-chez-tout-le-monde_874511.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998) : « Historique du concept d’intertextualité », in Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L’Intertextualité*. Besançon/Paris, Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté/Les Belles Lettres, 17-64.
- MAGNÉ, Bernard (1984) : « Le puzzle du nom (tentative d’inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d’emploi*) », in Jorge B. Alsina *et al.* (dir.), *Le Personnage en question*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 65-73.
- NICOLAS, Alain (2013) : Compte-rendu de *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*. *L’Humanité*, 10 janvier. Cité d’après « “Si tout n’a pas péri avec mon innocence” de Emmanuelle Bayamack-Tam chez POL ». *20 minutes (La revue de presse)*, 24 juin. URL : <http://www.20minutes.fr/livres/1078227-20130624-si-tout-peri-innocence-emmanuelle-bayamack-tam-chez-pol-paris-france>.
- NICOLAS, Alain (2015) : « Emmanuelle Bayamack-Tam : “La littérature peut être transmise par des fantômes” ». *L’Humanité*, 08 janvier. URL : <http://www.humanite.fr/-emmanuelle-bayamack-tam-la-litterature-peut-etre-transmise-par-des-fantomes-562073>.
- OVIDE, *Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextvs*. URL : <http://www.thelatinlibrary.com/-ovid/ovid.met6.shtml>.
- PERREAU, Valérie (2012) : « Littérature/Folies littéraires. Libres déséquilibres ». *Papiers Universitaires*, 18 mai. URL : <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/18/-litterature-folies-litteraires-libres-desequilibres-par-valerie-perreau/>.
- PLAZA, Monique (1986) : *Écriture et Folie*. Paris, Presses Universitaires de France [rééd. électronique FeniXX].
- POULET, Elisabeth [dir.] (2013) : « Littérature et Folie ». *La Revue des Ressources*. URL : <http://www.larevuedesressources.org/-litterature-et-folie,056-.html>.

- PROUST, Marcel (1954) : *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*. Paris, Gallimard.
- RENÖCKL, Georg (2011) : « Trans, Glanz und Elend. Emmanuelle Bayamack-Tams Roman “Die Prinzessin von.” – ein schillerndes Meisterwerk in mässiger Übersetzung ». *Neue Zürcher Zeitung*, 21 mai. URL : <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/trans-glanz-und-elend-1.10651153>.
- RICARDOU, Jean (1975), « “Claude Simon”, textuellement », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon. Analyse, théorie*. Paris, U.G.É., 7-19 [Discussion : 20-38].
- ROY, Vincent (2013) : Compte-rendu de *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*. *Le Monde*, 11 janvier. Cité d’après le site des Éditions POL. URL : <http://www.pol-editeur.com/-index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1746-3>.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1991 [1964]) : *Les Mots*. Paris, Gallimard.
- SCHLANGER, Judith (2008 [1992]) : *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse, Verdier.
- SCHNEIDER, Michel (2011 [1985]) : *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris, Gallimard.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1996) : *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Édité par Donna Landry et Gerald MacLean. New York/Londres, Routledge.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003 [1999]) : *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press.
- TRIOLET, Elsa (1969) : *La Mise en mots*. Genève, Albert Skira.
- VERRIER, Jean (1976) : « Segalen lecteur de Segalen ». *Poétique*, 27, 338-350.
- VILLOVITCH, Hélène (2003) : Compte-rendu de *Hymen. Elle*, 27 janvier. Cité d’après le site *Autres et Pareils*. URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>.
- WAGNER, Frank (2002) : « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». *Poétique*, 130, 235-253.

Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam

Martina STEMBERGER

Université de Vienne

martina.stemberger@univie.ac.at

Résumé

Les romans d'Emmanuelle Bayamack-Tam, peuplés par des personnages marginaux, aux psychopathologies multiples, constituent un objet privilégié pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Cette étude est centrée sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous ». Or, l'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau transfictionnel complexe, il s'agit aussi de retracer, d'un texte à l'autre, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison comme « la folie du plus fort » (Ionesco).

Mots-clés : Emmanuelle Bayamack-Tam. Littérature et folie. Analyse de discours. Transfiction.

Abstract

Emmanuelle Bayamack-Tam's novels, populated by marginal characters with multiple psychopathologies, constitute a privileged object of the reflection on the inscription of madness in literature. In the footsteps of Foucault, the writer problematizes the social and discursive production of madness ; in her texts, she unfolds a discourse not only *on*, but also *of* madness or rather of (polyphonic, plural) madneses, staging an excessive and transgressive, lunatic and lyric speech that oscillates between silence and song. This analysis focuses on the novel *Hymen* (2003), mosaic of several « mad » discourses. Yet, Bayamack-Tam's *œuvre* forming a complex transfictional network, it also retraces, from one text to another, the trajectories of her protagonists, lost in more than one way, carriers of (and carried by) wandering

discourses that defy novelistic chronology and the logic of identity, as well as reason as « the madness of the strongest » (Ionesco).

Keywords : Emmanuelle Bayamack-Tam. Literature and madness. Discourse analysis. Transfiction.

Resumen

Las novelas de Emmanuelle Bayamack-Tam, pobladas por personajes marginales, con múltiples psicopatologías, constituyen un objeto privilegiado para la reflexión sobre la inscripción de la locura en la literatura. Tras los pasos de Foucault, la escritora problematiza la producción social y discursiva de la locura; en sus textos, despliega un discurso no sólo *sobre*, sino también *de* la locura o más bien de *las* locuras (polifonas, plurales), montando una palabra excesiva y transgresiva, lunática y lírica, que oscila entre el silencio y el canto. Este análisis se centra en la novela *Hymen* (2003), mosaico de varios discursos (de) «locos». Sin embargo, la obra de Bayamack-Tam formando una compleja red transfictional, trata también de rastrear, de un texto a otro, las trayectorias de sus protagonistas extraviados en más de un sentido, portadores de (y portados por) discursos errantes que desafían la cronología novelesca y la lógica de la identidad, así como la razón como «la locura del más fuerte» (Ionesco).

Palabras clave: Emmanuelle Bayamack-Tam. Literatura y locura. Análisis del discurso. Transfiction.

0. Réflexions préliminaires

Retenez bien ce que je vous dis là [...] : c'est ce qu'on entend par malade qui fait toute la différence. Ou ce qu'on n'entend pas (Bayamack-Tam, 2003a : 761 *sq.*¹).

Là où il y a de l'instabilité, il y a de la vie (Bayamack-Tam, cf. Lançon, 2013).

L'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam, « réjouissant écrivain dégénéré [qui] défait les catégories et les meilleurs sentiments » (Lançon, 2010), évoluant par-delà le canon et même le « female counter-canon » contemporain (Cairns, 2015 : 495), est peuplée de personnages marginaux, « parias notoires » (Bayamack-Tam, 2013 : 1741) aux physio- et psychopathologies diverses, aux corps picaresques (cf. Lançon, 2013), aux origines hybrides, aux histoires « folles » défiant toute notion de vraisemblance (cf. Krol, 2008), aux « vies [...] inimaginables », vivier de la création. Interrogée sur sa préférence frappante pour des « personnages [...] physiquement atypiques » (et non moins atypiques psychiquement), Bayamack-Tam explique l'(anti-)raison d'être de son très particulier petit peuple romanesque :

Dans mes livres, il y a toujours des personnages d'exclus, des personnages qui souffrent, des personnages qui re[ç]oivent peu

¹ Pour toutes les éditions électroniques citées (voir précisions dans la bibliographie), sont référencées – au lieu des pages pour les ouvrages papier – les positions correspondantes dans le texte numérisé.

d'amour et peu de considération, alors qu'ils en méritent. C'est vrai que ces existences un peu obscures, douloureuses, et en même temps déconsidérées, ce sont celles-là que j'ai envie de décrire, même si ça m'entraîne dans l'abjection et la dérégulation, justement parce que ces vies sont inimaginables. Du coup, il y a de la place pour l'imagination (Bayamack-Tam, 2010b)².

De roman en roman, l'écriture de Bayamack-Tam se présente comme une vaste entreprise de transgression : mise en question fondamentale de l'identité sexuelle – « litigieuse chez tout le monde », selon l'auteure (Lançon, 2013) –, genrée, sociale, ethnoculturelle (etc.), voire du concept d'identité tout court ; défi aux canons de beauté, aux normes biopolitiques – et, enfin, à la raison en tant que « la folie du plus fort » (d'après Eugène Ionesco dans son *Journal en miettes*). C'est ce dernier aspect qui nous intéresse tout particulièrement dans cette étude-ci : à plus d'un titre, l'œuvre de Bayamack-Tam constitue un objet de choix pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Michel Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; à plusieurs reprises, elle explore des dispositifs hétérotopiques oppressifs, que ce soit l'hôpital psychiatrique dans *Hymen* (2003) ou la prison dans *La Princesse de*. (2010). Or, dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Il s'agira de montrer que la confrontation avec les multiples facettes de la folie, dans cet univers doucement subversif, ne se limite pas au plan du « contenu » (minant par là même la dichotomie artificielle de la forme et du fond). Cette prose narrative glissant souvent vers le registre lyrique, création palimpsestueuse – au lieu d'angoisse (cf. Bloom, 1997), plutôt volupté de l'influence chez une auteure qui se définit comme « avant tout une lectrice » (Bayamack-Tam, 2010b) –, cède volontiers à la « séduction de la folie » (Felman, 1978 : 126), elle-même dotée d'une forte dimension intertextuelle, à commencer par Nerval, « patron » du roman *Une fille du feu* (2008) : l'épigraphe cite la fameuse lettre du poète à Alexandre Dumas, espèce d'« Éloge de la folie » publié comme préface aux *Filles du feu* (cf. Lançon, 2008).

Ainsi, la narration accueille à bras et phrases ouverts « [l]'imagination, cette folle du logis, [qui] en chasse momentanément la raison » (A. Dumas sur Nerval,

² Voir aussi la présentation de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam sur le site de l'association *Autres et Pareils* (dont l'écrivaine est l'un des membres fondateurs) : « [...] de livres en livres, les héros d'Emmanuelle Bayamack-Tam sont du genre à cumuler les tares, les disgrâces, les stigmates ; ils n'arrivent à rien, ils tirent systématiquement le mauvais numéro. Parce que leurs vies sont inimaginables, ou insupportables à imaginer, il y a de la place ici pour l'imagination, et pour l'humanité » (URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>).

apud Felman, 1978 : 64). Réhabilitation de la folie ? Et de quelle folie ? Sensibilisée en matière de critique sociale (à part ses activités d'écrivaine, Emmanuelle Bayamack-Tam est enseignante de lettres en banlieue parisienne), fort consciente de ce que la folie, en tant que « phénomène de culture » (Perreau, 2012), « n'existe que dans une société » (cf. Foucault, 1994a)³, la romancière se situe très loin des « poncifs sur la folie créative » (Poulet, 2013), de toute idyllisation abusive et exaltation romantique de la folie ou d'une supposée « profondeur de la folie » (cf. Blanchot, 2002 : 115)⁴, évitant les écueils « du pittoresque littéraire de la *follittérature* »⁵ comme « de la lecture symptomatique et objectivante de la psychiatrie » (Ber, 2012 : § 26).

Son approche, bien que visiblement basée sur une documentation solide, est sans doute moins clinique que poétique (et poétologique), mais aussi sociale : si Emmanuelle Bayamack-Tam se livre à une description critique du dispositif psychiatrique, elle sonde aussi et surtout le « rapport obscur mais constitutif » entre folie et littérature (cf. Felman, 1978 : 15), sous son aspect métonymique comme métaphorique⁶. Dans ce sens, sa production romanesque invite à une réflexion approfondie sur les langages de la folie, entre présence poétique et « absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé » (13), sur la folie littéraire (ou littérisée), phénomène « [p]rotéiforme » d'une « ambiguïté constitutive », entre potentiel créateur et danger destructeur (cf. Brochard et Pinon, 2011 : 85 *sqq.*).

« [...] même chez les fous, très peu peuvent se dire écrivains », constate, laconique, Gilles Deleuze (1993 : 17), tandis que Michel Foucault médite sur le lien entre « ces deux phrases aussi contradictoires et impossibles que le fameux *je mens* et qui désignent toutes deux la même autoréférence vide : *j'écris* et *je délire* » (Foucault,

³ « *On est fou par rapport à une société donnée* », souligne à son tour Albert Béguin (*apud* Perreau, 2012) ; de même Claude Ber (2012 : § 7) : « l'on n'est jamais fou tout seul ».

⁴ Voir aussi l'autoréflexion critique d'Emmanuel Carrère à propos de ce faux « culte romantique de la folie » dans lequel l'écrivain avoue avoir « donné jusqu'à un âge relativement avancé » : « Cela m'a passé, Dieu merci. L'expérience m'a appris que ce romantisme-là est une connerie, que la folie est ce qu'il y a de plus triste et morne au monde [...] » (2011 : 81).

⁵ Au sujet des « ambiguïtés de la *Follittérature* », voir l'analyse de Monique Plaza (1986 : 14 *sqq.*) ; sur les traces de Plaza, Claude Ber (2012 : § 30, 12, 16) problématise « les dérives de la *follittérature* » qui, associant « une curiosité fascinée pour la folie et une méconnaissance de sa réalité et surtout de sa souffrance » et équivalant en fin de compte « à une autre forme de dépossession du fou », peuvent « désagréablement rappeler certaines représentations de l'orientalisme » et provoquer ainsi « une gêne semblable à celle de ces expositions coloniales de la fin du XIX^e siècle » (§ 13, 32). Et Ber de citer, par référence aux *Fous littéraires* d'André Blavier (1982), Raymond Queneau, qui, dans *Bords* (1963), en arrive à se plaindre de ce que « le délire intéressant est rare » et d'avoir « rencontré davantage de “paranoïaques réactionnaires et de bavards gâteux” que de génies méconnus » (cit. § 23).

⁶ D'après Felman (1978 : 48), suivant Foucault et Derrida, la folie et la littérature correspondent « 1) De façon *métonymique*, par la constante référence du livre à la folie *dans* la littérature ; 2) [...] de façon *métaphorique* [...]. Il semble donc que la littérature soit là *à la place* de la folie : place à la fois métaphorique (substitutive) et métonymique (contiguë) ».

1994b : 419). D'après Roland Barthes (1977 : 107), « un fou qui écrit n'est jamais tout à fait fou » (mais plutôt un « *truqueur* »), la prétendue folie littéraire rien qu'« une folie pauvre, incomplète, *métaphorique* » (141). « Il me semble que, s'il existe en effet quelque chose comme la chose littéraire, elle ne peut s'expliquer que par la folie », observe pourtant Felman (1978 : 349). Rapport ambigu s'il en est ; il reste toujours que la folie – fût-elle « définie [...] comme une résistance en acte à l'interprétation » (*ibid.*) ou « comme une prodigieuse *réserve* de sens » (Foucault, 1994b : 418) – représente un défi non seulement au psychanalyste, mais aussi au critique littéraire, qui, face à « l'incertitude du sens » caractéristique du texte « fou », se retrouve à son tour « dans la position du psychiatre, l'interprétant se faisant bientôt analyste » (Perreau, 2012).

Mise en littérature de la folie ? Mise en folie de la littérature ? Dans l'analyse suivante, l'on se penchera d'abord sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous », jeu avec le lecteur, lui aussi insidieusement entraîné dans une aventure littéraire bien au-delà des bornes du « bon sens » : « Et peut-être que vous aussi vous devenez fou avec moi [...] » (Bayamack-Tam, 2003a : 2344). L'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau intratextuel et transfictionnel complexe, aux personnages et motifs migrant, tels des feux follets, d'un roman à l'autre, il s'agira ensuite de retracer, à travers ses textes, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison.

1. Folies croisées : petite psychopathologie romanesque

Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou ! (Pascal, *apud* Felman, 1978 : 38).

Hymen : sous ce titre énigmatique (stimulant, dès le paratexte de la couverture, l'imagination co-créatrice de la lectrice), Bayamack-Tam déploie un panorama psychopathologique extraordinaire, toute une panoplie de folies croisées. La première à entrer en scène, c'est Clarisse Langlois, quadragénaire au physique dégradé par l'alcool et les abus, marginale paradigmatique, « malheureuse depuis [s]a naissance » (Bayamack-Tam, 2003a : 2654), au diagnostic psychiatrique multiple, dont « éthylisme, érotomanie, exhibitionnisme, auto-séviçes, déni de grossesse » (1525), « troubles intermittents de la conscience, [...] labilité émotionnelle, [...] automutilation névrotique et [...] théâtralisme » (1895 *sq.*). Clarisse n'est pas seulement folle, mais aussi follement amoureuse – d'un homme inconnu et sur la base d'un malentendu. « Votre nom, monsieur Chienne, est un nom parfait, [...] un nom fait pour moi qui aime tant les chiens [...] » (33), s'extasie l'anti-héroïne, qui entretient – entre sa petite troupe de chiens, à l'occasion « kidnappé[s] [...] en deux temps trois mouvements » (61), et sa propre condition de « chienne » méprisée – un rapport fort ambivalent avec les diverses facettes de la « caninité » (ainsi, elle se rappelle sa liaison

turbulente avec le père de sa fille : « [...] il me traitait comme une chienne. Vous voyez bien que ce mot est mon destin : c'est le mot qui m'a toujours fait du mal » [1650]).

Or, le supposé monsieur Chiennes s'appelle, en fait, Daniel Consolat (autre nom tristement ironique) : tailleur timide pour vieilles dames, Daniel a tout simplement négligé de remplacer l'enseigne de son prédécesseur fleuriste au-dessus de sa boutique. Négligence compréhensible, étant donné qu'il est de son côté « très occupé » (1165) par d'autres soucis : « quelqu'un de fragile » (958), selon ses propres termes, névrosé hypocondriaque, il est en proie aux caprices de ses « nerfs » (126 *sq.*), aux « crises d'asthme et d'agoraphobie » (1165), à une « sensibilité au bruit » exacerbée (647) et à une irrationnelle « peur des regards » (326), obsession oculaire qui s'étend aux « yeux des jouets », aux « boutons de nacre » et, par analogie, aux « aréoles de seins » (338 *sq.*). « Auteur » anacastique *sui generis* (« [...] mon carnet de santé est tenu et mis à jour comme un livre d'or » [133]), Daniel reste, depuis l'enfance, anxieusement à l'écart de la « danse » de la vie (1313). Malade et en même temps obscurément fier de « cette maladie ombrageuse et non identifiable qui défie les hommes de l'art » (128), cet autre anti-héros (demi-)fou, depuis la mort de ses parents hyperprotecteurs, ne fréquente plus, à part ses clientes, qu'un nombre impressionnant de médecins spécialistes de tout genre : « Ceux qui me parlent d'hypocondrie ne me revoient plus : parce que si le diagnostic est un pur produit de l'imagination, en revanche la souffrance n'est jamais imaginaire » (134 *sq.*).

Célibataire et solitaire, bien que bel homme, sans relations amoureuses ou sexuelles (« On a beau être beau, on n'est pas désirable quand on ne désire pas [...] » [2484]), Daniel a depuis longtemps perfectionné tout un système de vie sur « le mode défensif » (1313), fait de « mesures de précaution » (421), d'interdits et tabous idiosyncrasiques. Scrupuleusement, il évite « toute sensation forte » (1164) ; son régime alimentaire à base de « lait lénifiant » (100) est aussi strict que son économie d'informations (cf. 160) ; « golem » mélancolique (298), il végète ainsi, depuis des années, « en deçà de mes capacités, en une sorte de sous-régime que je croyais vital » (1212), prisonnier de son silencieux et confortable « enfer » personnel (686). C'est dans ce contre-univers privé que fait irruption Clarisse, avec son amour fou, son « discours torrentueux et remuant » (302), son corps abîmé qu'elle a hâte d'offrir à l'objet de son désir, effarouché face à « son nombril sombre et enfoui. [...] de l'intérieur, nul doute que lui aussi me regarde fixement, et si je lui rends son regard je suis perdu » (339 *sq.*).

Effrayé par les persécutions passionnées et les (fausses) confessions de crime de son admiratrice (se croyant obligée de faire table rase pour son grand amour, celle-ci se vante d'avoir assassiné son bébé), Daniel se décide enfin à prévenir la police. L'agent à qui il confesse son supplice s'avère n'être autre que – et là, le roman verse déjà dans le réalisme magique très particulier d'Emmanuelle Bayamack-Tam – le

véritable monsieur Chienne, fleuriste reconverti dans la criminologie, mieux appropriée à ses exigences d'« homme d'action » (857). Il est vrai que Victor Chienne alias « Coco » n'a rien d'un James Bond : en tant que membre de la triste « confrérie » des « survivants de la maltraitance » (821 *sq.*), ce « vainqueur » ambigu, héroïnomane atteint de « nanisme social, [...] nanisme par souffrance psychologique » (797) – la plus manifeste des séquelles d'une enfance catastrophique – s'intéresse de près au cas de Clarisse, la défendant contre le mépris de son interlocuteur pour cette femme « trop démolie » : « Vous pouvez parier qu'elle ne s'est pas démolie toute seule et qu'elle fait partie de la même confrérie que moi » (820 *sq.*). La première rencontre entre Clarisse et Coco, désireux de la secourir dans la mesure du possible, donne lieu à un dialogue surréaliste, petit tourbillon d'identités vraies et inventées : « Vous venez de la part de monsieur Chienne ? / – Je *suis* monsieur Chienne. [...] – Et monsieur Chienne ? / – C'est moi, monsieur Chienne, mettez-vous bien ça dans la tête » (584 et 621 *sq.*).

Avocat des humiliés et offensés, champion de la charité quelquefois mal guidée, l'agent extravagant entreprend aussitôt de soigner le tailleur névrotique à l'aide de sa « panacée universelle » (732) ; et même si Daniel se doute assez vite « qu'il n'y a pas loin de l'alcaloïde de pavot à l'héroïne », il se trouve, en effet, miraculeusement « guéri de tous mes maux » (1280 *sq.*), plein de reconnaissance pour « cette dédramatisation soudaine de mon existence » (952). À la différence de son « sauveur » qui, lui, sombre de plus en plus profondément dans la dépendance, l'(ex-)hypocondriaque à la discipline de fer va d'ailleurs gérer à merveille sa consommation de la drogue, se limitant élégamment à « trois shoots hebdomadaires » : « [...] je n'ai jamais été en meilleure santé qu'aujourd'hui » (2677). Ensemble, le tandem bizarre se met à la recherche de la fille de Clarisse, prétendument assassinée : au lieu d'un crime, les nouveaux amis finissent par retrouver, dans un foyer, l'« enfant » en question.

Introït donc Sharon, « monstre » autoproclamé (1233) : le bébé attendu se révèle être une adolescente de dix-sept ans, métisse splendide, « énorme mais sensationnelle » (1099), « cas » polypathologique suite à la grossesse narco-alcoolique de sa mère (« Complètement pourrie de l'intérieur, je suis » [1793]), elle aussi « guettée par la folie » (2134). Mythomane et rebelle, Sharon se livre avec passion à ses séances solitaires d'automutilation (tentative de libération paradoxale : « [...] je serre mes cuisses tailladées l'une contre l'autre. Invisibles sous ma jupe, elles commencent à ressembler à un mur de prison : une estafilade par jour jusqu'à celui de ma délivrance » [1773 *sq.*]) et aux orgies de sucreries, antidote à la hantise de n'exister que très peu : « [...] je suis une poussière en suspension » (2098, 2131). Plus résistante pourtant que sa mère, elle a appris à se défendre, à force de morsures et de « discours furieux » (2791), contre ses éducateurs et le personnel de l'hôpital dont elle est une cliente habituelle : « [...] ça revenait toujours au même : on allait me traiter comme

de la viande, un sujet d'expérience intéressant et insensible à la douleur, et donc j'allais souffrir et souffrir sans fin » (1692 *sq.*).

Sur une brusque inspiration parentale (cf. 1178), Daniel et Coco emmènent la jeune fille (dont le foyer semble fort content de se débarrasser) ; commence alors un curieux ménage à trois, l'adolescente se prenant à son tour d'amour fou – non pas pour l'objet prédestiné, Daniel, « bien plus beau », mais plutôt pour Coco, petit et laid, identifié néanmoins immédiatement comme homme d'affection et de passion (1302 *sq.*).

Par la suite, se déploie un double monologue amoureux féminin, finement entretissé, la mère et la fille s'adressant chacune à « son » monsieur Chienne : « Monsieur Chienne... Jamais je ne vous appellerai "Coco", bien que vous me l'ayez demandé [...] » (Sharon) (1224) ; « Monsieur Chienne... L'habitude de vous parler ne se perd pas comme ça [...] » (Clarisse) (1259) ; « Ne vous y trompez pas, monsieur Chienne [...] » (Sharon) (1501) (etc.). Dès le début du roman, le lecteur se trouve subrepticement entraîné dans ce jeu narratif. Clarisse entame son récit en s'adressant à un « vous » d'abord indéterminé : « Le coquelicot pour l'ardeur fragile, l'anémone pour la constance du cœur, l'azalée rose pour la joie d'aimer, et le soleil pour l'éblouissement. Si vous y rajoutez la simplicité de la rose trémière, vous m'avez tout entière, ne cherchez pas plus loin [...] » (14 *sqq.*). Ce n'est qu'un peu plus avant dans le texte que le lecteur, implicitement invité à s'identifier à ce « vous » vague et flottant, se rend compte qu'il a été pris au piège : renvoyé à sa position extradiégétique, il doit céder la place au véritable destinataire de cet étrange discours amoureux. Dès les premières lignes, *Hymen* amorce ainsi cette oscillation métaleptique, ce glissement narratif, ce brouillage de fiction(s) et de réalité(s) qui structure tout le roman.

« Pour vous, je vais le faire, monsieur Chienne » (1341) : à l'instigation du bien-aimé, Sharon consent enfin à rencontrer sa mère inconnue (désastre prévisible et prévu par tous, sauf l'incorrigible optimiste Coco), puis insiste elle-même pour aller voir son père, ayant à grand-peine arraché le nom de celui-ci à sa génitrice récalcitrante. Nous n'en sommes toujours pas au bout de la parade de fous dans ce roman : reste à la lectrice de faire la connaissance de Magloire Cédor-Duraciné, autre « vieux fou » (1968) alcoolique, au nom mirobolant et au « galimatias ésotérique » (1752), spécialiste ès « astrologie, [...] scientologie, [...] conchyliomancie, tout ce charlatanisme poussiéreux » (2126 *sq.*). « Ne vous avais-je pas annoncé cent fois que mon père serait un polyhandicapé caractériel ? » (1769 *sq.*), ironise Sharon, pourtant secrètement désespérée face à cet autre fiasco parental, à la dégradation de cette « moitié noire de mon sang [...] dont j'ai toujours cru qu'elle me sauvait de la démence et de la mort » (1785 *sq.*). Définitivement stigmatisée comme « la fille de la pocharde du coin et d'un allumé de cet acabit » (1754 *sq.*), elle décide d'éviter à tout prix, de son côté, tout risque de reproduction : « Une famille normale a déjà fort à faire avec un seul aliéné, alors deux, c'est mission impossible » (1752 *sq.*). Ceci d'autant plus

qu'elle ne peut ne pas reconnaître en elle-même tel ou tel trait de son hérédité fatale, ainsi la fâcheuse habitude paternelle « de dire n'importe quoi, de nier les évidences et d'embrouiller les choses simples jusqu'à ce que mort s'ensuive » (2345).

C'est cette petite compagnie de « détraqués de tout poil » (1284), porteurs de diverses folies contagieuses – « [...] elle me rend fou ! » (2195) ; « Je deviens folle avec lui [...] » (2343) –, mais aussi et malgré tout des « survivants » (1564), que Bayamack-Tam rassemble pour une multiple « passion » postmoderne, amalgamant le désir au dégoût, l'horreur à l'amour : « J'ai passé ma vie à attendre le pire et m'y voilà. Il ne pouvait rien m'arriver de plus abominable : que l'amour voisine l'horreur d'aussi près et qu'il n'y ait de limite ni à l'amour ni à l'horreur » (402 *sq.*), se lamente l'ermite Daniel. Finie la paix trompeuse de son enfer privé, où déferle désormais toute « la misère du monde », « la victoire du sang, du mauvais goût et de la déraison » (2203 *sq.*).

2. La folie a ses raisons... : le fou analyste

Malgré toute leur déraison, les protagonistes d'*Hymen*, fous hyper-conscients, sont en même temps des psycho- et socioanalystes tout à fait compétents, sinon efficaces, de leur propre pathologie. Ainsi, Daniel médite sur sa « jouissance à être faible, défaillant, possédé » (187 *sq.*), sur le « soulagement » ambigu qu'il tire de sa maladie « car la santé peut être le signe de quelque chose de grave » (458 *sq.*), sur les implications psychologiques, mais aussi philosophiques de sa (volonté de) souffrance face à la « terreur » de vivre dans un univers en désintégration mélancolique, sans Dieu (« – Dieu existe. / – Ne dis pas de conneries » [1108 *sq.*]) ni sens :

[...] je me défends mal contre la terreur. Et puis se le dire, de toute façon, revient à être un fou qui doute de sa propre réalité.
 [...] Les pensées et les contre-pensées étant également oiseuses, je ne me prononce pas entre la terreur et l'irréalité. Que mon organisation de vie, qui est aussi une organisation de réalité, soit une entreprise sans envergure et vouée à l'échec, je veux bien l'admettre. [...] Il faut lutter sur tous les fronts, comme pour une inondation ou une invasion de rats (100 *sqq.* et 206).

La rencontre avec Clarisse, la folle demi-nue, bruyante et chantante, renvoie Daniel à ses propres angoisses ; fou discret, bien camouflé, il est convaincu de n'avoir échappé à la « vraie » folie que par un heureux hasard de naissance (« [...] si j'avais dû faire mon chemin dans la vie, moi aussi aujourd'hui je serais un fou chantant » [212 *sq.*]). « Elle me persécute. C'est elle qu'il faudrait enfermer, pas moi », lance-t-il, sans raison apparente, lors de sa première entrevue avec l'agent de police, quelque peu étonné : « Qui parle de vous enfermer ? » (506). Désespérément, Daniel se défend face à cette Clarisse, personnage-symbole, bouc ou plutôt « chienne » émissaire, représentante de tous les « fous du quartier », incarnation paradigmatique de toute cette folie du monde qu'il s'agit de « mettre à la porte » (272).

Mais Clarisse elle-même fait preuve d'une lucidité remarquable face à sa propre folie, parfaitement raisonnable et fonctionnelle dans son contexte biographique : « [...] je serais moins folle, sûrement, si on ne me fournissait pas constamment de bonnes raisons de l'être » (1942 *sq.*). Ironisant sur son état mental (cf., par ex., 2425 *sq.*) et sur « [c]ette allocation d'invalidité qu'on me verse tous les mois » comme « le salaire de ma folie » (1401), sans illusions quant à sa pathologie de femme amoureuse (« Vous me rendrez folle si je ne le suis pas déjà [...]. Mon amour est fou, ça oui [...] » [905 *sq.*]), Clarisse sait fort bien se servir de sa folie comme prétexte (« Et puisque je suis folle [...] » [2864]). Face à son public choqué, elle adopte très consciemment son rôle de folle, remplissant ainsi sa fonction sociale (« *Toute société a besoin de folie* », note Tahar Ben Jelloun, *apud* Perreau, 2012) : « Alors j'y vais, et comme prévu, vous êtes épouvanté. Je ris, je chante, je secoue ma jupe et mon pull dans tous les sens comme une vraie dingue » (Bayamack-Tam, 2003a : 1262 *sq.*).

Est filé, à travers le récit de Clarisse, un jeu de mots – subtil et très sérieux – sur la folie et ses raisons que la raison ne connaît pas : « J'ai trop souffert, il n'y a pas de raison » (2269 *sq.*), constate cette folle, « défaite et dévastée mais ô combien lucide » (1394 *sq.*), qui sait mieux que personne qu'il peut y avoir de très bonnes raisons de perdre la raison (cf. 2236 *sq.*). Dans le discours « fou » de cette femme à la « vie foireuse » (2656), hantée par « des images qui sont peut-être des souvenirs ou peut-être pas » (430 *sq.*), par « les idées à l'envers, les images de torture [...] parfois des souvenirs » (154), surgissent, par éclats, des fragments d'un passé traumatique qui ne semble qu'une seule grande « maladie » (2242), une vaste « scène de crime » (271) : « [...] parfois, on n'a pas assez de toute sa vie pour regretter d'avoir un père » (1492). Dans ce sens, le personnage de Clarisse illustre les réflexions de Felman (1978 : 172) sur la folie comme « une sorte de démesure du souvenir » ; mais cette folie-là, c'est aussi une stratégie de survie, d'auto-défense contre les horreurs passées et présentes d'une vie « inimaginable » (« [...] dans la vie, la vie est ce qu'il y a de pire, et donner la vie devrait être jugé comme un crime imprescriptible [...] », affirme Clarisse [Bayamack-Tam, 2003a : 2628]), contre un désarroi existentiel qui n'est guère le privilège ambigu des fous : « [...] ce qui se passe dans la tête des gens est un mystère terrifiant. Notez que ce qui se passe dans sa propre tête en est un autre, mais moins effrayant parce qu'on s'est habitué » (2600 *sq.*).

« [...] je guérirai, monsieur Chienne, mais guérir me tuera peut-être », promet Clarisse, fervente, prête à tout au nom d'un amour dédaigné (2037) ; peu après, elle déclare forfait, consciente de ne pouvoir renoncer à sa « transe » : « Je ne saurais pas comment vivre autrement » (2617 *sq.*). Cette folie, presque voluptueusement cultivée, est refuge, refus et résistance ; c'est par sa folie que cette anti-héroïne, avec sa « longue habitude de la torture » (36), sa non moins « longue habitude de l'esclavagisme » (941), « pas une femme, à peine une chose dont on abuse sexuellement » (1477 *sq.*), passe à la révolte contre le « manque de considération qui entoure

les femmes comme moi, celles qu'on traite de nymphomanes parce qu'elles ont des désirs, de folles parce qu'elles ont des malheurs et d'alcooliques parce qu'elles se trouvent une consolation » (1765 *sqq.*) ; en se promenant nue – contre-discours incarné d'un sujet torturé –, elle proteste contre « les apparences trompeuses » (943), l'hypocrisie et le mensonge omniprésents. C'est la folle, trop vulnérable, trop perméable au monde (2265 *sqq.*), incapable d'indifférence (est « fou » celui qui, justement, ne « s'en fout » pas), qui démasque la folie de la vie « normale » : « Puisque la torture est légalisée, je ne vois pas pourquoi l'empoisonnement serait un délit ni la pyromanie et encore moins le harcèlement. C'est pourtant ce dont on m'accuse et qui me vaut de me retrouver une fois de plus en unité psychiatrique » (2807 *sq.*).

« Écoutez, madame Langlois, je note que vous présentez de plus en plus d'idées délirantes » (1933 *sq.*) : la visite de Clarisse chez son psychiatre constitue un petit chef d'œuvre parodique. Face à la condescendance du « médecin-expert chargé de déterminer mon degré de déficience globale et de réévaluer mon taux d'incapacité », la traitant, du haut de sa grandiloquence professionnelle, de « complète idiote » (« [...] lui emploie des mots sans désigner de choses [...] vous voyez, avec le temps, j'ai appris leur langage – si eux n'ont toujours rien compris au mien » [1883 *sqq.*]), la patiente se lance enfin dans une fougueuse contre-attaque :

Je me lève. Moi aussi je peux agiter mon index et me montrer menaçante ; moi aussi, j'ai mon questionnaire :

– Accepteriez-vous de nourrir des chimpanzés avec des aliments irradiés et d'utiliser leurs brûlures pour étalonner les effets radioactifs des engins nucléaires ?

– Madame Langlois...

– Trouveriez-vous normal de faire subir à des chiens des tests de toxicité qui provoquent des saignements des yeux et des déchirements d'organes ?

Le médecin-expert a l'air estomaqué (1950 *sqq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam associe le discours professionnel du psychiatre, ce « vivisecteur avec ses questions et ses prescriptions » (1958), à celui du « vieux fou » ésotérique Magloire, qui, lors de ses séances improvisées au café *Le Caïman*, se sert, face à ses clients plus ou moins crédules, exactement des mêmes techniques d'intimidation et du même questionnaire stéréotypé (cf., par ex., 1852 *sqq.*).

L'internement de Clarisse à l'hôpital psychiatrique, après une attaque pyromane sur le domicile du faux monsieur Chienne, motive une petite excursion dans ce monde d'une violence intrinsèque considérable, où la « folle », à force de médicaments assommants et de nourriture abjecte où « de larges coulées de plastique se mélangent à la purée et au poisson » (2832), est enfin réduite à un état d'hébétude totale : « Alors oui, camisole chimique, électrochocs et tout ce qu'on voudra : je m'en fous [...] » (2822).

Bayamack-Tam renoue avec cette exploration de divers dispositifs d'oppression – « tout ce qu'on a pu inventer en fait de privation de liberté » (1219) – dans ses romans suivants, ainsi, dans *La Princesse de.*, avec sa dédicace « *Pour Ubris. / Pour tous ceux qui crèvent en prison, / "littéralement et dans tous les sens"* » (Bayamack-Tam, 2010a) et sa représentation désabusée de la prison, microcosme panoptique et sadique : « Même si mon livre n'est absolument pas un roman engagé, ni un roman à thèse, montrer l'archaïsme de la prison française, un lieu qui engendre la folie, la maladie, la mort, c'était quand même un de mes objectifs », précise la romancière (Bayamack-Tam, 2010b). Or, comme mentionné, la mise en littérature de la folie (comme de la maladie et de la mort), chez Emmanuelle Bayamack-Tam, dépasse largement le niveau thématique.

3. Poésie, polyphonie, pathologie : la folie du texte

S'agissait-il ici, en somme, des *textes de la folie*, ou bien de *la folie des textes* ? (Felman, 1978 : 347).

Hymen n'est pas seulement un roman *sur* la folie, mais aussi un roman *de* la folie. Tour à tour, les fous du texte – notamment Clarisse, Daniel et Sharon – assument une narration homo-/autodiégétique multiple, revendiquant chacun/e sa vision du monde et sa version des événements, plus ou moins déformées ; à la lectrice de se retrouver (ou pas) dans ce kaléidoscope narratif. « [...] il arrive rarement qu'on ait la preuve, quelque chose qui permette de départager la réalité des élucubrations, alors je m'en fiche » (Bayamack-Tam, 2003a : 2252), recommande Clarisse, experte malgré elle de l'errance entre les « dimensions différentes » de la réalité (2815). « Où est ma fille si je ne l'ai pas tuée sous ce coussin ? », se demande, au désarroi, la pseudo-meurtrière (907) ; contre toute évidence, elle affirme l'avoir « tuée, je le jure, mais c'était dans une autre vie que la nôtre et il faut me comprendre » (1436). S'accusant d'un autre meurtre qui n'a probablement pas eu lieu, elle cherche à réfuter par anticipation toute narration concurrentielle qui pourrait l'innocenter : « J'ai commencé avec mes chiens, que j'ai égorvés tous les quatre [...]. On va peut-être vous raconter que je ne les ai pas tués, que ce sont les voisins qui ont fini par appeler la SPA [...] mais je les ai tués tous les quatre [...] » (1131 *sqq.*). Or, Clarisse n'a pas l'apanage des fausses vérités, souvent difficiles à délimiter du mensonge bénéfique (« C'est fou le bien que me font mes propres mensonges [...] » [2875]). Ainsi, la paternité de Magloire reste sujette à certains doutes ; niant toute filiation biologique, ce « père de trop fraîche date » se complairait pourtant dans le rôle de « père spirituel » (2147 *sq.*).

Mais à part le pluralisme de « vérités » incompatibles, engendré par les folies respectives des personnages, le roman abonde en échos étranges et projections inquiétantes. Se déploie, sous les yeux de la lectrice, un monde d'un déconcertant réalisme magique ; d'un bout à l'autre du texte, se manifestent de bizarres phénomènes de « télépathie » (808), brouillant les frontières mêmes du sujet : entre Daniel et Coco,

dans leurs états d'euphorie droguée ; mais surtout entre Clarisse et Sharon, dont les obsessions, les rêves secrets présentent de frappantes correspondances, inexplicables et inexpliquées dans le cadre de la réalité diégétique (si ce n'est par quelque « télépathie » héréditaire). Avant de la rencontrer, Sharon cite les paroles et imite les gestes automutilateurs d'une mère inconnue ; devant Daniel horrifié, « [l']image de Clarisse relevant sa jupe sur ses propres cuisses abîmées se superpose à celle de Sharon, [...] le sang de la mère coule chez la fille [...] » (1376 *sqq.*). Chez les deux, malgré une corporalité envahissante, même fantasme de la propre inexistence : « Regardez-moi [...] si je perds un instant votre regard, [...] je ne réponds plus de rien, je me répands sur le sol » (1415 *sqq.*).

Lors de sa première rencontre avec Coco, Clarisse se présente comme « Violette » (2523), alter ego floral, délicatement parfumé, par-delà « notre vie de chienne » (2863). Plus en avant dans le roman, c'est Sharon qui – sans être au courant des obsessions maternelles – joue à s'inventer une nouvelle identité : « [...] je peux changer, m'appeler Violette ou Lila. J'aimerais un nom de fleur [...] » (2299). Même partage de fantasmes amoureux pour le nom de famille : « Sharon Chienne, ça sonne assez bien » (2298 *sq.*). Indépendamment l'une de l'autre, mère et fille conçoivent le projet d'un tatouage identique, composé – presque inutile de le dire – des « sept lettres idéales de votre nom » (27). En proie à une double angoisse de l'influence (psychologique et poétologique), la fille se livre à quelques méditations amères sur la fatale citationnalité de l'existence : « Voilà. Voilà comment ça se passe : on veut être soi, n'avoir rien en commun avec personne, on s'invente un signe particulier, et on est rattrapé par la bizarrerie de sa mère, une mère qu'on n'a pas connue mais qui a fait avant nous les trucs auxquels on pense » (2368 *sqq.*).

C'est avec une vertigineuse mise en abyme, quasi borgésienne, que débute l'amitié des deux messieurs Chienne. « Voilà comment ça se passe dans les films et les romans policiers » (1203) : avec soulagement, Daniel esquisse un gracieux saut métaleptique à un autre niveau diégétique. Mais toute l'action précédente ne serait-elle pas (c'est au moins ce que soupçonne Coco) une autre fiction ? Une fiction dans la fiction, inventée sur-le-champ par son interlocuteur, à partir des éléments réunis dans cette scène : le nom de famille du policier, un bouquet de fleurs sur son bureau, à côté du calendrier avec « le gros chiffre rouge de la date du jour et surtout le nom noir du saint » – qui ne serait autre que sainte Clarisse ? « Votre histoire est étrange : une Clarisse meurtrière de sa fille par amour pour un monsieur Chienne. J'aurais pu l'inventer de mon bureau mais c'est vous qui venez me la raconter et je n'y suis pour rien », remarque, songeur, Victor Chienne, dans un éclair de prise de conscience quant à sa condition de personnage de roman (518 *sqq.*).

Face à ce chaos de narrations et de voix entrecroisées, extérieures et intérieures (« [...] vous ne savez rien vu que je ne vous parle que dans ma tête [...] » [2389]), pas d'instance supérieure pour domestiquer cette explosion de discours, pour mettre les

fous à leur place et de l'ordre dans cet univers de réalités pulvérisées. Dans un roman sans garde-fou narratif, Bayamack-Tam pousse le concept de la narration « non fiable »⁷ à l'extrême, démontant au passage la fiction d'un *je* stable et cohérent (rappe-lons à ce propos les réflexions de Gérard Genette [2004 : 109 *sq.*] sur « [l']ambiguïté du pronom *je* » comme « un *opérateur de métalepse* »).

Polyphonie en abyme : comme s'il ne suffisait pas de la concurrence de perspectives entre les respectifs narrateurs homodiégétiques, une multiplicité délirante de voix peut se déchaîner à l'intérieur d'un seul et même personnage : devant Daniel terrorisé, le discours fou de Clarisse commence « à se fragmenter, à ressembler à une conversation surannée où elle aurait fait toutes les voix » (Bayamack-Tam, 2003a : 218 *sq.*). « J'ai six glottes superposées, c'est pour ça » (219), explique la protagoniste, sujet précaire toujours au bord de l'explosion : « Voilà, je suis trop pleine, je déborde [...] j'exploserai, d'une façon ou d'une autre, et ça je ne le souhaite à personne car je ne serai pas la seule à avoir mal cette fois-ci, il n'y a pas de raison » (865 *sqq.*).

Par passages, le roman se transforme en polylogue « dramatisé » : « Maintenant, les meilleurs rôles sont pris », constate Daniel, dépité de se retrouver réduit au rôle de simple spectateur – ou quand même de secret metteur en scène ? – de la vie des autres (2487 *sqq.*). Mais surtout, ce roman hypertrophie la qualité lyrique caractéristique de la prose narrative d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Langage de la folie, langage de la poésie ? Dans la bouche de ces « fous littéraires », toute langue se métamorphose en cette « langue étrangère », médium, d'après Marcel Proust (1954 : 303), Jean-Paul Sartre (1991 : 135) ou encore Gilles Deleuze (1993 : 9 et 15), de l'écriture littéraire : « Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? » (93). Roman de fous, *Hymen* s'ouvre généreusement à ce « vent de folie », à ce « souffle psychotique » autant que poétique. Le jeu des refrains, des échos intratextuels, des structures de répétitions quasi lyriques se prolonge dans les œuvres postérieures de l'auteure, ainsi dans *La Princesse de.*, roman de la *différance* qui, dès le titre stratégiquement inachevé, amorce un mouvement de transcendance emblématique du texte entier : « J'expliquerai un jour, si je trouve les mots [...] J'expliquerai un jour, si j'explique [...] » (Bayamack-Tam, 2010a : 17 et 21). D'un bout à l'autre du roman est tressée, avec des variations, cette formule rituelle, promesse d'une explication toujours à venir, d'un dénouement impossible situé par-delà les frontières du texte.

Comme *La Princesse de.*, *Hymen*, déjà, se présente comme un roman du manque et de la quête, des mots et de l'amour : formule d'incantation poétique, un « Je vous aime » multiple, malmené et mal adressé, circule dans le texte, ponctuant le discours de la mère comme de la fille, ceci dans les moments les plus incongrus, ainsi

⁷ Cf. la définition de Booth (1965 : 158 *sq.*).

« [a]lors que je vous entends vomir vos tripes dans le lavabo [...]. Je vous aime. [...] faites plutôt comme moi : je n'abîme que mes cuisses et je sais m'arrêter. Pas comme vous qui vous rendez malade avec ce truc qui ne marche même pas puisque vous êtes obligé d'en reprendre tout le temps : l'effet de la lame et du sang est beaucoup plus durable. Je vous aime » (Bayamack-Tam, 2003a :1974 *sqq.*). Même la voix du très réticent Daniel, lui aussi saisi d'une brusque passion pour monsieur Chienne, finit par se joindre à ce polylogue amoureux aussi grotesque que touchant : « Je l'aime. [...] Je l'aime » (2709 *sq.*).

« J'ai cette épine, cette épine, cette épine : un mal pour un bien puisqu'elle me tient debout, mais une torture quand même [...] » (58 *sq.*), chantonne Clarisse, luttant contre la déréalisation et la dépersonnalisation (« [...] ne me retirez pas votre regard, ce serait m'enlever du corps l'épine qui me tient debout et tant pis si elle me torture [...] » [1415]). Subtilement, le discours de la folle, étrangement hyper-cohérent – « J'ai une suite incroyable dans les idées », constate l'héroïne (1644) –, s'organise en cycles poétiques ; ainsi celui des « poèmes des jours de la semaine », résumé lyrique des états d'âme de Clarisse et des mésaventures de son amour malheureux :

Lundi : vous êtes le bien le plus précieux. Mardi : mes sentiments sont purs. Mercredi : personne ne sait que je vous aime. Jeudi : j'ai foi en votre amour. Vendredi : mon cœur vous désire. Samedi : je veux être tout pour vous. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on aime (286 *sqq.*).

Lundi : votre amour est mon culte, rien au-dessus de vous. Mardi : rendez-moi justice, connaissez-moi mieux. Mercredi : m'est-il permis d'espérer le bonheur ? Jeudi : je m'élèverai jusqu'à vous, rien ne me lassera. Vendredi : j'ai peur de trop aimer, je ne m'appartiens plus. Samedi : mon âme aspire à vous. Dimanche : Vous me torturez (542 *sqq.*).

Autre variation de cette même structure un peu plus loin dans le texte (cf. 968 *sq.*) ; enfin, au point où la détresse amoureuse du personnage bascule dans une haine qui n'est que l'autre face d'une folle passion :

Lundi : la répugnance fait mon affaire. Mardi : ma fidélité va jusque dans la haine. Mercredi : votre insécurité dépend de moi. Jeudi : je tuerai tous les chasseurs. Vendredi : les idées ne mènent qu'aux idées. Samedi : on a légalisé la torture. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on souffre (1338 *sqq.*).

Dans son essai intitulé « L'Âne pourri », publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 1, juillet 1930), Salvador Dalí expose les principes de sa fameuse

méthode « paranoïaque-critique » ; dans ses écrits postérieurs, dont surtout « La Conquête de l'irrationnel » (1935), ce héraut « de l'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie » (cf. Dali, 2004 : 305-309) met au point – en interaction avec la théorie lacanienne (cf. Ibarz et Villegas, 2007) – sa philosophie de l'« [a]ctivité paranoïaque-critique » en tant que « méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants » (Dali, 2004 : 261). Sur les traces de Dali, « Grand Paranoïaque » autoproclamé (cf. Chatelain, 2009 : § 3), Clarisse, en plein « délire d'interprétation » (cf. Dali, 2004 : 154) hyper-sémiotique, applique un peu malgré elle cette méthode « de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité » (153) ; pour le personnage, égaré dans un monde effrayant et extatique en même temps, tout devient signe, tout prend (non-)sens :

Les fleuristes, les noms des gens de votre immeuble, les chansons à la radio, alors tout le monde mentait ? Tout le monde s'y était mis en même temps pour me faire croire que j'aimais un homme bon et que j'étais aimée en retour ? Ma fille est morte pour ce mensonge, cette conspiration d'idées fausses ? Même les gens à la télé étaient dans le coup avec leurs allusions que je comprenais très bien (Bayamack-Tam, 2003a : 910 *sqq.*).

Dans maints passages d'une grande densité poétique (modélée sur cette « étrange densité du texte fou » analysée par Plaza [1986 : 62 *sqq.*]), Bayamack-Tam, donnant la parole à la folle, met en scène cette dérive de la raison, feu d'artifice de rythmes et de métaphores⁸. Obsédée par les noms – ces mots très particuliers qui, insidieusement, se détachent de leurs objets, à commencer par le faux monsieur Chienne –, Clarisse mémorise la « configuration » des boîtes aux lettres (« [...] mes lettres sont ce que vous voulez lire. Je vous aime ») de l'immeuble du bien-aimé, sans (vouloir) se rendre compte du blanc traître dans son « poème » improvisé. Toute à son extravagant jeu oulipien sur les noms des habitants de la maison, elle reste « des heures à me les répéter jusqu'à en faire mon chant : sauvaire, vahradian, hadjeres, videgrain, barbalata, mordel, consolat, ngwe, espérandieu et trésofi » (Bayamack-Tam, 2003a : 18 et 28 *sq.*). Cette formule quasi magique, trompeuse clé d'interprétation dans un monde ensorcelé (« J'ai appris à lire les noms autrement que le font les gens et ce qui n'est pas clair pour eux le devient pour moi » [29 *sq.*]), revient, désormais isolée et énigmatique hors contexte, plus loin dans le roman, sous une forme légèrement modifiée : « Consolat, sauvaire, vahradian, hadjeres, brûlé, mordel, ngwe, bababan, espérandieu », répond, mystérieuse, Clarisse – qui, « en fait », aura toujours

⁸ « Au côtoisement de la folie, force est faite de constater que, dans bien des cas, elle use de figures familières au poème, notamment de la métaphore », note Claude Ber (2012 : § 35).

su – à Victor Chienne, quand celui-ci cherche à la convaincre de ce que « [n]otre ami commun s'appelle Daniel Consolat » (622 *sq.*).

Ainsi, chaque personnage, à partir de ses folies, ses idées fixes, apporte dans le texte son discours idiosyncrasique, son propre code, souvent incompréhensible pour les autres. Tandis que Daniel, maître ès hypocondrie, muni de son très raffiné « pilulier [...] volé dans un hôpital » (688 *sq.*), (dé-)construit son monde à l'aide d'un riche lexique médical et pharmaceutique, Sharon, seule dans la salle de bains, entonne pour la énième fois son « poème » de l'automutilation : « Hop. Je tamponne tout de suite [...] Hop. Ça m'apprendra » (1354 *sq.*). Magloire, lui, délire de préférence en « langage numérique » (2549) ; analyste improvisé – double parodique du psychiatre professionnel –, il est aussi, à sa manière, un poète. Désarmé, Daniel écoute sa séquence maniaque de questions « déclamées depuis l'autre versant du brouillard et [qui] me parviennent comme les fragments d'un poème énigmatique » (1714 *sq.*). Fort critique face à son père supposé, Sharon elle-même n'est pas insensible au lyrisme de sa récitation de l'horoscope du jour (cf. 2058 *sq.*). Poète fou, Magloire fait miroiter aux yeux de Clarisse la connaissance cabalistique de « non seulement [...] ton code secret à toi, mais aussi celui de tous les noms et de tous les mots » ; ses divagations tournent encore à la création surréaliste lorsqu'il se met à lui expliquer « [L]es marques de la bête, les mots et les expressions qui ont 666 comme valeur numérologique. Par exemple : ville de Sodome, calvaire, carte de crédit, roman, drogue, feu infernal. [...] Mode alphanumérique logique, 666 ; mode alphanumérique à base 3, 1998 ; mode alphanumérique à base 100 inversé, 6012... » (2552 *sq.*).

4. Les fleurs du mal (en)chanté : langages de la folie

Je fais chanter en moi mes personnages [...]. Chanter un roman, chacun de ses mots ? Je divague. Si au lieu de se parler, les gens se « chantaient » ? (Triolet, 1969 : 119).

Qui chante son mal enchante (Théodore Aubanel).

À part les noms, Clarisse cultive deux autres obsessions au potentiel poétique considérable, et qui imprègnent le style et la structure de passages entiers du roman. D'abord, son chant : sans vocabulaire élaboré ni éloquence particulière, elle « chant[e] comme une folle » (Bayamack-Tam, 2003a : 1267), chante sa folie. Forme du déni de réalité (cf. 624), manifestation de la crise psychotique (« [...] mon chant remontait dans ma gorge, bousculait tout, y compris moi-même ; j'aurais pu garder toute ma tête s'il n'y avait pas eu ces voix mêlées qui m'auraient déchiré le gosier plutôt que de ne pas sortir, qui m'auraient tuée si je ne leur avais pas laissé un passage » [1402 *sq.*]), ce chant est pourtant aussi autoprotection et antidépresseur (cf. 395 *sq.*), résistance au fatal silence de la folie – celle-ci n'est-elle pas « en son essence *silence* » (Felman, 1978 : 47, par référence à Jacques Derrida) ? –, revanche et vengeance (tout un petit jeu sur le chant et la méchanceté : « Tu n'étais pas méchante comme ça, au-

trefois. Tu es possédée, ou quoi ? », se plaint Magloire [Bayamack-Tam, 2003a : 2575 sq.], *singing cure* cathartique⁹ : « [...] j'ai l'impression qu'en chantant je me dégorge de tout ce qui me fait mal [...]. Enfin, je ne chante pas vraiment, c'est une façon de parler, un jour vous comprendrez ce qu'est mon chant » (153 sqq.). Comme la folie, ce chant-ci – transitoire et transitif – s'annonce contagieux :

Moi aussi je vous chante, monsieur Chienne ; attention, mon chant prend de la hauteur, il tourne sur lui-même avant de dérouler, comme des maillons de chaîne entortillés : aaahhh ! voici ma note qui ne ressemble pas à ce qu'on entend à la radio parce que mon langage est celui des fleurs, celui des biches, celui des noms cryptés partagés avec vous. Je vous aime (571 sqq.).

Et voilà l'autre des langages intimes de Clarisse alias « Violette » Langlois, amatrice non seulement de chiens, mais aussi de fleurs, les deux étant étroitement associés : « [...] à défaut de m'appeler moi-même Violette ou Marguerite, j'ai donné aux miens des noms de fleurs : Gardénia, Giroflée et Mélilot, ce qui signifie la sincérité, la fidélité, la douceur » (34 sq.). Il n'est que logique, selon la paranoïa poétique du personnage, que ce soit l'amant par excellence à partager cette passion et ce savoir spécialisé ; hélas, il s'agit une autre fois du véritable – donc faux – monsieur Chienne. En double expert, Victor médite sur « les fleurs et la police » (« c'est exactement la même chose, les mêmes intrusions et les mêmes collusions avec la vie des gens, leurs naissances, leurs morts, leurs amours, leurs séparations et leurs retrouvailles » [1550 sq.]) ; « pass[ant] avec aisance d'une langue à l'autre » (619), il s'avère parfaitement capable de soutenir tout un dialogue « en langage des fleurs » (2526) : « Rose mousseuse : quand tu parais, je suis ivre de volupté. Pivoine : la beauté plaît, les qualités essentielles demeurent. Œillet des poètes : je vous chante dans le langage des dieux » (570 sq.). Daniel, par contre, destinataire des innombrables déclarations d'amour de Clarisse, ne parvient pas à déchiffrer ce « langage tellement plus riche et délicat que le langage humain » (22). Face à tous ces messages inquiétants, il soupçonne bien qu'on cherche à lui communiquer « quelque chose et je ne suis pas au courant » (48) ; pétrifié, il assiste à une nouvelle attaque amoureuse de son admiratrice qui, pour une fois silencieuse, pose « une petite botte de primevères jaunes » sur

⁹ Ceci par analogie avec la *talking cure* psychanalytique, terme forgé par Bertha Pappenheim alias « Anna O. » dans les *Études sur l'hystérie* (cf. Breuer et Freud, 1909 : 23), future écrivaine et féministe – ainsi que, selon Freud, « the real discoverer of the cathartic method » (cf. Jones, 1972 : 245). Ce n'est pas le lieu ici d'approfondir la question de la « littérarité » du discours de Freud lui-même, « ce romancier autrichien » (d'après un dossier du *Magazine littéraire* consacré, en juin 2014, aux « Fictions de la psychanalyse »), voire, aux yeux de Harold Bloom, « the greatest modern writer » (Bloom, 1986), dont l'œuvre constitue quasi « a prose version of Shakespeare » : « What we think of as Freudian psychology is really a Shakespearean invention and, for the most part, Freud is merely codifying it » (Bloom, 1991).

ses genoux : « [...] comme si les fleurs la dispensaient de parler. Et c'est peut-être le cas : ne dit-on pas que les fleurs ont un langage ? » (299 *sqq.*).

L'une des formes d'expression privilégiées de la folie de Clarisse, ce langage des fleurs envahit des passages entiers ; l'anti-héroïne se perd dans une sauvage végétation de fausses interprétations, de spéculations sur telles « fleurs sur le trottoir, qui sont peut-être des signes que j'ai imaginés » (2251 *sq.*), sur de prétendus messages qui n'en sont pas : « Toujours rien de vous à part un bouquet de roses et de pavots qui voudrait dire que votre amour est endormi : c'est peut-être vous, mais peut-être pas. Les fleurs sont devenues si envahissantes dans ma propre tête que je risque de tout mélanger » (558 *sq.*). Au fil de sa folie florale, Clarisse, prise « dans le vertige de sa propre lecture » (cf. Felman, 1978 : 66), se conforme de plus en plus à l'image du fou foucauldien, caractérisé par la perte de contrôle sur sa propre fiction : « Le philosophe à la fin se retrouve, s'oriente dans sa fiction : il n'y entre que pour en sortir. Le fou, au contraire, se perd et s'abîme à l'intérieur de sa propre fiction. [...] La folie, pour Foucault [...], c'est *la non-maîtrise de sa propre fiction* [...] » (49 *sq.*)¹⁰.

Des aveux d'amour incompris, précocement jetés aux ordures, Clarisse passe aux messages de haine en due forme végétale. Effrayé, Daniel contemple « ces fleurs affreuses, même pas liées entre elles, chacune d'une espèce différente et chacune déli-vrant son message de fureur. Il n'y a pas de lettre mais c'est tout comme [...] » ; c'est encore son ami Coco qui lui traduit la missive de mauvais augure : « Mmm... zinnia, joubarbe, salicaire, ficoïde, mancenillier : c'est pas du bon tout ça. [...] Ces fleurs sont une déclaration de guerre » (Bayamack-Tam, 2003a : 977 *sqq.*).

Dans une autre tirade désespérée, Clarisse accuse son ingrat bien-aimé de lui avoir fait perdre, à force de refus obstinés et de faux messages, sa foi, en matière d'amour comme de fleurs ; elle ne renonce pas pour autant à sa très personnelle – et encore très poétique – pharmacopée florale :

Lundi : la digitale, pour ramener le cœur à un rythme normal.
Mardi : la vigne rouge, pour décongestionner la zone pel-vienne. Mercredi : le fumeterre, pour retrouver le sommeil.
Jeudi : la passiflore, pour lutter contre la nervosité. Vendredi : l'absinthe, pour favoriser l'appétit. Samedi : la prêle, pour ré-chauffer les extrémités froides. Dimanche : l'aigremoine, pour chasser la tristesse.

Les fleurs ont si longtemps été mes amies que je ne renonce pas à trouver auprès d'elles des solutions à mes problèmes, mais à cause de vous je ne peux plus croire à leur langage ; vous avez déroulé pour moi trop de guirlandes d'œillets, de roses, de

¹⁰ Même constat, dans la ligne de Foucault, chez Perreau (2012) à propos de l'écrivain : « [...] le locuteur qu'est le fou littéraire n'est pas maître de ce qu'il dit : ce qui signifie non qu'il est incohérent mais que ce n'est pas lui qui parle, mais la langue. L'écrivain au contraire, même s'il prend des risques avec le langage, conserve en principe cette maîtrise [...] »

fuchsias, juste quand je passais, ni avant ni après, comme des mirages, des idées que je me serais mises toute seule dans la tête, sauf que les fleurs sont vraies et qu'il n'y a qu'à les acheter pour s'en convaincre. J'ai cessé de croire au langage des fleurs mais il me reste leurs propriétés médicinales ; tant mieux, parce que la médecine traditionnelle ne peut rien pour moi vu que je ne suis pas malade au sens où on l'entend (2028 *sqq.*).

5. Le délire discret du texte débordant : transgression et transfiction

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi (Schneider, 2011 : 12).

We cannot step even once in the same river. We cannot step even once in the same text (Bloom, 1991).

« Poèmes » surréalistes, code numérogique, chant délirant ou langage des fleurs : sous diverses formes, la folie des protagonistes envahit donc la structure du texte lui-même. Or, cette multiplication de réalités fragmentées, de mondes possibles ne se cantonne point au seul roman *Hymen*.

« C'est peut-être la chaleur, cet été accablant qui déborde les mois qui lui sont dévolus [...]. Il n'y a plus de saisons et c'est tant mieux [...] », médite Daniel (Bayamack-Tam, 2003a : 1989 *sqq.*) ; à l'image de cet été excessif, le texte lui-même, emporté par un élan fou, déborde voluptueusement ses limites. Cette folie poétique, ce glissement des frontières (entre réalité/s et fiction/s, entre monde extérieur et intérieur, entre les genres) peuvent bel et bien être considérés comme les figures principales, matricielles, de l'univers romanesque d'Emmanuelle Bayamack-Tam, réseau intratextuel¹¹ et transfictionnel¹² fort complexe – espèce de grand texte ininterrompu, minant subrepticement les notions d'« autorité » et d'« œuvre ».

¹¹ À propos de l'intratextualité comme sous-catégorie de l'intertextualité « orientée vers la textualité préexistante d'un même écrivain », voir Limat-Letellier (1998 : 26). Limat-Letellier signale l'emploi du terme – dans un sens apparenté, mais non pas identique – chez Jean Verrier (1976 : 338 *sq.*). Jean Ricardou (1975) différencie entre « intertextualité générale » (« rapports entre textes d'auteurs différents ») et « intertextualité restreinte » (« rapports entre textes du même auteur ») ; le concept d'« intra-intertextualité » de Brian T. Fitch (1982) se situe « au point d'intersection de l'intertextuel et de l'intratextuel ». Frank Wagner (2002), lui, désigne ce dernier cas par le terme d'« auto-intertextualité » ; voir le résumé théorique chez Limat-Letellier (1998 : 26), ainsi que Saint-Gelais (2011 : 8 *sq.*).

¹² Pour la notion de transfictionnalité, voir l'étude de Richard Saint-Gelais la définissant comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (2011 : 7). Concept complexe, regroupant des stratégies textuelles ou « textures » hétérogènes (Saint-Gelais, 2011 : 13 ; cf. Doležal, 1998), dont « le retour de personnages », « les cycles et

D'un roman à l'autre, la lectrice, une fois familière avec le monde fabuleux de Bayamack-Tam, ne manquera pas de reconnaître des *leitmotifs*, des images et des phrases clés, des constellations de personnages « fluctuants »¹³, sujets à des métamorphoses subtiles, mais associés par quelques « invariants » intratextuels (Nicolas, 2015). Suspensif des lois de la temporalité linéaire et irréversible, problématisant l'identité d'un sujet toujours précaire et polyphone, la romancière embarque certains protagonistes sur une véritable odyssée transfictionnelle¹⁴.

Ainsi, des avatars aisément identifiables des personnages d'*Hymen* se retrouvent dans d'autres textes de Bayamack-Tam : le premier roman de l'auteure, *Rai-de-cœur* (1996), met déjà en scène un « Daniel Consolat », domicilié, pendant son séjour dans la métropole de « Fénix » (version mythifiée de Paris), exactement à la même adresse (« 27 bis, rue d'Italie » [Bayamack-Tam, 1996 : 778]) que le protagoniste

les séries », mais aussi les « réécritures postmodernes », la transfictionnalité incite à s'interroger sur « les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception » (Saint-Gelais, 2011 : 8 sq.). Apparentée à l'hypertextualité de Genette, « notion voisine », la transfictionnalité implique une approche théorique différente ; même si, entre œuvres hypertextuelles et transfictionnelles, Saint-Gelais constate des intersections considérables (« les suites et continuations », par exemple, sont « à la fois des hypertextes et des transfictions »), il reste pourtant un corpus non négligeable d'« hypertextes non transfictionnels » (ainsi dans le cas du pastiche ou de la parodie) ou bien de « transfictions non hypertextuelles » (dont les « univers partagés », ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains). Bref : « Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. [...] L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inévitablement) de données diégétiques. [...] Lire « transfictionnellement » un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité » (10 sq.).

¹³ À propos du concept des personnages « fluctuants », voir Eco (2011 : 93 sqq.). Saint-Gelais parle d'« émancipation transfictionnelle du personnage » par rapport à l'auteur comme à l'œuvre comme entité close en elle-même (2011 : 377 sqq.). Chez Emmanuelle Bayamack-Tam, ce jeu de la « fluctuation » ou de l'« émancipation » n'est pas limité à l'espèce humaine. Spécialiste de la transgression aussi sous l'aspect de l'(anti-)spécisme, l'écrivaine, dans l'un de ses premiers textes publiés, met en scène une instance narrative énigmatique qui, peu à peu, se révèle être un insecte, amoureux d'une humaine (voir la nouvelle « 6P. 4A. 2A. » in Bayamack-Tam, 2003b : 5-9 ; le titre est finalement déchiffré comme « six pattes, quatre ailes, deux antennes », « formule d'identification des insectes » [cf. 26]). Son univers romanesque est peuplé aussi par des « protagonistes » animaux récurrents, dont la chienne « Fougère », multipliée même à l'intérieur d'un seul roman : « [...] toutes nos Fougère [...] étaient antipathiques », se plaint le héros de *La Princesse de*. (Bayamack-Tam, 2010a : 125 ; voir aussi Bayamack-Tam, 2008 : 427 et passim ; Bayamack-Tam, 2015 : 1278 et passim).

¹⁴ « [...] l'intertextualité ne garantit plus l'identité du personnage, elle la subvertit. Cette homonymie intertextuelle est l'image même de la productivité du nom : [...] un signifiant unique engendre des signifiés multiples et différents », remarque Bernard Magné à propos de l'œuvre de Georges Perec (1984 : 69, *apud* Saint-Gelais, 2011 : 14 sq.). Comme celle de Perec, la production littéraire de Bayamack-Tam soulève la question de savoir ce qu'il en est « de l'identité de personnages dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre » (16).

d'*Hymen* (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 493, 2928)¹⁵. Qui plus est, ce premier roman amorce déjà la reproduction intra- et inter-romanesque du personnage ; rejeté par un père homophobe en tant que « petit pédé » (« Tu n'es plus mon fils, Daniel » [Bayamack-Tam, 1996 : 307]), le héros, lors de son retour à l'(ex-)« Kandjaland » natal, apprend, bouleversé, la nouvelle de la naissance imminente d'un « Daniel numéro deux qui viendrait faire oublier que j'ai existé moi aussi ici même » (1096 sq.), d'un autre enfant qui, si de sexe masculin, doit – c'est ce qu'explique la mère – s'appeler lui aussi Daniel : « Je la dévisage avec stupéfaction. / – Mais je m'appelle *Daniel* ! Vous avez déjà un fils qui s'appelle *Daniel* ! / – C'est une idée de ton père. Tu sais bien que c'est un prénom qui est dans sa famille depuis des générations » (1046 sq.).

Naissance de la fiction de la folie familiale : c'est de ce trauma initial – scission du sujet, refus du nom propre, déni d'identité, voire d'existence – que surgira toute une petite famille de revenants de ce premier Daniel, anti-narrateur paradoxal d'un roman doublement initiatique (« Je n'ai pas l'intention de raconter ni d'expliquer quoi que ce soit. [...] Convenons donc que je n'écris ni ne raconte » [24 sq.]). Sa triste « histoire amoureuse » (282), génératrice d'un mélange fatal de mélancolie et de méfiance dont vont hériter les Daniel suivants, va, elle aussi, se multiplier à partir de ce texte-matrice : « Convenons donc que je me dresse au milieu des choses dites, semblable à elles et sans pouvoir sur elles. En avant donc » (1157).

Si Victor alias Coco incarne un prototype récurrent dans l'univers littéraire d'Emmanuelle Bayamack-Tam, ceci vaut d'autant plus pour Sharon/Charonne, personnage clé dont la naissance s'annonce dès le deuxième roman de l'auteure. À maints égards, *Tout ce qui brille* (1997) anticipe très concrètement *Hymen* : dans ce texte, la lectrice se voit déjà confrontée à la narration autodiégétique d'un protagoniste fou aux noms et identités multiples qui, après une série de métamorphoses de plus en plus mirobolantes (« Venuste Bendigo, Quine Redford, Brayanne Welles, Prince du Maurier, Emmanuel Dieu » [Bayamack-Tam, 1997 : 1040]), réussit à se procurer « enfin un passeport au nom de *Dieu* » (690). Doué déjà de cette lucidité ambiguë qui caractérise les fous d'*Hymen*, ce pseudo-démiurge mégalomane (« On pourra me taxer de folie des grandeurs » [534 sq.]) est en même temps l'exégète critique de son propre « récit qui ne tient pas la route si on le regarde à la lumière de la raison » (1181), contrasté avec la version psychiatrico-policière de son parcours criminel, « l'histoire officielle et la seule autorisée » (1201 sq.). À la différence d'*Hymen*, ce roman-ci ne propose pas de contre-narration homodiégétique concurrentielle : à la lectrice de reconstituer, à travers le récit hyper-biaisé d'un narrateur mythomane, les événements « réels » de la diégèse. Aux côtés de « Dieu », ancêtre intratextuel – plus

¹⁵ « Il s'appelle Daniel Consolat et il habite rue d'Italie » : avant *Hymen*, le personnage – cette fois-ci, sous les traits d'un inquiétant jeune expert en taxidermie trans-spécifique – ressurgit déjà dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 1218 sq.), autre exploration de diverses folies concurrentielles et « de l'amour fou et vain » (444).

dangereux – de Magloire dans *Hymen*, l'on notera pourtant la présence plus discrète d'autres personnages fous, dont une aïeule – elle aussi blonde, mais plus jeune, plus belle, plus riche – de Clarisse l'érotomane. Au bout de sa croisade d'agressions sexuelles et de viols au nom d'un délirant « programme de sainteté » (570), le protagoniste finit par tomber sur une victime manifestement déséquilibrée, exhibitionniste et nymphomane ; à plus d'un titre, « May Dée » (nom encore aux consonances mythologiques multiples) détonne dans son milieu snob et distingué : « Comme une chienne [...] elle suivait les hommes dans la rue et leur sautait dessus dans un accès de frénésie lubrique » (1213 *sq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam inscrit le sujet de la folie dans un champ de tensions complices et contradictoires, entre violence genrée/sexuelle, oppression sociale et exploitation néocoloniale ; l'anti-héros, originaire du tiers-monde (l'idée d'une vague « Afrique » est évoquée, mais jamais explicitée), entame son parcours dans une cabane transformée en nouvelle caverne de Platon par la présence de la télévision par satellite, passerelle entre deux mondes incompatibles, objet magique dont les « ondes » (cf. 47 *sqq.*), téléportant tout un harem de créatures féériques dans la petite cahute, supplantent très vite l'affligeante « réalité » : « Mais maintenant j'y suis : ma vie, la vraie, c'est être assis dans le noir, avec des yeux de chasseur, presque de fossoyeur, à guetter le retour de ces créatures venues à moi par voie radiale comme des sorcières bien-aimées [...] » (51 *sq.*).

En proie à une folie qui est aussi le produit de la coexistence inconcevable, très littéralement hallucinante, de ces deux univers, enseveli sous « des tombereaux d'images » (49), le protagoniste ne recule devant rien pour « négocier notre place du bon côté du monde » (740) ; en compagnie d'une compatriote, Maria (nom aux connotations hyper-symboliques), il parvient à fuir sa patrie pour s'installer, après une traversée éprouvante de la mer en barque, à son tour à « Fénix » (lieu mythique dès *Rai-de-cœur*, mais aussi métropole des simulacres et des espoirs déçus).

Détournement ludique d'une narration biblique, réinterprétée sur fond des rapports de force et des folies du monde postmoderne (« Pourquoi ne m'avait-on jamais dit que la Bible était un livre africain ? », se demande déjà le protagoniste de *Rai-de-cœur* [Bayamack-Tam, 1996 : 1108]) : c'est de ce couple bizarre, formé par « Maria » et « Dieu », que naîtra Charonne, enfin incarnée dans les romans postérieurs, Christ parodique – très sexy, noir ou métis – au féminin. Encore en « Afrique », le narrateur de *Tout ce qui brille* rêve d'une sauveuse, suggérant à Maria, mariée à un autre, sa propre vision éclectique : « Vous pourriez l'appeler Charonne. [...] C'est un prénom américain. Ça veut dire "lumière". "Lumière de Dieu", même. [...] Crois-moi, appelle-la Charonne et quand elle sera grande, tu verras, elle sera une fée et elle changera ta vie à toi aussi » (Bayamack-Tam, 1997 : 254 *sqq.*).

Pour l'instant, il fantasme en vain sur sa future petite compagne (« Ils seront trop heureux de me la confier. Charonne » [280]), Maria accouchant d'un garçon.

Remake de cette première incarnation ratée, Charonne est « conçue dans la fièvre » (1297), par le couple délirant de soif et de soleil, pendant le voyage vers « Fénix ». Malgré tout son mépris pour Maria et sa fille, « qui finira comme elle, avec elle peut-être, sur les trottoirs de Fénix » (805), le père « divin », désormais emprisonné, sanctionne le statut emblématique du personnage dès avant sa naissance romanesque. « Et j'y vais, un peu à l'aveuglette d'une lèvre à l'autre : un point pour toi, May Dée, [...] un point pour Maria, [...] un point pour Charonne, [...] et un point pour toutes les petites filles infibulées de la terre » (1297 *sq.*) : dans un acte aussi monstrueux que symbolique (varié plus tard dans *La Princesse de.*), ce « Dieu » fou et violeur finit, dans les dernières lignes du texte, par s'auto-silencer en se cousant les lèvres, abdication au nom d'une future héroïne, « une redresseuse de torts, une missionnaire » (cf. Nicolas, 2015), dont les avatars prendront la parole – une parole féminine, marginale, plus ou moins « folle » – dans les romans à venir.

Après Sharon dans *Hymen*, le personnage de Charonne – toujours doté d'une enfance hyper-traumatique (sujette à variations), toujours, pour l'essentiel, fidèle au physique du prototype – fait son réapparition dans *Une fille du feu* (2008), *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* (2013) et *Je viens* (2015) ; le rapport entre les deux graphies du prénom est explicitement établi dès *Hymen* : « Je porte le nom d'une station de métro et personne ne me l'avait jamais dit » (Bayamack-Tam, 2003 :1287), constate Sharon, contente de s'être « enfin trouvé une famille » dans le métro (1294). « Il y a du Sharon Stone en elle, et une allusion au métro Charonne », confirme la romancière (Nicolas, 2015) ; face aux moqueries du jury « New Star » (« Alors, Charonne ? C'est bien ça, hein ? Charonne ? [...] Il vient d'où, ce prénom ? Une maman fan de Sharon Stone ? » [Bayamack-Tam, 2015 : 4385 *sqq.*]), l'héroïne de *Je viens* réplique sans broncher : « Plutôt un hommage aux morts du 8 février 1962 » (4390). Dans ce sens, l'œuvre de Bayamack-Tam invite aussi à s'interroger sur le phénomène complexe de l'action d'un texte transfictionnel « sur un récit antérieur (ou plus exactement sur sa diégèse) » (cf. Saint-Gelais, 2011 : 16) ; lu non seulement sur fond de *Tout ce qui brille*, mais aussi à la lumière des romans postérieurs mentionnés, *Hymen* – reconfiguré par ses post-intratextes – dévoile, tel un cristal protéiforme, de toujours nouvelles facettes de signification.

Une fille du feu met en scène – comme protagoniste et narratrice autodiégétique, cette fois-ci, exclusive – une Charonne jeune adulte qui se fait engager comme mère porteuse par un couple homosexuel : Arcady – revenant de Coco, dont il partage la petite taille, l'empathie, l'énergie vitale, le désir omnivore – et Daniel, « très pédé » (Bayamack-Tam, 2008 : 1233), « très fragile » (477), névrosé hypocondriaque et obsessionnel à l'image de son prédécesseur romanesque. *Hymen* contient déjà en germe ce scénario amoureux : dans un moment de transe narcotique, s'amorce une potentielle liaison entre les deux messieurs Chienne (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 841 *sqq.*). L'histoire de ce couple possible, avortée dans *Hymen* (une discrète nuance

homo-érotique est pourtant filée à travers le texte [cf. 1144]), trouve donc sa suite – et sa fin tragique – dans *Une fille du feu* : chassé par son amant jaloux de ses relations intimes avec Charonne (reprise de l'association Coco/Sharon dans *Hymen*), Arcady se suicide ; Charonne, fustigeant « les Daniel de tout poil, qui [...] ne comprennent rien aux âmes » (Bayamack-Tam, 2008 : 1843), élèvera toute seule son fils. Tellement contre, c'est tout contre : ceci vaut pour l'aversion que le Daniel d'*Hymen* voue à Clarisse, son alter ego fou et féminin – une autre fois, « la folie et la femme », ces « deux refoulés de l'institution du lisible » (cf. Felman, 1978 : 144), se confondent dans un double fantasme d'altérité –, comme pour les rapports conflictuels entre ces autres Daniel et Charonne, liés, malgré leur farouche antipathie mutuelle, par une subtile parenté intratextuelle – qui ne s'arrête point avec *Une fille du feu*.

Deux ans plus tard, avec *La Princesse de.*, Emmanuelle Bayamack-Tam réarrange encore les protagonistes de son échiquier littéraire ; l'écrivaine elle-même confirme le « lien évident » entre ce texte-ci et le roman précédent, associés par « le même dispositif formel et peut-être aussi le même type de personnage principal » (Bayamack-Tam, 2010b). Le nouvel avatar de Daniel alias « Marie-Line », « transsexuel pré-opératoire » (*ibid.*) – le narrateur de *Rai-de-cœur*, déjà, s'identifie comme « le chaînon manquant entre l'homme et la femme » (Bayamack-Tam, 1996 : 703) –, vit en couple avec Arcady, compagnon paternel, tout en vouant une (pseudo-)passion folle à Armand, prisonnier psychopathe ; scénario anticipé dans *Une fille du feu*, Charonne envisageant « d'entamer une correspondance avec un prisonnier, voire de l'épouser, en grande pompe et en prison » (Bayamack-Tam, 2008 : 136 sq.). Si Daniel, dans *La Princesse de.*, se voit confronté à un amant « globalement transphobique » (Bayamack-Tam, 2010a : 76), exigeant sans ménagement « une réfection chirurgicale en bonne et due forme » (« Tu veux être une femme ? Vas-y carrément : fais-toi couper le kiki » [80]), la lectrice se rappelle encore la Sharon d'*Hymen*, cette « fille aux ongles d'or » (Bayamack-Tam, 2003a : 1561) qui offre à son bien-aimé – esquisse d'un parcours inverse – de « devenir un homme si ça doit arranger vos affaires et les miennes » (2738) ; un certain trouble dans le (trans-)genre perce aussi dans tel ou tel dialogue entre Daniel et Coco (cf. 1116).

Réapparition de Charonne, inscrite au cœur d'un réseau intra- et intertextuel de plus en plus dense – après Balzac et Nerval, c'est le tour de Baudelaire –, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, « roman d'apprentissage » (Gavard-Perret, 2013), parabole poétologique ou bien « hyphologique » au sens de Roland Barthes (1994 : 1527), « tapisserie » intertextuelle d'après l'auteure (Lançon, 2013)¹⁶, illustrant, pour la première fois « à texte ouvert », les procédés esthétiques fondamentaux d'Emmanuelle Bayamack-Tam : « Mes livres sont faits avec des autres livres, ce n'est pas nouveau mais je n'ai commencé à le montrer qu'avec *Si tout n'a pas péri avec*

¹⁶ À propos de cet imaginaire textile-textuel de la réécriture, voir aussi Schlanger (2008 : 150).

mon innocence [...] » (Nicolas, 2015). Cette fois-ci, Charonne est présentée en focalisation externe (bien que très empathique) : en reconfigurant ses constellations de protagonistes récurrents, Bayamack-Tam change aussi de voix narrative et de focalisation, invitant la lectrice, dans ce vaste exercice de polyphonie et de polyperspectivisme, de « pluralisme de réalités » (cf. Esposito, 2007 : 68) que constitue son œuvre, à s'essayer de même à adopter différents points de vue possibles sur le monde.

C'est par les yeux de Kimberly, jeune fille rebelle qui se réinvente en garçon, lectrice « forcenée » et surtout « fan » de Baudelaire (Bayamack-Tam, 2013 : 2919, 2720), que nous contemplons cette nouvelle Charonne, introduite d'emblée par un malentendu très littéraire : « Ça veut dire quoi “charogne” ? / – Y'a une fille dans la classe, elle s'appelle Charonne ! / – Elle est grosse ! / – Et elle pue ! Comme la Charonne du poème ! » (1286 *sqq.*), s'animent les jeunes frères de la narratrice, quelque peu débordés par les récitations des *Fleurs du mal* que celle-ci leur impose dans le jardin familial. Charonne ne tardera pas à se montrer sur cette scène intertextuellement préparée ; la prétendue « charogne » se révèle « d'une beauté à couper le souffle » (1791) : « [...] la première fois que Charonne se pointe à la maison, c'est encore à Baudelaire que je pense, avec une hésitation entre “Le serpent qui danse” et “Le beau navire” » (1747 *sq.*), s'enthousiasme Kim¹⁷. « [C]réature de Baudelaire » (Lançon, 2013) littérisée jusqu'aux pointes de ses cheveux (« sans doute ce qu'il y a en elle de plus baudelairien » [Bayamack-Tam, 2013 : 1799]), Charonne s'avère pourtant parfaitement innocente en matière de poésie : « Non, elle ne connaît pas, la majestueuse enfant : elle est comme toutes les muses, elle n'a jamais rien lu [...] » (4778).

Du passé de la « majestueuse enfant », surgissent peu à peu quelques rares informations témoignant d'une enfance toujours désastreuse : comme sa prédécesseure dans *Une fille du feu*, cette Charonne-ci, marginale conpue à l'école, est excisée. C'est encore Kimberly, narratrice elle-même « en lambeaux » (Gavard-Perret, 2013), survivante d'une famille folle, qui établit le rapport entre clitorectomie (concrète) et glossectomie (métaphorique) : « [...] c'est une des mutilations que les gens s'infligent couramment entre eux : [...] la glossectomie, c'est au moins aussi efficace que la castration » (Bayamack-Tam, 2013 : 3531 *sq.*). Ce motif est inscrit déjà dans le titre du roman, citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁸ qui renvoie à l'épisode de Philomèle : enlevée et violée par son beau-frère Térée, qui la réduit ensuite au silence en lui

¹⁷ Dans plusieurs entretiens, Emmanuelle Bayamack-Tam, revendiquant sa préférence esthétique anti-*mainstream* pour une féminité plantureuse (« J'aime les femmes grosses, je déteste la maigreur »), confirme que Charonne, à ses yeux, incarne un « idéal de beauté » – d'inspiration éminemment littéraire (Lançon, 2013) : « Quant à sa beauté, elle correspond à mes canons et à ceux de Baudelaire. C'est la Vénus Noire, le Beau Navire qui fend les flots, la foule, de sa poitrine » (Nicolas, 2015).

¹⁸ Voir le passage original dans le sixième livre des *Métamorphoses* : « [...] si non perierunt omnia mecum » (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextus* : vers n° 543).

couplant la langue, la jeune femme parvient malgré tout à raconter son histoire – au moyen d’une tapisserie, métaphore clé du discours poétologique de Bayamack-Tam.

La narratrice du roman « s’invente une langue pour exister » (Roy, 2013) à l’aide de la littérature, prothèse existentielle ; Charonne, elle, reste quasi muette (mutité extrêmement ambivalente entre marginalisation imposée et refus subversif [cf. Bayamack-Tam, 2013 : 1812 sq.]). Bientôt entraînée dans une liaison avec la jeune fille énigmatique, Kim se pose la question délicate – de toute actualité dans les études de genre et postcoloniales contemporaines, mais aussi pour toute analyse de la représentation de la folie dans le discours littéraire – de savoir jusqu’à quel point il est possible de parler *pour* l’autre, la question aussi de la légitimité d’un pareil « ventriloquisme » (cf. Spivak, 1996 : 250), fût-il le plus bienveillant. Comment servir de « *porte-parole* » au sens bourdieusien (cf. Bourdieu, 1997 : 220 sqq.), comment parler pour et « aimer l’autre sans souhaiter sa diminution » (Bayamack-Tam, 2013 : 4) ? « [...] moi, justement, je vais faire très attention : je vais aimer Charonne sans souhaiter sa diminution [...] », se propose Kim (4794 sq.). Après réflexion scrupuleuse, elle décide d’écrire plutôt « une chanson pour toi, Charonne. Et [...] ma chanson sera dédiée à toutes les filles à qui on a voulu couper la langue ou le clitoris [...] » (4870 sq.).

Entre langage et chant (sur les traces encore d’*Hymen*) : sur l’exemple de Charonne, incarnation d’une altérité multiple et défi à la raison sociale, Bayamack-Tam problématise une autre fois la prise de parole d’un sujet féminin. Et à ce point, nous revenons non seulement à Sharon dans *Hymen*, qui, émerveillée, constate déjà que « je ne savais pas qu’on pouvait parler mais les mots me viennent » (Bayamack-Tam, 2003a : 2781), mais aussi à la Charonne d’*Une fille du feu*, « successivement excisée, infibulée, torturée » (Lançon, 2008), mais refusant – tout comme Sharon – avec véhémence toute compassion condescendante : « Pitié pour moi jamais » (Bayamack-Tam, 2008, 431 *et passim*). Cette victime prédestinée finit par trouver sa langue (et voit, miraculeusement, repousser son clitoris amputé). Or, cette émancipation – discursive comme sexuelle – n’est jamais accomplie une fois pour toutes.

Avec *Je viens* (2015), « roman comique » (ou plutôt tragicomique) polyphone, Charonne est de retour, nouvel – et peut-être dernier – avatar du prototype créé dans *Hymen* : « J’ai l’impression de boucler quelque chose avec ce roman », explique l’écrivaine (Nicolas, 2015). Le personnage est encore resitué dans un nouveau contexte social et pourvu d’une nouvelle biographie (elle aussi multipliée, racontée dans plusieurs versions divergentes au sein du roman). Bébé repêchée aux poubelles (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 3897 sq.), fille adoptive mal aimée, voire abhorrée par un grand-père raciste fulminant, dans ses « discours délirants » (2145), « contre la négresse » (306) qui usurpe son nom¹⁹, l’héroïne grandit dans une « maison marseillaise

¹⁹ Le patronyme en question, « délicieusement fin de race » (Bayamack-Tam, 2015 : 2063), orne déjà la dynastie désastreuse dans *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*, aux antécédents franco-algériens

pleine de sortilèges » (3287 *sq.*), « cabinet de curiosités » littéraire hanté par les « fantômes familiers » de la romancière (Nicolas, 2015). Sous l'égide de son très personnel « fantôme bleu » (Bayamack-Tam, 2015 : 951 ; lointaine réminiscence des « fantômes [...] bleus » d'Aimé Césaire [1971 : 59] ?), se présentant, autre écho intra- et intertextuel multiple, comme « Coco de Colchide », lui aussi héroïnomanie (Bayamack-Tam, 2015 : 528 *et passim*, 3044), la petite fille maîtrise la lecture, véritable « illumination » (550 *sq.*), stratégie d'évasion, de survie – tout comme dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* – dans un milieu familial hyper-dysfonctionnel : « À chaque fois, on a un personnage qui, face à une famille défaillante, se construit par la lecture », précise Bayamack-Tam (Nicolas, 2015). Illustrant la genèse (inter-)textuelle du sujet comme du roman, *Je viens* conjugue encore réflexion poétologique et critique sociale ; à l'aide des textes des autres – catalyseurs de sa « métamorphose » (Bayamack-Tam, 2015 : 579) –, la protagoniste se transforme, de lectrice passionnée, en auteure de sa propre histoire.

Triomphante envers et malgré tout, cette nouvelle incarnation de Charonne se retrouve enfin championne du « New Star » – Magloire, dans *Hymen*, n'avait-il pas promis à sa fille de faire d'elle « une star » (Bayamack-Tam, 2003a : 2143), promesse quand même tenue, à des années de distance, dans un autre roman ? – et dans les bras d'un gros garçon fort symboliquement nommé « Liberato », autre rejeton de la famille littéraire Victor/Coco/Arcady... de sorte que la lectrice ne sera guère surprise lorsque le prétendu Philippin, en fait d'origine russe, demande à Charonne de l'appeler plutôt par son véritable prénom : « Appelle-moi Arcady, je préfère » (Bayamack-Tam, 2015 : 1178).

6. Charonne & Cie : vers une poétique de la transgression

Ainsi, ce prototype polyvalent de jeune fille/femme, avec son entourage masculin, se situe au cœur même de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Dans son discours paratextuel, la romancière revient à plusieurs reprises sur ce personnage clé : d'après l'écrivaine, Charonne – métaphore poétologique incarnée – n'est pas seulement conçue « à l'image de mon écriture, disparate par agrégations successives, nourrie de lectures classiques et populaires, de conversations, d'observations, mobile,

explicités ; cette correspondance plausibilise une interprétation possible comme écho intertextuel subtilement détourné : au lieu du « Meursault » camusien – et après une énigmatique défunte, « née Meurant », dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 422) –, un « Meuriant » ludique, accolé enfin, via adoption conflictuelle, au prénom récurrent de Charonne l'étrangère. Le nom de jeune fille de la grand-mère, « Espérandieu » (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 2062), nous renvoie évidemment au « poème » onomastique de Clarisse dans *Hymen*. « Espérandieu : ça ne s'invente pas », plaisante la vieille Gladys dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, dotée, elle aussi, du même nom de famille extravagant. « Si, ça s'invente, les noms, les prénoms, les surnoms », proteste la narratrice (Bayamack-Tam, 2013 : 2711 *sq.*). Et Emmanuelle Bayamack-Tam de réinventer, d'un roman à l'autre, « ses » noms hyper-symboliques, participant, eux aussi, de son complexe jeu transfictionnel...

changeante », mais aussi « un électron libre que je promène sur la société française. Comme une pierre de touche qui fait surgir le pire des gens qu'elle croise » : « Elle suscite des fantasmes et des rejets, des désirs et des moqueries. [...] en même temps elle se fait sa place. Elle est dérangeante et c'est au cœur de ce qu'elle bouscule que prend place mon espace romanesque » (Nicolas, 2015).

Parmi tant d'autres choses, chez Charonne, « ses origines font problème ». À partir de cette héroïne, métisse ou Noire (« on ne sait pas exactement ce qu'il en est » [*ibid.*]), Bayamack-Tam ne problématise pas seulement la violence sociale et institutionnelle à l'égard des marginaux, mais aussi la « folie » raciste, ceci dès *Hymen*. À chaque pas, Sharon provoque des agressions sexualisées, démasquant, par sa seule présence, la pathologie de la normalité. Sans grand succès, elle essaie – opération de camouflage parodique – de se teindre les cheveux : « Les gens sont plus gentils avec les blondes. / – Ta mère est blonde. / – Ma mère est une arriérée mentale. Ne me parlez pas de ma mère » (Bayamack-Tam, 2003a : 1175 *sq.*). Ladite mère manifeste une aversion raciste prononcée face à sa fille, d'abord reniée : « [...] comment j'aurais fait pour avoir une fille noire, moi qui suis si blanche, blonde [...] et surtout, n'aimant pas les Noirs, alors comment voulez-vous que j'aie couché avec ? » (1452 *sqq.*).

Mais le racisme, lui aussi, n'est pas à sens unique ; c'est ce qu'illustre le discours de Magloire, insultant Clarisse en l'appelant « la folle, la pute ou même la Blanche comme si c'était un gros mot » (1467), contestant l'existence, dans la communauté noire, d'horreurs telles que l'homosexualité ou l'avortement (« un truc de Blanc dégénéré » [2347]) : « Les trucs tordus, on les laisse aux Blancs. [...] À mort les pervers » (2339 *sq.*). Dans ce monde du délire raciste, Sharon/Charonne, traînant de roman en roman ses « origines douteuses » (Bayamack-Tam, 2008 : 1284), constitue une provocation ambulante. Obstinément, la protagoniste d'*Une fille du feu* se soustrait à l'omniprésent « contrôle d'identité » (35, 1278), ignorant les questions épineuses sur ses « origines », « celles qu'on s'est ingénié à me poser toute ma vie : “Tu es antillaise ? sarde ? mauritanienne ? juive ? mahoraise ? tadjik ? brésilienne ? franco-guinéenne ?” [...] – Tu es kurde ? [...] – Égyptienne ? peul ? samoane ? vénézuélienne ? libanaise ? » (89 *sqq.*). Moqueuse, elle refuse tout ce cirque « identitaire », tout exotisme naïf ainsi que l'exil métaphorique dans ces « terres brûlées, [...] républiques bananières et [...] estuaires infestés dont mes interlocuteurs ont bêtement gardé la nostalgie » (97).

Dans son dialogue ironiquement mégalomane avec une anonyme « [c]hère opinion mondiale » (24 *et passim*), cette Charonne-ci proclame haut et fort son programme de l'hybridité ou bien de « l'impureté raciale » généralisée (87 *sqq.*). Mais son double silencieux dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* sait, lui aussi, se dérober au sempiternel jeu des identités obligatoires : « T'es de quelle origine, Charonne ? / Elle lève sur moi ses yeux où rien ne se révèle et chuchote : / – Comment ça ? »

(Bayamack-Tam, 2013 : 1810 *sq.*). Tandis que sa famille – blanche, milieu défavorisé – se solidarise exceptionnellement dans son antipathie contre « cette fille de couleur » (« quelle couleur, on ne sait pas très bien » [1860]), Kim se tire d'affaire par « une pirouette baudelairienne, un distique adressé à une Malabaraise » : « Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître, / Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître... » (1818 *sqq.*). Dans la bouche de la jeune narratrice aux velléités transgenre et aux désirs lesbiens, ces lignes, au symbolisme phallique transparent, subissent encore un détournement multiple²⁰.

Dans *Hymen*, déjà, s'amorce la complexité de cette « question de l'identité » qui parcourt toute l'œuvre de l'écrivaine (Ladreau, 2010). Kim, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, réussit son « autoengendrement » narratif (Nicolas, 2013), sa libération d'un carcan familial et social ; dans *La Princesse de.*, Daniel/Marie-Line, avocat/e de « tous ceux qui n'ont ni pays, ni dignité, ni sexe identifiable » (Bayamack-Tam, 2010a : 249), insiste sur son droit à l'« entre-deux » : « ni homme, ni femme, ni trans – trav à la rigueur et seulement si je veux » (230). À la fin du roman, il/elle partira pour une Pologne mythique, patrie (matrie) de sa mère adoptive, image même de l'ailleurs utopique – pour se sauver ou pour sombrer dans la folie²¹.

Comme cette « princesse » transsexuelle, Sharon/Charonne incarne la poétique de la transgression caractéristique de l'œuvre de Bayamack-Tam, folle traversée des genres (au double sens du terme), des « races », des langues, des identités. Spécialiste, dès ses débuts, de l'exploration littéraire des « flottements de l'identité sexuelle »²² – et non seulement sexuelle –, de la lecture à rebours du prétendument « sain », « naturel » et « normal », pionnière d'une éthique post-identitaire, la romancière, à l'instar de son personnage favori, refuse toute catégorisation simplificatrice : « Je ne me considère ni comme un écrivain, ni comme une femme. À vrai dire, j'ai du mal à me considérer comme quelque chose » (Lançon, 1996).

7. Variations hyménales ou l'art de l'involution : de la folie au conte de fées ? (Conclusion)

Qu'en est-il des (anti-)héros fous d'*Hymen* ? Pour finir, retournons brièvement au titre énigmatique du roman, désormais lisible comme une double métaphore psychologique et poétologique. Symbole de cet art de l'« involution » emblématique

²⁰ Voir, à ce propos, l'analyse de la « Malabaraise » baudelairienne chez Gayatri Chakravorty Spivak, qui déconstruit cette fausse attribution symptomatique comme un « product[] of hegemonic false cartography », témoignage d'une « conventionally sanctioned carelessness about ethnic identities, which has rather little to do with the obvious "fact" that all identities are irreducibly hybrid, inevitably instituted by the representation of performance as statement », esquisant une interprétation alternative qui ne ferait pas, d'emblée, de la lectrice une « complice » de Baudelaire (2003 : 153 *sqq.*).

²¹ C'est, par exemple, l'interprétation de Renöckl (2011).

²² Cf. la présentation du roman *Une fille du feu* sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-272-5>.

du texte, le (double) hymen, objet de fantasmes multiples, participe d'abord de la folie des personnages : abusée, amputée, sans son consentement, de ses organes reproducteurs, Clarisse annonce, dans son délire triomphant, sa renaissance comme « vierge, intacte et amnésique rien que par amour pour vous » (Bayamack-Tam, 2003a : 1942). Au fantasme maternel, métaphore du déni, de l'effacement de tout un passé insupportable, dont « la folie de la mise au monde » (432), s'oppose celui de la fille, prétendue libertine qui, dans ses affabulations, ne lésine point sur les détails croustillants ; or, au moment critique, Coco se retrouve avec une vierge timide et maladroite entre les bras. S'ensuit une discussion animée entre les deux protagonistes masculins sur le culte chauviniste de la défloration qui, comme la virginité, n'est qu'« une façon de parler » (2017) : « Est-ce que ça existe, d'abord, la virginité ? Est-ce que ça ne serait pas plutôt un truc inventé par les mecs pour s'exciter entre eux ? » (2011 *sq.*), se demande Daniel, partisan d'une nouvelle virilité par-delà le fantasme patriarcal.

C'est à partir de l'hymen – au second sens du terme – de deux survivants, cernés par la folie, que se déploie une fin de « conte de fées » (cf. Villovitch, 2003). Forte de sa philosophie antifamiliale et anti-parentale (« [...] c'est le meilleur service que des parents peuvent rendre à leur enfant : le tenir quitte de toute ressemblance » [Bayamack-Tam, 2003a : 1516]), toute à son projet de se « réinvente[r] génétiquement » (1362), Sharon, après ses désastreuses « doubles retrouvailles » avec « papamaman unis dans l'ignominie et désunis de moi leur fille unique qui n'ai ni leur couleur, ni leur laideur, ni leur folie », n'insiste pas seulement sur sa « dissemblance » (1505 *sqq.*), mais se refuse aussi farouchement à toute idée de progéniture. Enceinte de son amant d'une seule nuit, elle essaie donc de se « faire avorter par [s]on père » (2291), pour épargner à son enfant une double hérédité calamiteuse : « Je ne vois pas [...] quel bébé sain d'esprit et de corps voudrait avoir pour mère une adolescente perturbée et pour père un avorton toxicomane. Car c'est ce que nous sommes, si on regarde les choses d'un œil impartial » (2117 *sqq.*). Elle aura pourtant le temps de se raviser. Profitant de cette « bonne occasion [...] pour en finir avec la génétique, la ressemblance et la transmission » (2929 *sqq.*), la jeune héroïne, dans un geste libérateur d'auto-autorisation, décide de réécrire son histoire : « [...] on n'est pas forcé de forcer l'histoire à se reproduire et [...] le fait d'être la fille d'un déni de grossesse et d'une méconnaissance en paternité me donne des envies soudaines d'involution du cours des choses » (2743 *sq.*).

Et c'est ainsi que ce roman de fous, cauchemar familial et social qui tourne inopinément au (méta-)conte de fées postmoderne, bifurque vers une fin optimiste aux accents miraculeux, dernière petite folie poétique unissant la romancière-démiurge et son personnage. Libérée – provisoirement ? définitivement ? la lectrice n'en saura rien – de son héritage traumatique, la protagoniste d'*Hymen* aura survécu pour donner à son tour la vie à un « futur petit monsieur Chienne » (2928), enfin tel

– et rien que tel – qu'en lui-même ; c'est sur cette (re-)naissance que se clôt le roman : « Oui, à bien y réfléchir, sa naissance est une bonne fin ou le bon début de la fin » (2932 sq.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES²³

- BARTHES, Roland (1977) : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1994) : « Le Plaisir du texte » [1973], in *Œuvres complètes*, vol. II : 1966-1973. Paris, Seuil, 1493-1532.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1996) : *Rai-de-cœur*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1997) : *Tout ce qui brille*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2000) : *Pauvres morts*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003a) : *Hymen*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003b [1994]) : *6P. 4A. 2A. et autres nouvelles*. Martigues, Contre-Pied.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2008) : *Une fille du feu*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010a) : *La Princesse de*. Paris, P.O.L.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010b) : « Je voulais parler de la prison et de la transsexualité ». *Libération*, 26 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/26/je-voulais-parler-de-la-prison-et-de-la-transsexualite_654513.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2013) : *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2015) : *Je viens*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BER, Claude (2012) : « Au déchiré de la parole. Écriture et folie », *Loxias*, 36. En ligne : 15 mars. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7022>.
- BLANCHOT, Maurice (2002) : « Michel Foucault tel que je l'imagine », in *Une voix venue d'ailleurs*. Paris, Gallimard, 109-152.
- BLOOM, Harold (1986) : « Freud, The Greatest Modern Writer ». *The New York Times*, 23 mars. URL : <http://www.nytimes.com/1986/03/23/books/freud-the-greatest-modern-writer.html>.
- BLOOM, Harold (1991) : « Harold Bloom, The Art of Criticism No. 1 » (Interview : Antonio Weiss). *The Paris Review*, 118. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/2225/harold-bloom-the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>.
- BLOOM, Harold (1997 [1973]) : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- BOOTH, Wayne C. (1965 [1961]) : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1997) : *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.

²³ Dernière consultation de toutes les sources Internet citées : 07.01.2017.

- BREUER, Josef et Sigmund FREUD (1909 [1895]) : *Studien über Hysterie*. Leipzig (etc.), Deuticke.
- BROCHARD, Cécile et Esther PINON [dir.] (2011) : *La Folie. Création ou destruction ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes [éd. électronique 2016].
- CAIRNS, Lucille (2015) : « Bodily Dis-ease in Contemporary French Women's Writing. Two Case Studies ». *French Studies*, 69 (4), 494-508. URL : https://muse.jhu.edu/journals/french_studies_a_quarterly_review/v069/69.4.cairns.html.
- CARRÈRE, Emmanuel (2011) : *Limonov*. Paris, P.O.L.
- CÉSAIRE, Aimé (1971 [1939/1947]) : *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris/Dakar, Présence africaine.
- CHATELAIN, Robin (2009) : « Psychose et création. L'exemple de Salvador Dali ». *La clinique lacanienne*, 15 (1), 149-166. URL : <http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-149.htm>.
- [COLL.] : « Fictions de la psychanalyse » [dossier]. *Le Magazine Littéraire*, 544 (juin 2014).
- DALI, Salvador (2004 [1971]) : *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Édité par Robert Descharnes. Paris, Denoël.
- DELEUZE, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris, Minuit.
- DOLEŽEL, Lubomir (1998) : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ECO, Umberto (2011) : *Bekenntnisse eines jungen Schriftstellers*. Richard Ellmann Lectures in Modern Literature. Munich, Hanser.
- ESPOSITO, Elena (2007) : *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- FELMAN, Shoshana (1978) : *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil.
- FITCH, Brian T. (1982) : *The Narcissistic Text. A Reading of Camus' Fiction*. Toronto (etc.), University of Toronto.
- FOUCAULT, Michel (1994a) : « La folie n'existe que dans une société » [1961], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 167-169.
- FOUCAULT, Michel (1994b) : « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 412-420.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (2013) : « Si tout n'a pas péri avec mon innocence – Em[m]anuelle Bayamack-Tam ». *e-litterature.net*, 17 août. URL : http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=443.
- GENETTE, Genette (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- IBARZ, Virgili et Manuel VILLEGAS (2007) : « El método paranoico-crítico de Salvador Dalí ». *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2/3), 107-112. URL : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2383311.pdf>.
- JONES, Ernest (1972) : *Sigmund Freud. Life and Work*, vol. I : *The Young Freud. 1856-1900*. Londres, The Hogarth Press [ressource électronique : Psychoanalytic Electronic Publishing].

- KROL, Marta (2008) : « Une fille du feu ». *Le Matricule des anges*, 096. URL : http://www.-lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=59507.
- LADREAU, Fabrice (2010) : Compte-rendu de *La Princesse de Transfuge*, 40 (mai). Cité d'après le site des Éditions P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?-spec=livre&ISBN=978-2-8180-0005-2>.
- LANÇON, Philippe (1996) : « Emma Bayamack-Tam, 30 ans, publie son premier roman ». *Libération*, 20 août. URL : http://www.liberation.fr/portrait/1996/08/20/emma-bayamack-tam-30-ans-publie-son-premier-romans-y-mele-afriquetrahison-et-sensualite_-179419.
- LANÇON, Philippe (2008) : « Charonne et les vautours ». *Libération*, 04 septembre. URL : http://next.liberation.fr/livres/2008/09/04/charonne-et-les-vautours_79392.
- LANÇON, Philippe (2010) : « Jeunes genres. Bayamack-Tam hors catégories ». *Libération*, 27 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/27/jeunes-genres_654618.
- LANÇON, Philippe (2013) : « “L’identité sexuelle est litigieuse chez tout le monde”. Entretien avec la romancière Emmanuelle Bayamack-Tam ». *Libération*, 16 janvier. URL : http://www.liberation.fr/livres/2013/01/16/l-identite-sexuelle-est-litigieuse-chez-tout-le-monde_874511.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998) : « Historique du concept d’intertextualité », in Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L’Intertextualité*. Besançon/Paris, Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté/Les Belles Lettres, 17-64.
- MAGNÉ, Bernard (1984) : « Le puzzle du nom (tentative d’inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d’emploi*) », in Jorge B. Alsina *et al.* (dir.), *Le Personnage en question*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 65-73.
- NICOLAS, Alain (2013) : Compte-rendu de *Si tout n’a pas péri avec mon innocence. L’Humanité*, 10 janvier. Cité d’après « “Si tout n’a pas péri avec mon innocence” de Emmanuelle Bayamack-Tam chez POL (Paris, France) ». *20 minutes (La revue de presse)*, 24 juin. URL : <http://www.20minutes.fr/livres/1078227-20130624-si-tout-peri-innocence-emmanuelle-bayamack-tam-chez-pol-paris-france>.
- NICOLAS, Alain (2015) : « Emmanuelle Bayamack-Tam : “La littérature peut être transmise par des fantômes” ». *L’Humanité*, 08 janvier. URL : <http://www.humanite.fr/-emmanuelle-bayamack-tam-la-litterature-peut-etre-transmise-par-des-fantomes-562073>.
- OVIDE : *Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextvs*. URL : <http://www.thelatinlibrary.com/-ovid/ovid.met6.shtml>.
- PERREAU, Valérie (2012) : « Littérature/Folies littéraires. Libres déséquilibres ». *Papiers Universitaires*, 18 mai. URL : <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/18/-litterature-folies-litteraires-libres-desequilibres-par-valerie-perreau/>.
- PLAZA, Monique (1986) : *Écriture et Folie*. Paris, Presses Universitaires de France [rééd. électronique FeniXX].
- POULET, Elisabeth [dir.] (2013) : « Littérature et Folie ». *La Revue des Ressources*. URL : <http://www.larevuedesressources.org/-litterature-et-folie,056-.html>.

- PROUST, Marcel (1954) : *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*. Paris, Gallimard.
- RENÖCKL, Georg (2011) : « Trans, Glanz und Elend. Emmanuelle Bayamack-Tams Roman “Die Prinzessin von.” – ein schillerndes Meisterwerk in mässiger Übersetzung ». *Neue Zürcher Zeitung*, 21 mai. URL : <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/trans-glanz-und-elend-1.10651153>.
- RICARDOU, Jean (1975) : « “Claude Simon”, textuellement », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon. Analyse, théorie*. Paris, U.G.E., 7-19 [Discussion : 20-38].
- ROY, Vincent (2013) : Compte-rendu de *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. *Le Monde*, 11 janvier. Cité d'après le site des Éditions P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1746-3>.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1991 [1964]) : *Les Mots*. Paris, Gallimard.
- SCHLANGER, Judith (2008 [1992]) : *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse, Verdier.
- SCHNEIDER, Michel (2011 [1985]) : *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris, Gallimard.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1996) : *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Édité par Donna Landry et Gerald MacLean. New York/Londres, Routledge.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003 [1999]) : *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press.
- TRIOLET, Elsa (1969) : *La Mise en mots*. Genève, Albert Skira.
- VERRIER, Jean (1976) : « Segalen lecteur de Segalen ». *Poétique*, 27, 338-350.
- VILLOVITCH, Hélène (2003) : Compte-rendu de *Hymen. Elle*, 27 janvier. Cité d'après le site *Autres et Pareils*. URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>.
- WAGNER, Frank (2002) : « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». *Poétique*, 130, 235-253.

**Franquin, Spirou, Lagaffe,
Le Trombone illustré, Idées noires :
De quelques exemples de folie en bande dessinée**

Chris REYNS-CHIKUMA
Université de l'Alberta
reynschi@ualberta.ca

Résumé

Dans cet article, nous étudions l'évolution du concept de folie comme moyen de critique sociale dans l'oeuvre de Franquin. Depuis les aventures du héros Spirou et de son compagnon loufouque, Fantasio, publiées par un éditeur catholique entre les années 30 et 50 dans une revue pour un public familial, en passant par Gaston, l'anti-héros burlesque qui, à sa manière, proteste contre le système de production hypercontrôlé et rigide de la maison d'édition Dupuis dans les années 60-70, cette critique débouche sur les gags « anarchistes » du *Trombone illustré* très vite rejetés par l'éditeur et les gags des *Idées noires* des années 70 qui expriment à la fois la folie meurtrière des êtres humains et la dépression de l'auteur.

Mots clés : Bande dessinée. Aliénation. Travail culturel. Critique sociale. Spirou. Gaston.

Resumen

En este artículo, estudiamos la evolución del concepto de locura como medio de crítica social en la obra de Franquin. Desde las aventuras del héroe Spirou y de su compañero estrafalario, Fantasio, publicadas por un editor católico entre los años 30 y 50 del siglo XX en una revista para la familia, pasando por Gaston, el antihéroe burlesco que, a su manera, protesta contra el sistema de producción hipercontrolador y rígido de la editorial Dupuis en los años 60-70, dicha crítica desemboca en los gags "anarquistas" del *Trombone ilustré* muy pronto rechazados por el editor y los gags de las *Idées noires* de los años 70 que expresan a la vez la locura mortífera de los seres humanos y la depresión del autor.

* Artículo recibido el 24/01/2017; evaluado el 20/06/2017; aceptado el 20/07/2017.

Palabras clave: Tebeo. Alienació. Trabajo cultural. Crítica social. Spirou. Gaston.

Abstract

In this article, we study the concept of “folie” to show how it was used by Franquin in his bandes dessinées [comics] as a critical tool. From the adventures of the hero Spirou and his fanciful friend, Fantasio, published by a catholic publisher between the 1930s and 1950s in a magazine aimed at the family, to Gaston, the burlesque antihero who, in his own way, protests against the system of production which became hyper-controlling and rigid in the Dupuis family business in the 60s-70s, this critique led to the “anarchist” gags of the magazine supplement *Trombone illustré* (quickly rejected by its publisher) and the dark humour of *Idées noires* in the 70s. Both of these two express the mortiferous madness of human beings and the Franquin’s nervous breakdowns.

Keywords: “Comics”. Alienation. Cultural work. Social critique. Spirou. Gaston.

0. Introduction

Comme les diverses contributions à ce numéro spécial le montrent, le terme « folie » est polysémique. Il renvoie aussi bien à une perte de la raison qu’à un manque de sagesse ou de sens commun, en passant par un « excès » de passion (l’amour-fou, le fan – e.g. fanatique de foot), la violation des normes et de la normalité ou encore l’aliénation mentale et sociale. Ces significations sont aussi toutes souvent associées aux marges de la société, qu’elles soient spatiales, temporelles ou/et symboliques (marginal ou/et marginalisé)¹. De plus, cette folie existe et est représentée à divers degrés de gravité : folie légère (fantaisie), folie cultivée (en littérature ou en art – en particulier avec et après la révolte contre l’académisme²), folie temporaire (dépression), folie médicale (psychiatrie), et folie-aliénation (sociologie, politologie). Enfin, il y a une folie qui fait rire (voir les stéréotypes pathologico-comiques du théâtre de Molière ; e.g. *Le Malade imaginaire*), mais aussi qui fait réfléchir (le fou du roi chez Shakespeare; e.g. *King Lear*³) et qui fait peur (l’horreur chez Goya ; e.g. *El Sueño de la razón*⁴). Dans cet article, je jouerai de ces diverses significations aux frontières d’ailleurs fluides dans la réalité comme dans les représentations dont je vais parler.

¹ Pour davantage sur ces aspects, voir Bouchard et Pelletier (2009) et Brochard et Pinon (2011).

² Avec la révolte contre l’académisme au XIX^e siècle, le thème et l’expression de la folie deviennent plus obsessionnels : voir la Bohème, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Van Gogh, Dada, le Surréalisme...

³ Ou Triboulet dans *Le Roi s’amuse* de Victor Hugo.

⁴ Ou *La Monomanie de l’envie* (1821) de Théodore Géricault.

Comme thème, la folie dans ses multiples aspects a déjà largement été commentée en littérature et dans d'autres arts : des études universitaires (de Foucault à Quétel en passant par Pelletier, ainsi que Marx, Weber, Adorno, et les *Cultural / Communication / Media Studies*) à des publications populaires (*Le Magazine littéraire*). Par contre, en bande dessinée, il n'existe presque rien. Pourtant le sujet y est omniprésent et évident, en particulier dans les nombreuses représentations du savant fou mais aussi dans les problématiques et les personnages de romans graphiques⁵, sans compter les nombreux comics (e.g. *Arkham Asylum* [de la série Batman]) et mangas (e.g. *Akira*). C'est sans doute le contraste entre le sérieux du sujet « folie » et l'opinion encore trop répandue que le média bande dessinée est non-sérieux qui explique cette absence de connections entre les deux. En effet, dans le meilleur des cas, et depuis seulement une trentaine d'années, la bande dessinée est considérée tout au plus comme un art mineur et encore juste par certains. Pour la majorité, elle n'est encore qu'un simple divertissement, même si ce « simple » ne veut pas nécessairement dire simpliste et sans valeur affective comme l'amour parfois déraisonnable des amateurs-fans-fanatiques de bande dessinée le montre. D'ailleurs, ce média est davantage associé, spécialement dans la tradition franco-belge, au genre aventure comique (de Lucky Luke à Astérix en passant par Spirou) qu'avec des sujets et des genres graves (bande dessinée historique, policière...). Cependant, si on pense au sens du mot « comique », qui donne aussi son nom aux comics américains qui est là d'abord pour faire rire, on doit alors le reconnecter à son origine étymologique qui en grec faisait référence aux fêtes du dieu Comos et de Dionysos, fêtes de la perte (temporaire et acceptée) de la raison individuelle et sociale⁶. Celle-ci se prolonge d'ailleurs dans les sociétés occidentales avec par exemple le carnaval⁷. Par conséquent, même si la bande dessinée n'est évidemment pas toujours comique, loin s'en faut, c'est plutôt dans ce genre et registre que je l'aborderai ici.

Comme nous le verrons, le comique en bande dessinée dépasse parfois les bornes

⁵ Voir par exemple *Le Savant fou* (1977) de Tardi : *Blues* (1979), notamment la courte histoire glaçante « Hunors », de Chantal Montellier ; la trilogie « Le Cœur Couronné » avec *La Folle du Sacré-Cœur* et *Le Fou de la Sorbonne* de Jodorowsky et Moebius, pour citer des auteurs et genres différents.

⁶ La comédie est au départ un festival (théâtre participatif) qui fête Dionysos, dieu de l'ivresse au sens littéral (alcool) et figuré (folie, perte provisoire, acceptée de la raison), à l'opposé des fêtes pour Apollon, dieu de la lumière/clarté.

⁷ Même si cette folie temporaire qu'était le carnaval a perdu de son sens dans une société de consommation qui permet, voire incite à une carnavalisation (superficielle ?) quotidienne (voir *La Société du spectacle* de Guy Debord, 1971) ; pour les représentations du carnaval en littérature, voir les textes de Mikhaïl Bakhtine (1972) en particulier sur Rabelais.

de la raison, de la bienséance, de la normalité, voire de la « santé » même si c'est de manière subtile (plus subtile qu'on ne le croit pour un tel média de divertissement). La bande dessinée comique est donc un genre divers impliquant le sourire, le rire convenable, le rire jaune, l'humour noir, l'humour absurde, l'humour au second degré, le fou rire, et le « mourir de rire ». Tous ces « rires » permettent à la fois de révéler une certaine folie individuelle et/ou sociale et de s'en soulager (voir *Le Mot d'esprit* de Freud). Enfin, nous verrons que ce qui apparaît seulement comme un thème implique aussi le plus souvent un style et des techniques... comiques, qui sont spécifiques au média bande dessinée.

L'œuvre de Franquin est un bon exemple de cette complexité du comique dans la bande dessinée. Né en 1924 en Belgique, Franquin reprend le personnage de Spirou en 1947 pour se l'approprier dans des aventures où avec ses amis (Spip, Fantasio, et le Marsupilami) il se montre ingénieux et tenace devant l'adversité ; mais tout cela est créé pour faire rire après les années de folie meurtrière de la Seconde Guerre mondiale que l'on cherche alors plutôt à oublier et à refouler⁸. En 1957, Franquin crée cet autre personnage comique, Gaston, qui est l'opposé du premier puisqu'il n'a ni « camisole » rouge ni travail productif. Fin des années 1960, après avoir fait imprimer beaucoup, l'auteur déprime. C'est toutefois pour mieux rebondir : en effet, en proposant à ce grand éditeur conservateur de ce petit pays devenu marginal un supplément quelque peu « fou » pour *Le Journal de Spirou*, magazine familial et raisonnable. Ce supplément s'appelle *Le Trombone illustré*, titre quelque peu insensé. Il y publie entre autres de nouveaux gags inspirés de sa dépression, dont ses « idées noires ». Après quelques numéros, ces gags utilisant l'humour noir et absurde sont tellement déraisonnables qu'ils sont forcés de migrer vers *Fluide glacial*, magazine décalé et marginal. Dans cet article je me propose donc de refaire ce voyage lent et régressif de Franquin et de son œuvre, de la folie douce vers la dépression, l'aliénation et la marginalité réelles et représentées.

1. Spirou, la fantaisie sous surveillance

Créé en 1938 par Rob-Vel⁹, comme emblème du *Journal de Spirou* et pour ré-

⁸ Des allusions explicites et directes reviendront dès 1962 avec, par exemple, *QRN sur Bretzelburg*, voir Tomblaine (2014 : 40-43) ; pour cette période d'oubli ou de refoulé, voir par exemple la périodisation de Conan et Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, 1987.

⁹ Pour plus d'informations sur le personnage et le journal, voir Pissavy-Yvernault, 2012 : 39-40 et Tomblaine, 2014 : 6 et 10.

pondre au succès de Tintin de Hergé (Dayez, 2012)¹⁰, le personnage de Spirou est repris une première fois par Jijé en 1942 qui lui adjoint Spip, l'écureuil qui sauve son « maître » d'un savant fou¹¹, et une deuxième fois en 1947 peu après la fin d'une époque de folie meurtrière qui n'apparaît toutefois jamais dans ces aventures fantaisistes¹². Spirou est en fait des plus raisonnables comme sa « camisole » rouge et son travail dans sa cage d'ascenseur dans le Moustic Hotel le montrent.

Pourtant certains signes signalent déjà la fantaisie, une folie légère. Ainsi le nom « Spirou » renvoie au mot wallon qui littéralement veut dire « écureuil », mais connotativement signifie espiègle, farceur, facétieux, drôle. De même le nom de l'hôtel renvoie non seulement au journal *Le Moustique* publié par les Editions Dupuis (comme une publicité pour une entreprise quelque peu fordiste comme nous le verrons) mais aussi un peu à la folie. En effet, en français le terme moustique renvoie d'une part à un enfant d'une énergie débordante comme le Spirou, et d'autre part à des « problèmes » mentaux créés par l'insecte comme l'expression « Mais qu'est-ce qui l'a piqué ? » l'indique.



Image 1 : les personnages : Spirou, Fantasio, Spip, le Marsupilami, le Comte de Champignac et Zorglub

De gags limités à une page et à l'hôtel, « Spirou » va s'élargir, c'est-à-dire aussi prendre de plus en plus d'importance, voire une place centrale emblématique. Il s'élargit d'abord à travers le développement vers le genre aventure avec la création en 1943 de son compagnon, Fantasio, au nom tout aussi symbolique. Fantasio incarne en effet bien la contrepartie comique du Spirou plus corseté (comme Haddock pour Tintin) : il est ma-

¹⁰ Tintin est un personnage hautement raisonnable mais qui rencontre plus d'un « fou » comme Haddock, et auquel Spirou s'oppose par son style plus fantasque et dynamique.

¹¹ Spirou sauvé par Spip d'un savant fou dans « L'Héritage de Bill Money », juin 1939.

¹² Sauf pour la toute première « aventure » *Tank* (1946), il faudra attendre les années 2000 pour avoir les premières contextualisations du personnage et de ses aventures, voir par ex. *Le Journal d'un ingénu* (2008) de Emile Bravo, pour une étude de cette œuvre, voir Beaty.

ladroit, farfelu, voire loufoque. De par son métier de journaliste-reporter, il est aussi un atome plus libre, toujours en quête de « nouveauté »¹³. Avec Franquin, à partir de 1947, d'un côté, il devient de plus en plus victime de ce qu'il lui arrive dans ses aventures, et de l'autre, il devient de plus en plus fantaisiste et inventeur, créant par exemple des lunettes à essuie-glace ou le fantacoptère (*Spirou et les héritiers*, 1951), et annonçant ainsi Gaston. Ces inventions lui sauvent d'ailleurs parfois la vie (*Z comme Zorclub* [le savant fou], 1959). Dans ces aventures, on voit aussi de plus en plus les personnages se traiter de « fou » et ses synonymes (e.g. « interné », *Spirou et les héritiers*, 14). Ce développement est alors autant qualitatif que quantitatif avec des histoires de plus en plus longues et aventureuses qui le (?) mènent de plus en plus loin de la cage de l'hôtel. S'y ajoute finalement la création du Marsupilami, nouveau compagnon de Spirou (marsupial + ami), animal hors norme, fantastique et fantaisiste, version comique des créatures folles d'un Bosch. Tout cela aboutit d'ailleurs très vite à l'univers fantastique du premier long album, *Il y a un sorcier à Champignac* (1950) où « la nature est devenue folle ! » (15) et à l'album *Z comme Zorclub* (1959) où le savant fou tente d'annihiler le libre-arbitre des individus, en les transformant en machine. Cette machination est alors à entendre aussi au sens de conspiration contre l'humain pour les aliéner.

Mais tout cela reste pourtant encore bien raisonnable dans un genre déterminé (l'aventure utilisant ici les clichés de la littérature populaire)¹⁴, dans un format bien déterminé (« 44 cc », c'est-à-dire 44 pages en couleur et en album cartonné)¹⁵, dans l'univers réel et symbolique bien déterminé de l'éditeur catholique conservateur Dupuis¹⁶, et pour un public bien déterminé, d'abord essentiellement pour enfants, ensuite pour la famille (c'est-à-dire, comme pour son concurrent Tintin, de 7 à 77 ans). Dans une société qui sort de la folie meurtrière et qui veut voir et vivre le progrès, et dans un média qui n'a pas encore été reconnu, les histoires de Spirou sont juste doucement folles et follement douces. Comme l'écrit Hugues Dayez, « *Le journal de Spirou* [c'est] la fantaisie sous surveillance » (115).

¹³ Plus tard, dans la série « Le Spirou de... », on apprendra qu'il travaillait pour le magazine *Moustique* et puis sera engagé comme secrétaire de rédaction pour *le Journal de Spirou* dans les aventures de Gaston.

¹⁴ Pour « Spirou » comme genre stéréotypé, voir Tomblaine, 2014 : 120-122.

¹⁵ Le 44cc peut aussi être 64cc.

¹⁶ Pour plus d'informations sur les Dupuis, imprimeurs-éditeurs, voir Pissavy-Yvernault, 2012 : 17-35, et sur son côté catholique conservateur, voir Delisle (2012).

2. Gaston Lagaffe, folie anti-bourgeoise et aliénation des années 60

Le personnage de Gaston (plus tard surnommé Lagaffe) est annoncé par des traces de pas dans les marges des pages de quelques numéros du *Journal de Spirou*. Il annonce ainsi visuellement sa marginalité et sa « négativité »¹⁷ :

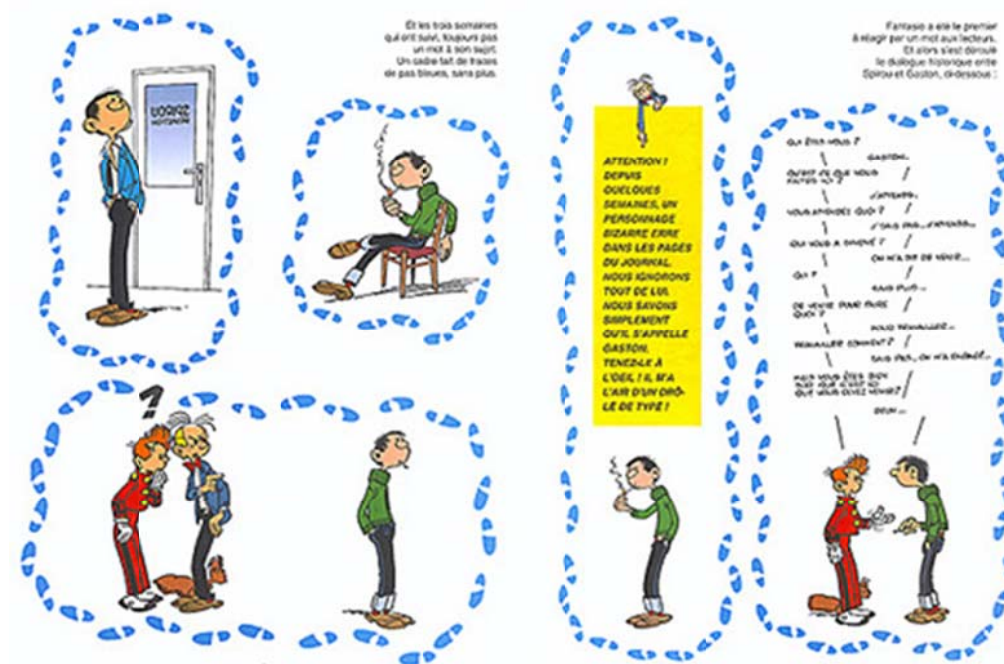


Image 2 : L'entrée de Gaston dans l'univers de « Spirou », les pas qui l'annoncent, le 1^{er} Gaston avec la cravate, puis le 2^e au pull vert, enfin le « fameux » dialogue ; Dupuis 1956, 6^e gag du volume 1.

Il est ensuite présenté au compte-goutte par des dessins individuels comme les illustrations regroupées en une seule image ci-dessus le montrent¹⁸.

Gaston « travaille » dans les bureaux des éditions Dupuis, avec entre autres Fantasio et Spirou. Cependant, contrairement à Spirou et Fantasio et à tous les « héros » de Dupuis, avec Gaston s'opère un renversement important : Gaston est non-productif dans

¹⁷ « Pas » est à entendre au double sens du substantif « empreinte des pieds » et de l'adverbe de négation (ne pas). Voir « Négativité : A.-PHILOS. Action de nier l'existence de quelque chose dans l'intention, explicite ou non, d'affirmer la possibilité d'un monde meilleur. "C'est en refusant jusqu'à ce que nous ne puissions plus refuser que nous sommes libres [...]. On reconnaît [chez Descartes] dans ce pouvoir de s'échapper, de se dégager, de se retirer en arrière, comme une préfiguration de la négativité hégélienne" (Sartre, *Sit. I*, 1947 : 326) », CNTTL en ligne, consulté le 3 août 2016.

¹⁸ Pour les dates précises, voir Franquin et Jédehem (2009).

le cadre de son lieu de travail. Comme le dialogue entre Spirou qui pose les questions et Gaston qui y « répond » le montre, l'« ignorance » de Gaston est drôle (au double sens de « amusante et troublante ») :

- Qui êtes-vous ?
- Gaston.
- Qu'est-ce que vous faites ici ?
- J'attends.
- Vous attendez quoi
- J'sais pas... J'attends...
- Qui vous a envoyé ?
- On m'a dit de venir...
- Qui ?
- Sais plus...
- De venir pour faire quoi ?
- Pour travailler...
- Travailler comment ?
- Sais pas... On m'a engagé...
- Mais vous êtes bien sûr que c'est ici que vous devez venir ?
- Beuh...¹⁹

Comme nous l'avons vu ci-dessus, Spirou a toujours été plus ou moins sérieux et, dans leurs aventures, c'est Fantasio qui jouait le rôle du comique. Mais dans le couple à trois que Gaston va former avec Spirou et Fantasio, c'est Lagaffe qui devient le fantasque et Fantasio devient « sérieux ». Au bureau, Gaston cherche des moyens pour travailler moins ou pas du tout, et quand il « travaille » il gaffe. Dans le privé, Gaston est aussi associé au fantasque, sans famille, il s'entoure d'animaux loufoques, son chat qu'il désigne comme « dingue » (*Gaston 11*, 1999) et une « mouette rieuse » (*Gaston, Le cas Lagaffe*, 1971). Tout ce comique de divertissement fait que Gaston est le plus souvent perçu au premier degré comme un personnage pour faire rire. Et il l'est sans aucun doute. Mais ce personnage « fou-loque » peut être lu/vu au deuxième degré comme un symbole de résistance face à une nouvelle demande de l'industrie culturelle de plus en plus contraignante, de plus en plus aliénante²⁰. Cette lecture est appuyée par la biographie de son

¹⁹ Voir l'analyse linguistique pragmatique exhaustive de ce dialogue par Duée (2003) ; il existe, en fait, très peu d'études du rire dans la bande dessinée francophone, sauf sur Astérix et Tintin mais *Beaux Arts Magazine* a publié plusieurs numéros spéciaux intéressants (voir Bernière, Collectif et Feuerhahn dans la bibliographie).

²⁰ D'un côté, il ne s'agit pas de dire que la contrainte est nécessairement et négativement aliénante. Comme le disent et le montrent l'Oulipo et un peu plus tard l'Oubapo, la contrainte peut être productive d'un

auteur, Franquin²¹, et par le contexte social de la Belgique des années 1950-60, et plus spécifiquement de la ville de Charleroi où sont situées des Éditions Dupuis²².

Comme Max Weber l'a montré, réutilisant la thèse de l'aliénation capitaliste de Karl Marx²³, le bureau est l'espace représentatif de l'univers hyper-rationnalisé du système capitaliste. Et cet univers produit une aliénation, c'est-à-dire une perte de la maîtrise de ses propres forces (physiques et mentales) au profit d'un autre (individu, groupe ou société). Cette aliénation renvoie donc à une inauthenticité et une vacuité vécues par l'individu aliéné, exproprié. Les réactions à cette expropriation sont multiples. Certaines sont dans la résistance active comme l'organisation syndicale et/ou la grève, d'autres dans le « décrochage » (ce qui explique au moins partiellement les SDF) et dans diverses formes de folie. Une quatrième forme de réaction est la résistance passive. Gaston peut être vu comme un représentant de ce quatrième groupe.

Lorsque l'individu est perçu (presque) uniquement en termes de rôles, de fonctions ou de règles et qu'il perd le contrôle sur ce qu'il produit, il est réduit à un pion dans un système, un rouage dans une machine²⁴. Ce système capitaliste (qui remplaça les systèmes précédents – esclavagiste, féodal – d'ailleurs tout aussi aliénants), s'installa peu à peu dans le monde culturel. Un peu après le système fordiste appliqué à la production de voitures, il s'installa très vite dans l'industrie du cinéma américain (le système des studios), puis dans l'industrie américaine des comics comme l'artiste Will Eisner l'a raconté maintes fois (cf. Jones, 2004). Pour diverses raisons, il s'installa un peu plus tard dans l'industrie de la bande dessinée franco-belge dont Dupuis est le modèle. Ainsi dans « La

point de vue créatif ; mais dans ces « groupes » la contrainte est vue et vécue comme personnellement choisie. D'un autre côté, le poids des contraintes est nécessairement relatif, et est ressenti différemment au niveau individuel et collectif selon les personnes et les cultures. Certains individus acceptent positivement plus que d'autres les contraintes et de même certaines sociétés. Ainsi en est-il de la culture japonaise où les contraintes sont nombreuses et strictes mais plutôt productives et positives, comme l'exemple de la production des mangas le montre (voir *Adult Manga* de Sharon Kinsella, 2000).

²¹ Il y a deux sources importantes pour la biographie de Franquin, Sadoul (1997) et Vandooren (2014 [1986]).

²² Pour l'histoire sociale de Charleroi, voir Chlepner (1972).

²³ Pour Marx, voir *Manuscrits de 1844*, et pour Weber *L'Éthique protestante* (1905, trad. fr. : 1964, 2004) ; voir aussi Löwith (1982).

²⁴ Cette analyse pour l'industrie culturelle a été reprise par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*, (trad. Éliane Kaufholz, 1983) et ensuite par nombre de spécialistes des *Cultural Studies / Études culturelles* d'une manière plus critique, moins défavorable envers la culture populaire ; cependant, cette commercialisation de la bande dessinée a été dénoncée par des bédéistes comme Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes* (2005).

bande dessinée franco-belge : quelle industrie ? », Benoît Berthou (2010 : 44) explique :

Le choix, en matière de culture, d'un mode de production, l'industrie, supposant rationalisation (des différentes opérations de production) ainsi que standardisation (de ce qui est finalement produit) car faisant appel à des dispositifs complexes, coûteux, et sophistiqués [...]. En résulte une division du travail (les différents opérateurs devenant spécialistes et possédant une fonction précise à laquelle ils ne sauraient déroger), une uniformisation (tant des contenus que des contenants comme le montre parfaitement Jean-Claude Menu à propos du '48cc') et l'émergence de tensions.

Berthou (2010 : 51) ajoute :

Prenant place au sein de manufactures (structures artisanales de grande taille), la création est ainsi organisée selon une division du travail (entre décoristes, documentalistes, encreurs...) et une hiérarchie (un maître possédant assistants et apprentis), rappelant les dispositifs mis en place dès les années 1930 dans l'édition japonais de manga [et américaine] » (2010 : 50).

Au-delà du traditionnel binôme scénariste-dessinateur, le 'modèle franco-belge' popularisa ainsi un travail en studio mieux adapté au rythme de production imposé par les hebdomadaires ».

De l'artisanat de ses débuts, la section « création » de Dupuis s'est transformée en une manufacture : les contraintes de temps et d'espace sont de plus en plus exigeantes²⁵. On sait à travers divers témoignages personnels que beaucoup d'artistes n'étaient pas satisfaits de ce système que ce soit pour des raisons idéalistes (la vision romantique du créateur-génie, seul – et quelque peu « fou ») et/ou pour un sentiment réel d'aliénation, d'expropriation. Franquin était l'un de ces artistes qui a très tôt commencé à oser se plaindre de ces conditions industrielles²⁶. Toutefois au départ il le fait discrètement car il voulait aussi garder son *job*, et la critique n'était certainement pas bien vue dans ce système paternaliste. Progressivement, sans nul doute soutenu par les mouvements sociaux, y compris dans le domaine culturel avec les underground, il ose de plus en plus.

Au-delà du simple comique de divertissement, Gaston peut alors être vu comme le personnage aliéné typique, *out of place* dans un bureau de la société commerciale sur le

²⁵ Dupuis était aussi, et en fait d'abord, un imprimeur ; il n'ajouta la partie « création » que dans les années 30, et la plus fameuse, *Le Journal de Spirou* qu'en 1938, interrompue par la guerre (puisqu'il refusa de publier sous la mainmise des occupants allemands-nazis).

²⁶ Voir ses interviews/entretiens : Sadoul (1997), Dayez (2012), Vandooren 2014 [1986].

modèle fordiste comme Dupuis. Gaston est d'abord improductif, car même quand il veut « produire », comme le Charlot des *Modern Times* (1936), il gaffe « énormément ». D'où la réification par son nom : Lagaffe. Ainsi, comble du gaffeur, il réussit à mettre le feu à des extincteurs (*Les Archives de la gaffe*, 7). Mais ce loufoque, selon les normes et conventions sociales rigides, produit aussi une série d'inventions « réussies ». Il résiste donc à sa manière en essayant alors d'être créatif, c'est-à-dire d'être défini par sa propre production et son propre produit fini. Il invente donc une série de « produits » des plus divers et des plus loufoques qui l'ont rendu célèbres dans le monde de ses fans. Évidemment ces inventions qui sont créées par Gaston/Franquin doivent quelque part et d'une manière ou d'une autre, échouer pour à la fois engendrer le rire et l'accord des éditeurs, car un tel personnage hors-normes ne peut pas être un modèle positif pour les éditeurs du *Journal de Spirou* et leurs lecteurs.

Pourtant, il pouvait être vu/lu comme tel par certains de ses lecteurs²⁷. Le contexte social de résistance est très présent autour des éditions Dupuis. En effet, l'entreprise Dupuis se trouve à Marcinelle, dans la banlieue de Charleroi. Or Charleroi est un des bastions de la résistance ouvrière et du syndicalisme²⁸. Comparé aux modèles anglais et allemand, le syndicalisme fut admis en Belgique assez tard mais il se rattrapa pour devenir un modèle d'organisation en soi. Dans les années 1950, l'industrie wallonne, spécialement à Charleroi, décline rapidement. Les réactions des travailleurs sont très fortes menant par exemple à une grève historique pendant l'hiver 1960-61. C'est aussi dans ce contexte que Franquin fait son travail. S'il est vrai qu'il n'y a aucun témoignage explicite de Franquin sur un quelconque engagement politique direct, comme beaucoup de critiques l'auront noté, son œuvre constitue souvent une forme d'engagement contre par exemple les dictatures, la guerre, et de plus en plus pour l'écologie. De même « Gaston » peut aisément être lu comme sa forme d'engagement contre cette nouvelle folie aliénante dans le travail, là où les travailleurs n'ont plus aucun contrôle sur leur outil de production et sur leur produit. Franquin peut être vu comme luttant à sa manière, par l'humour. Bien que de plus en plus sceptique (surtout après sa longue dépression dans les années 1970), il sait que l'humour a un certain pouvoir, au minimum pour soulager²⁹.

Gaston est donc l'anti-héros par excellence. Mais s'il est le roi de la gaffe, il peut

²⁷ Il n'y a malheureusement pas d'étude empirique en ce sens.

²⁸ Pour une histoire sociale de la Belgique, de la Wallonie et de Charleroi (à l'époque la Belgique n'est pas encore fédéralisée et donc Bruxelles n'est pas encore « séparée » de la Wallonie), voir Chlepnier (1972).

²⁹ Pour l'engagement de Franquin dans ses aventures, voir Tomblaine (2014) ; pour le pouvoir de l'humour, voir Quemener (2014).

aussi être vu comme le représentant de la longue tradition du fou du roi, ici de l'argent-roi par exemple, celui qui dit certaines vérités à certains représentants du système capitaliste, comme l'éditeur en chef Léon Prunelle (autoritaire et colérique), le comptable Joseph Boulier, et l'homme d'affaires Monsieur Mesmaeker dans l'univers bureaucratique de Gaston.

Mais pour garder son job, Franquin lui aussi ne peut faire de la résistance que cachée. En ce sens, comme l'écrit Claude Duée dans « Faire, c'est ne pas dire : Gaston Lagaffe et son entrée dans *Spirou* : Approche pragmatique », Gaston est aussi un personnage assez autobiographique : Gaston c'est un peu Franquin³⁰. Comme le montre le titre de l'article de Duée, le non-dit de Gaston et par extension le fait que pour « faire », et plus encore pour « contre-faire » chez Dupuis à cette époque, il valait mieux ne pas dire ce qu'on faisait. Dans le cas de Gaston, c'est donc ainsi que l'on peut interpréter son premier dialogue où il répond « drôlement » non parce qu'il ne sait pas mais parce qu'il ne veut pas qu'on sache. Dans le cas de Franquin, c'est grâce à l'humour au second degré que la résistance peut se faire³¹.

De plus, ce changement qu'apporte Gaston dans la conception d'un personnage et dans le type d'humour reflète une nouvelle clientèle de jeunes qui n'ont pas connu la folie meurtrière et qui commencent à connaître la société démocratique et de consommation. Comme le montre Duée, la manière dont Franquin présente Gaston implique un « nouveau contrat de lecture qui traduit une nouvelle dimension dialogique dans lequel le lecteur est inclus en tant que co-constructeur d'un personnage » (421). Franquin demande au lecteur de subvertir la formule classique de production conventionnelle de Dupuis. Il va donc à l'encontre de ce qui se passe dans la bande dessinée qui reflète la réalité de chez Dupuis : une hiérarchie où le dialogue est limité par le style capitaliste paternaliste. C'est ce style de « dialogue » qui est subverti dans « Gaston » par le personnage et par le dessin. Cette résistance le mène loin dans la subversion puisqu'il empêche le patron, encore et encore, même si c'est malgré lui, de signer des contrats importants avec l'homme d'affaires, monsieur Mesmaeker. Et s'il est finalement renvoyé à cause de toutes ces gaffes, actes manqués qui traduisent sa résistance, il est réembauché grâce au soutien de ses lecteurs « fanatiques », des lecteurs qui peuvent protester, des adultes, jeunes et moins jeunes, qui montrent aussi le changement de pouvoir, en passant exclusivement du producteur vers, au moins partiellement, les consommateurs. En ce sens Franquin fait appel à ses nouveaux lecteurs par sa création pour mieux asseoir sa résis-

³⁰ Voir web cité dans Duée (2013 : 422).

³¹ Pour ce type d'attitude dans les milieux de la bande dessinée, voir entre autres Brienza (2013).

tance comme Gaston essaie de coopter ses collègues et ses chefs par ses propres créations.

Il faut enfin noter que ce changement d'univers et de héros qu'est « Gaston » est aussi visible dans le style du dessin. Cette folie « Lagaffe » est formellement représentée de deux manières. D'abord par le style décontracté du dessin (jamais classique, jamais caricatural, mais entre les deux), et comme le montre Sylvain Rhéault, ce style de dessin a un impact sur la narration (2009 : 459-468) ; ensuite par le gaufrier duquel il est interdit de sortir et que Franquin et Gaston vont subvertir, Gaston, comme nous l'avons vu, de l'intérieur, et Franquin de l'extérieur. Déjà comme le montre l'image ci-dessus (image 2), il y a beaucoup d'innovations par rapport à la bande dessinée telle qu'elle s'était établie dans les années précédentes. La manière d'introduire le personnage par des pas dans les marges puis par des dessins individuels sans cadre (sinon sa parodie du cadre entouré par les pas), et enfin par les premières sorties du cadre et du gaufrier sont innovantes (Duée, 2003 : 426-428). Comme l'écrit Pierre-Yves Bourdil (1993 : 94-96), avec Gaston, Franquin déglingue le style même et il ajoute :

La société mercantile commence à tomber le masque [...] le style académique se fait moins académique, désaxés, plus préoccupés de signifiante que de ressemblance. [...] L'atmosphère cesse progressivement d'être convenable. [...] Le monstrueux envahit les cases »³².

Dans une interview révélatrice, Vandooren cite Franquin sous un de ses dessins de « monstre » en utilisant la troisième personne [alienus] : « Lorsqu'il dessine pour les journaux destinés aux enfants, dit Franquin, le dessinateur griffonnera pour lui-même des personnages monstrueux. Ainsi sera-t-il moins tenté d'en introduire dans les séries!... » (Vandooren, 2014 : 44)

De manière intéressante, ce processus d'aliénation est visible formellement dans l'espace imprimé, car le gaufrier qui lui est imposé représente cet espace uniforme aliénant³³. Ainsi Vandooren (2014 : 44) écrit :

Au début des années 1950, Dupuis avait eu l'idée de pré-imprimer les cadres et les portées pour le lettrage sur les feuilles de dessin afin de faire gagner du temps à l'auteur. Mais ce procédé se révéla finalement trop contraignant. On peut en voir un exemple ici sur cet original de 1953 tiré de l'album *Le Dictateur et le champignon*.

³² « Dessin libre *monstrueux* réalisé au feutre Pentel, 1968. Lorsqu'il dessine pour les journaux destinés aux enfants, dit Franquin, le dessinateur griffonnera pour lui-même des personnages monstrueux. Ainsi sera-t-il moins tenté d'en introduire dans les séries !... » (Vandooren, 2014 : 44).

³³ Pour davantage sur le gaufrier en bande dessinée, voir Groensteen (2006).

Cette aliénation est aussi une désorientation au sens spatial (représentée par les « pas errants ») et au sens symbolique, illustrée dans le dialogue « historique » indiquant que Gaston ne sait pas/ou préfère ne pas savoir « d'où il vient ni où il va ». De même, comme le montre le livre *Signé Franquin* (1992), peut-on interpréter l'extraordinaire créativité des signatures de Franquin à la fin de chaque gag de Gaston comme une réaction de résistance et d'affirmation d'originalité face à ce gaufrier aliénant.

Enfin, à la différence de Spirou (*Hôtel Moustic*) et même de Fantasio (reporter au journal Spirou), Gaston est employé dans les bureaux mêmes du *Journal de Spirou* chez Dupuis. Le « fou » s'approche donc du centre raisonnable et rationnel. Mais il est l'opposé des personnages stéréo-typiques qui sont censés représenter les vrais travailleurs de chez Dupuis et leur ligne éditoriale, comme Boulier le comptable, dont le nom moqueur réduit la « personne » au rôle productif commercial de la machine de production Dupuis.

On le voit Gaston déconstruit le système aliénant de l'intérieur : il s'oppose aux normes et à la normalité de ce nouveau mode de l'industrie culturelle. Cette opposition se lit aussi à travers le fait que le plus grand ennemi de Gaston est le policier Longtarin, représentant de l'ordre, de la raison sociale, protecteur de cet ordre.

On notera que cet univers n'est donc pas psychologique car il n'y a pas de psychologie chez Franquin mais « mécanique » : la mécanique dans le contenu (les histoires de Gaston) et dans le mode de production de Franquin (productivité) révèlent bien ce manque de psychologie au sens d'existence intérieure. La machine ne permet pas la psychologie, c'est-à-dire la liberté, l'être-en-devenir, du je/u, car là où il y a du jeu il y a du je et réciproquement ; et inversement, là où il n'y a que de l'ordre, il ne peut y avoir que de la folie (violente, voire meurtrière, ou comique). D'une part, dans l'œuvre de Franquin cette mécanique bureaucratique est représentée visuellement par le gaufrier imposé, exactement comme l'espace physique des bureaux dans une entreprise, tous plus ou moins égaux, sauf celui du chef (la couverture ou la première page). D'autre part, si cette folie aliénante de Gaston se présente comme comique, c'est un « comique mécanique » tel que décrit par Bergson pour définir le rire (Bergson, 1978 [1901]).

En opposition à Spirou, spécialement aux premiers Spirou jusqu'en 1957 (*Z comme Zorglub*), « Gaston » parle donc moins à des enfants et de plus en plus à des adultes, jeunes et moins jeunes, non seulement pour les faire rire mais aussi sans doute parce qu'ils s'y retrouvent. Si Franquin n'est pas révolutionnaire et ne pense pas que ces bandes dessinées puissent changer le système, au moins il donne à rire de ce que lui et ses lecteurs ne peuvent changer ou croient ne pas pouvoir changer. « Gaston » annonce très tôt et répète à l'envi (pendant 20 ans) la « révolte » avortée du *Trombone illustré*, magazine adulte. Et d'ailleurs si Gaston est toléré, voire bien accueilli par Dupuis, c'est parce

qu'il n'existe pas, ce sont des histoires pour faire rire. Avec la création du *Trombone illustré*, ce ne sont plus les personnages qui sont fantaisistes ou fous, et résistent, mais des auteurs. Et cela c'est beaucoup moins tolérable.

3. *Le Trombone illustré* et Idées noires

Le supplément *Le Trombone illustré* est annoncé par les mêmes empreintes de pas que celles qui avaient annoncé l'arrivée de Lagaffe³⁴. Son orchestrateur est Franquin, avec la connivence et collaboration d'Yvan Delporte, rédacteur en chef chez Dupuis, mais aussi scénariste. Le rôle du fou du roi est maintenant plus explicite, car ce sont les auteurs et plus seulement les personnages qui protestent. De plus, l'humour est maintenant plus subversif dans ses thèmes (anti-militariste, anti-bourgeois, anti-nucléaire, anti-chasseur...) comme dans ses formes, « anarchiques » comme on le voit sur cette image où il n'y a plus de centre, plus de direction, plus de grille de lecture univoque. C'est une tentative folle de saborder le système de production de la bande dessinée commerciale, bien-pensante, bien trébuchante, de son employeur Dupuis. Mais Dupuis et le système de production de bande dessinée belge ne sont pas prêts pour accepter une telle contestation. C'est pourquoi ce supplément paraît seulement entre mars et juillet 1977.

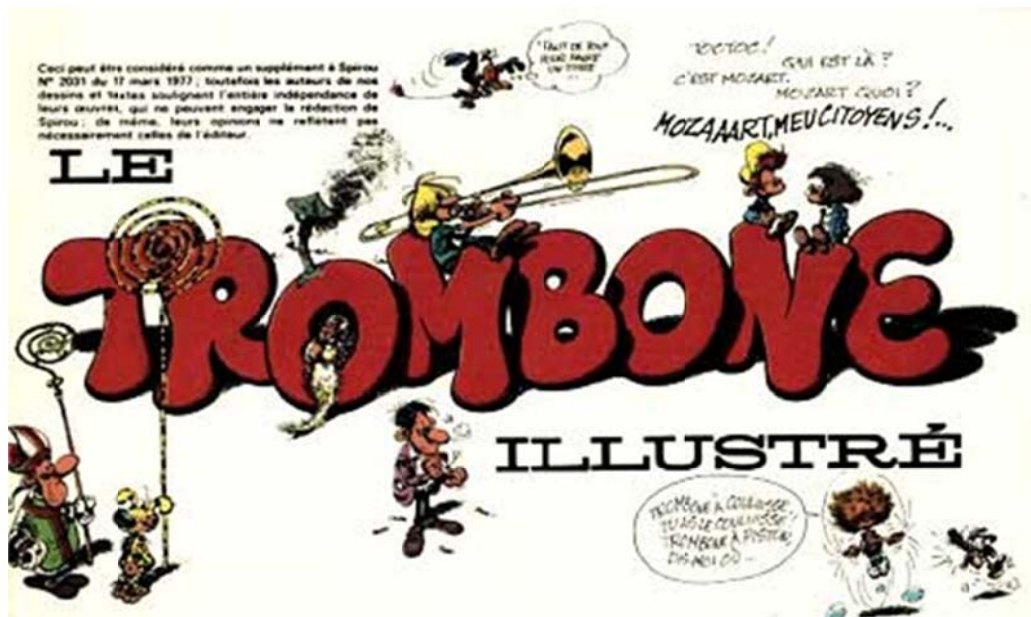


Image 3 : Image d'une « couverture » du supplément *Le Trombone illustré*.

³⁴ Voir sur <http://www.bdoubliees.com/journalspirou/redactionnel/tromboneillustre.htm>.

Comme l'ont montré Dozo et Preyat, le supplément utilise régulièrement des sous-titres comme « underground, pirate, contre-culture, clandestin... » qui situent bien leur projet contestataire. Ainsi ils écrivent : « Au-delà des divergences idéologiques qui les opposaient à Dupuis, dessinateurs et scénaristes mirent surtout l'accent sur leur dévoiement de la logique industrielle et commerciale qui animait la maison d'édition » (Dozo, 2010 : 19). Ce qui est exprimé ironiquement par le comptable Boulier dans le supplément 2061 (13 oct. 1977 : 1-2 [27-28])

Malgré les remarques qui leur ont été adressées, ils persistent à publier des textes ou des dessins peu compatibles avec le respect de nos institutions. [...] par leur utilisation irrationnelle de l'encre, du papier, des rotatives, les éléments incontrôlés rodant dans la cave perturbent inconsidérément la bonne tenue de mes livres de compte (Dozo, 2010 : 59).

Il faut noter que cette rébellion contre ce nouveau modèle de système productif ne signifie nullement que certains aspects et moments chez Dupuis n'étaient pas positifs. Dans ses interviews (Sadoul, 2012 ; Vandooren 2014 [1986] ; Dayez, 2012), Franquin exprime aussi souvent des sentiments agréables et constructifs vis-à-vis de ses camarades et aînés.

Pourtant, cette rébellion contre Dupuis est « saine », car cette entreprise qui est devenue de plus en plus rigidement « fordienne », dans les années 60 commence à être dépassée par le type de demande des nouvelles générations, consommatrices et/ou citoyennes.

Le Trombone est une tentative « belge » pour suivre le mouvement qui se développait alors partout depuis les années 60. En France, il avait commencé dès 1959 avec la création de *Pilote*, puis il s'était entre autres traduit par une explosion des nouvelles publications pour adultes comme *Charlie mensuel* (1970), *L'Écho des savanes* (1972), et *Métal hurlant* (1975), tous encore influencés par le magazine américain *MAD* [en anglais 'fou']. Mais la Belgique, et Dupuis en particulier, pour plusieurs raisons dont l'étroitesse du marché... et le conservatisme catholique, n'a pas permis ce développement. Finalement, rejetés après seulement 30 numéros, comme la plupart des dessins des dessinateurs du *Trombone illustré*, ceux de Franquin migreront vers le magazine français *Fluide Glacial* qui fait partie de ces mêmes magazines issus de l'émergence de la bande dessinée pour adulte dans les années 1970. À l'époque, l'esprit libertaire de mai 1968 pousse une génération d'auteurs à sortir des contraintes imposées par la bande dessinée pour la jeunesse (Deyzieux, 2008). Le public visé par ces « idées noires » est clairement adulte. L'humour est maintenant noir ou absurde, « forme d'humour qui exploite des sujets dramatiques et tire ses effets comiques de la froideur et du cynisme » (*Le Petit Robert*).

Ces dessins satiriques, contestataires, anarchistes, de Franquin sont ensuite repris dans un premier volume publié aussi par les éditions *Fluide glacial* (1982). Le style graphique, où le noir et blanc contraste avec les couleurs des albums précédents, renforce évidemment ces idées noires. Les personnages ressemblent à des ombres ou des fantômes ; beaucoup ont l'air fou : ils sont représentés avec des visages, des sourires ou rires exagérés, malades. Les thèmes sont plus ouvertement adultes et protestataires : la guerre, les militaires, et les chasseurs. C'est à travers la et les folie/s de ses personnages « noirs » que Franquin fustige, cette fois ouvertement, les folies humaines destructives et destructrices en tout genre (bêtise, cruauté, violence).

Il est intéressant de voir que les critiques font souvent des connections explicites

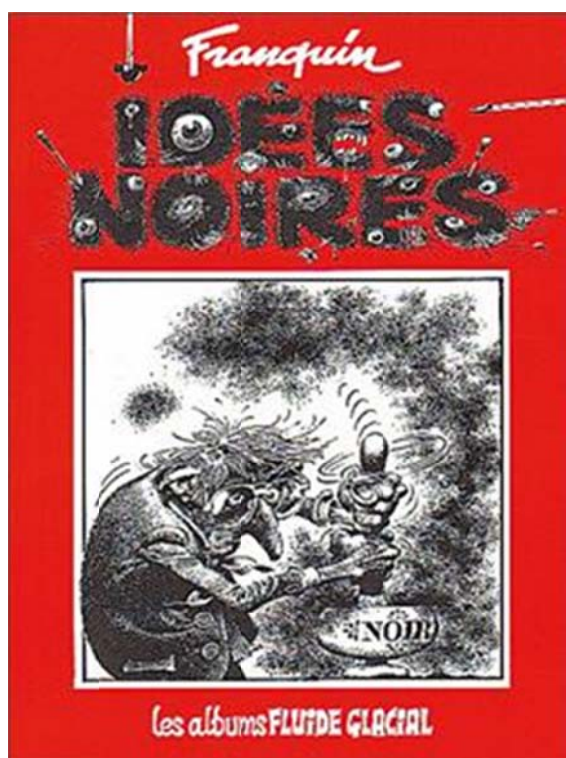


Image 4 : Couverture de l'album *Idées noires* de Franquin, 2007.

entre la biographie de Franquin et ses « idées noires » mais rarement entre Spirou ou Gaston et Franquin. Il faut pourtant noter que cet esprit contestataire n'est pas né (ni mort d'ailleurs) seulement avec *Idées noires*. Non seulement certains des gags des *Idées noires* avaient déjà été publiés dans les 30 numéros du supplément de juillet à octobre 1977, mais comme nous l'avons vu, Spirou et surtout Gaston représentaient déjà cet esprit contestataire. Contrairement à ce qui est souvent dit, il n'y a donc pas de rupture radicale entre l'avant et l'après *Trombone illustré*. Ce qui se passe, c'est qu'au niveau personnel et social des changements importants ont lieu. Au niveau social, la fin d'une société de production fordiste et le développement d'une nouvelle société de consommation permettent, et même favorisent (pour mieux les récupérer, et faire de nouveaux profits), certains mouvements contestataires. Au niveau personnel, fin des années 60, après avoir déjà eu plusieurs dépressions nerveuses « mineures », Franquin craque et tombe dans une dépression plus grave et plus longue. Il y a donc eu une évolution sociale et personnelle

où la folie-aliénation est de plus en plus visible. Dans ses dernières années, alternant avec d'autres gags et albums plus légers que Franquin semble adresser aux enfants un peu comme dans une deuxième enfance – il est grand-père³⁵, d'autres « idées noires » ont été publiées directement dans *Fluide glacial* (de 1981 à 1983). Elles sont ensuite réunies en album en 2007 publié par le même *Fluide glacial*.

4. Conclusion

Dans cet article on aura donc vu l'évolution de l'œuvre de Franquin, le rôle que la « folie » y joue sous diverses formes, parallèlement à la santé mentale/aliénation de l'auteur. Cette évolution se situe dans un contexte historique précis fait de trois facteurs déterminants : l'euphorie d'après-guerre qui cherche à oublier la folie meurtrière, l'univers conservateur catholique de Dupuis et le modèle d'un système de production capitaliste bureaucratique. Ces 3 facteurs conjugués permettent de produire le monde de Spirou un peu fou mais sympathique et encore engoncé tel qu'hérité d'avant-guerre. Le premier facteur change alors pour laisser de plus en plus la place au 2^e et surtout au 3^e. Franquin, artisan-artiste se sent alors de plus en plus aliéné jusqu'à déprimer et cette lente dépression qui s'annonce est visible et représentative avec Gaston qui, lui, peut outrepasser les règles pour autant qu'il échoue, qu'il soit un anti-héros. Mais 20 années de corset mécanique (répétition mécanique visible dans le gaufrier) le mènent à un éclatement ou effondrement mental, sa dépression, reflétée dans son échappatoire, d'abord timide dans *Le Trombone illustré*, puis à une brève escapade en dehors de l'asile Dupuis, *Fluide glacial*. Guéri il reviendra dans l'asile pour quelques années. Mais les titres de ces derniers albums sont aussi révélateurs, *Cauchemarrant* (1979), *La Cage* (1981), *Le lourd passé de Lagaffé* (1986), *Idées noires* (album 2, 1999).

On le voit, comme Goya l'a fait dans « le sommeil de la raison », certains artistes de la bande dessinée, un média encore trop souvent réduit à un sous-genre (le comique bon enfant) et à un sous-art, peuvent eux aussi exprimer la folie. Qui plus est, un artiste comme Franquin l'a fait dans sa variété et sa complexité, reflétant la folie à travers les folies humaines, et la peur déstabilisante de l'artiste devant celles-ci. Après 1984, il produit encore mais erratiquement. Il meurt en 1997, « sain d'esprit ».

Ironiquement, ce refus des Dupuis père et fils d'assumer cette folie, le jeu du je et le risque, mènera aussi leur « maison d'édition » à un échec éditorial et commercial et à la stagnation de la créativité de cette école de Marcinelle dès la fin des années 70. C'est seulement plus tard, entre autres, face aux nouvelles concurrences (japonaise et américaine) des années 1980-90, que Dupuis abordera plus souvent la folie dans ses diverses formes

³⁵ Voir les interviews de Sadoul (1997), Vandooren (2014 [1986]) et Dayez (2012).

(éditoriales – plus de risques) et thématiques ou stylistiques, de manière plus régulière et plus frontale³⁶.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1972): *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au moyen-âge*. Paris, Gallimard.
- BEATY, Bart (2011): « A Clear Line to Marcinelle : The Importance of Line in Emile Bravo's *Spirou* à Bruxelles ». *European Comic Art*, 4 (2), 199-211.
- BERGSON, Henry (1978 [1901]): *Le Rire*. Paris, PUF.
- BERNIÈRE, Vincent (2011): *Humour et BD*. Paris, Beaux Arts Magazine (hors série).
- BERTHOU, Benoît (2010): « La bande dessinée franco-belge : quelle industrie culturelle ». *Textyles* 36-37 (« La bande dessinée contemporaine », sous la direction de Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat), 43-57.
- BOUCHARD, Marie-Pierre, et Vicky PELLETIER (2009): « Écrire (sur) la marge : folie et littérature ». *Postures*, 11, 9-14.
- BOURDIL, Pierre-Yves (1993): *Franquin*. Bruxelles, Éditions Labor.
- BRIENZA, Casey (2013): « Comics and Cultural Work : Introduction ». *Comics Forum*. Disponible sur : <https://comicsforum.org/comics-forum-archives/website-archive/comics-and-cultural-work>.
- BROCHARD, Cécile et Esther PINON (2011): *La Folie : Création ou destruction ?*. Rennes, PUR.
- BURSSSENS, Pierre *et al.* (1987): *Charleroi: Une ville aux carrefours de l'histoire*. Marcinelle, Dupuis.
- CHLEPNER, Ben.-S. (1972): *Cent ans d'histoire sociale en Belgique*. Bruxelles, ULB.
- COLLECTIF (2014): *Le Rire de Tintin : Les secrets du génie comique d'Hergé*. Paris, Éditions d'Organisation/Beaux Arts.
- COLLECTIF (2016): *Les Chefs-d'œuvre de la BD d'humour*. Paris, Beaux Arts Magazine.
- CONAN, Éric et Henry ROUSSO (1987): *Le Syndrome de Vichy*. Paris, Le Seuil.
- CREPIN, Thierry et Thierry GROENSTEEN (1999): *On tue à chaque page*. Paris, Éditions du Temps.
- DAYEZ, Hugues (2012): *Le Duel Tintin-Spirou : Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la bande*

³⁶ Pour la stagnation temporaire de Dupuis et de la bande dessinée franco-belge dans les années 70, voir les articles de Dozo (2010) et de Berthou (2010), dans le numéro de *Textyles* dirigé par Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat dédié à « La bande dessinée contemporaine ».

dessinée belge. Bruxelles, Editions Luc Pire.

- DELISLE, Philippe (2010): *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique : Années 1930-1980*. Paris, Karthala.
- DEYZIEUX, Agnès (2008): « Les grands courants de la bande dessinée ». *Le Français dans le monde*, 161, 59-68.
- DOZO, Björn-Olav et Fabrice PREYAT (2010): « La bande dessinée francophone belge au présent ». *Textyles*, 36-37 (« La bande dessinée contemporaine », sous la direction de Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat), 9-42.
- DUÉE, Claude (2003): « Faire, c'est ne pas dire : Gaston Lagaffe et son entrée dans *Spirou* : approche pragmatique ». *Semiotica*, 146.1, 419-438.
- FEUERHAHN, Nelly (1998): « Astérix et les pirates: Une esthétique du naufrage pour rire ». *Ethnologie française* 28 (3) (« Astérix. Un mythe et ses figures »), 337-349.
- FRANQUIN, Yves Amteis et Patrick PINCHART (1992): *Signé Franquin*. Marcinelle, Dupuis.
- FRANQUIN et JIDÉHEM (2009): *Gaston 1 : Les Archives de la gaffe 2*. Marcinelle, Dupuis.
- GROENSTEEN, Thierry (2006): *Le Système de la bande dessinée*. Paris, PUF.
- JONES, Gerard (2004): *Men of Tomorrow : Geeks, Gangsters and the Birth of Comic Books*. New York, Basic Books.
- LÖWITZ, Karl (1982): *Max Weber and Karl Marx*. New York, Allen & Unwin.
- MAIGRET, Éric (1994): « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée ». *Réseaux*, 67. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1994-5-p-113.htm>.
- PISSAVY-YVERNAULT, Christelle et Bertrand (2012): *La véritable histoire de Spirou. 1937 1946*. Marcinelle, Dupuis.
- QUEMENER, Nelly (2014): *Le Pouvoir de l'humour*. Paris, Armand Collin.
- RHEAULT, Sylvain (2010): « Curvy Alterations in *Gaston* by Franquin ». *International Journal of Comic Art*, 12 (2), 459-468.
- SADOUL, Numa (1997): *Et Franquin créa Lagaffe. Entretiens*. Paris, Dargaud.
- TOMBLAINE, Philippe (2014): *Spirou : aux sources du S...* Paris, L'Harmattan.
- VANDOOREN, Philippe (2014 [1986]): *Franquin/Fijé : Comment on devient créateur de bandes dessinées. Entretiens*. Paris, Niffle.

Le large, la limite et la folie : crédit de mort et hypothèque sur le radeau du migrant

Bi Kacou Parfait DIANDUÉ

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody

diandueb@yahoo.fr

Résumé

Il s'agira d'analyser le phénomène de l'immigration clandestine dans l'irrationnel de sa persistance. Malgré les appels et les dangers face à ce phénomène, il semble s'installer dans la durée et au mépris même de la vie humaine. La Méditerranée en devient une nécropole. Devant l'insensibilité des politiques européennes, la déferlante migratoire dans sa fougue et volonté intangible pose la question de la stabilité mentale. Il n'en faut pas beaucoup pour transformer l'humain en bête. Peut-être juste lui ôter le pain. A partir de l'analyse de la transgression du tabou de la sacralité de la vie, nous montrerons l'inassouvi et l'inaccompli du migrant suicidaire. Nous démontrerons comment la mise en crise du trièdre « l'humain, le pain et la bête » ouvre le large, franchit la limite et manifeste la folie.

Mots clés : Folie. Large. Limite. Mort. Vie.

Resumen

Se trata de analizar el fenómeno de la inmigración clandestina en la irracionalidad de su persistencia. A pesar de las advertencias y de los peligros frente a este fenómeno, parece instalarse en el tiempo y en desafío de la vida humana. El Mediterráneo se convierte en una necrópolis. Frente a la insensibilidad de las políticas europeas, la ola migratoria en su ímpetu y voluntad intangible cuestiona la estabilidad mental. Basta poco para cambiar el humano en fiera. Quizás sólo quitándole el pan. A partir del análisis de la transgresión del tabú de la sacralidad de la vida, mostraremos lo inalcanzado y lo incumplido del emigrante suicidario. Demostraremos cómo la puesta en crisis de triedro "humano, pan y fiera" abre el alta mar, cruza los límites y manifiesta la locura.

Palabras clave: Locura. Alta mar. Límites. Muerte. Vida. Abstract

Abstract

It will analyze the phenomenon of illegal immigration as an irrational fact. Despite the calls and the dangers facing this phenomenon, it seems to settle down in duration and in contempt even of human life. The Mediterranean becomes a necropolis. Faced with the insensitivity of European policies, the migratory surge in its enthusiasm and intangible will raises the question of mental stability. It does not take much to turn humans into beasts.

Maybe just take the bread off. From the analysis of the transgression of the taboo of the sacredness of life, we will show the unfulfilled of the suicidal migrant. We will demonstrate how the crisis of the dialectic "the human, the bread and the beast" which opens wide, crosses the limit and manifests madness.

Keywords: Madness. Wide. Limit. Death. Life.

0. Introduction

Dans une longue prosopopée où la folie refuse de se définir, Érasme consigne dans son *Éloge de la folie*, par les propos de la folie elle-même, que :

Qu'on dise de moi tout ce qu'on voudra (car je n'ignore pas comme la Folie est déchirée tous les jours, même par ceux qui sont les plus fous), c'est pourtant moi, c'est moi seul qui, par mes influences divines, répands la joie sur les dieux et sur les hommes (Érasme, 2009 : 1).

Se plaçant au-dessus des dieux et des hommes, la Folie établit son empire sur l'existence toute entière en se décrivant comme l'échanson des dieux et des êtres. Elle est maîtresse des joies éternelles et des rires perpétuels. Dans sa présentation, la Folie chez Érasme fustige l'hypocrisie des hommes qui la pourfendent et refusent de reconnaître ses bienfaits. Le texte est donc une autosatisfaction de la folie qui tranche radicalement avec ce que le sens commun pense d'elle. De là, le sens commun appréhende la folie comme une désarticulation de la psyché qui conduit aux extrémités de la violence et de la niaiserie. La folie altère la raison et emprisonne la conscience. Du point de vue métaphorique, et c'est le cas dans cette contribution, la folie est la négation du danger et la prise inconsidérée du risque. Elle est le moteur du défi sans lequel la vie, finalement, n'est pas possible. En analysant le sujet « Le large, la limite et la folie : crédit de mort et hypothèque de vie sur le radeau du migrant », on peut valablement se poser la question suivante : Face à la misère, la raison est-elle absolue ou relative ? L'aventure du migrant sur des radeaux de fortune est une mise à l'épreuve de cette raison. Cerné par le manque et le minimum vital, il résiste à la tentation de la traversée et cède au devoir de survie. Son entêtement et l'apparent refus de voir le danger si ce n'est sa volonté d'aller à la confrontation avec le risque assurent une réserve au jugement sur son équilibre mental. Fou, dément ou insouciant, le migrant est aux prises avec les vagues cannibales d'une mer déchaînée. La violence de la rencontre entre l'homme et la mer est à la hauteur du désir vindicatif, du premier, de dompter ses rêves de traversée. C'est en trois étapes que sera analysé le sujet. Nous montrerons d'abord comment la confrontation du migrant au mirage de la mer le transforme en une proie potentielle. Ensuite, nous montrerons que sa volonté absolue

de traversée est une forme de dérèglement des sens. Enfin, nous prouverons que la folie du migrant est un cri et un acte qui expriment le besoin de vivre.

1. Le mirage, l'ombre et la proie

Alléché par l'opulence de l'Occident ou plus exactement stimulé par l'idée des richesses occidentales, le migrant surmonte ses peurs en bravant l'étendue et la dangerosité de la mer. La proximité géographique, et même historique entre l'Afrique et l'Occident, fonde en légitimité le regard envieux que porte l'Afrique de la misère sur l'Europe de la richesse. L'immigration illégale au péril de la vie du migrant est un appel des sens et non de la raison. L'image qui s'y prête est celle d'un personnage affamé tenu à l'écart derrière une cloison qui laisse filtrer les odeurs d'un festin qui mijote. L'on est en présence, ici, d'une double allégorie superposée. L'expérience de Pavlov et ce que nous appellerons le syndrome de Djéha¹. La perception des odeurs de la cuisine active l'appétit et débride l'imagination du migrant affamé. Il s'imagine un plat fumant orné de poisson et de viande ; agrémenté d'épices dont les couleurs vives se conjuguent à la vapeur parfumante. Il avale en avalanche sa salive et trépigne d'impatience. Semblable au tintement du métronome de Pavlov, l'odeur du plat éveille les réflexes du migrant et le décide à franchir le mur. Cette première expérience est complétée par l'attitude de Djéha, un jeune homme qui n'avait pas suffisamment d'argent et qui en avait juste pour acheter du pain sans condiment. Faisant route dans

¹ « Djéha et les brochettes », texte tiré de manuel au programme scolaire en Côte-d'Ivoire :

« Un jour, Jhâ passe devant un marchand de brochettes. Or, il a très faim, mais malheureusement, il n'a pas beaucoup d'argent. Il a une idée. Il va acheter un morceau de pain et revient devant les brochettes en train de cuire. Il pique le morceau de pain sur un bâton et le place au-dessus des brochettes en train de cuire. Le marchand est étonné :

- Que fais-tu là ?

- J'en ai pour une minute seulement.

Effectivement, très vite le morceau de pain est recouvert de fumée et de graisse.

Alors Jhâ mange le pain parfumé à la cuisson des brochettes.

Le marchand le regarde faire, puis lui dit.

- Tu me dois de l'argent !

- Quoi, répond Jhâ, je n'ai pas touché à tes brochettes, pourquoi veux-tu que je te paye ?

Mais le marchand ne veut rien entendre et il emmène Jhâ chez le Cadi.

Le Cadi écoute l'histoire et se tourne vers le marchand

- Combien veux-tu d'argent ?

- Je veux un dinar, répond le marchand.

Le Cadi se tourne vers Jhâ - Donne-moi un dinar. Jhâ donne un dinar au Cadi. Le Cadi prend le dinar et le met sous le nez du marchand. Puis il rend le dinar à Jhâ.

Le marchand proteste

- Mais ce dinar est pour moi. Pourquoi vous le lui rendez ?

Le Cadi répond

- De quoi te plains-tu ? Jhâ a senti l'odeur de tes brochettes, et toi, tu as senti l'odeur de son argent.

Vous êtes quitte ».

les pénates de son imagination, il hume l'odeur de brochettes grillées par un marchand. Ne pouvant résister à cette odeur et voulant accompagner son pain de ces brochettes, Djéha fend le pain, s'approche de la grille sur laquelle cuisent les brochettes et capte la fumée qui remonte du feu transportant les arômes de la viande et des épices braisés. On pourra le remarquer, le migrant subit une excitation des sens qui le motive à franchir les barrières. Derrière la cloison, il est stimulé par la montée des odeurs qui l'amènent à deviner de copieux plats. Il passe ensuite à l'action comme Djéha mais s'expose à la réaction du marchand. Le migrant paraît fonctionner dans cette double allégorie qui en appelle une troisième : l'allégorie de la caverne. Les sens du migrant l'ont convaincu d'un monde idéal idyllique dont la quête dans l'Occident vaut tous les défis. Le désir et le risque de braver la mer qui n'est pas un lac gelé et dont les contraintes sont immenses, mais qui laisse miroiter l'imminence de l'horizon créent un mirage. C'est le même mirage dans l'esprit du migrant qui voit danser l'ombre de l'Occident sur le mur de son esprit. Se jetant à l'eau, il devient la proie de vagues qui le portent sur les berges de Lampedusa ou des villes balnéaires espagnoles ou italiennes. Mort ou vif, il sera arrivé à destination.

Le large se présente comme une invitation à la fuite et à liberté. Symbole de l'expression de la volonté, par l'absence des barreaux et par l'imagination de l'horizon en course continuelle, le large est le pont liquide qui fait double rhizome avec la terre. Rhizome avec la terre d'oppression et rhizome avec la terre d'expression. La mer qui s'étend et s'étire à l'infini a la longueur et la profondeur de l'espoir du migrant. Semblable à la liberté retrouvée, la traversée est une course contre le destin et contre la montre. Symétrie du ciel, couverture illimitée, le large est l'idée et la matérialité de la cavale. Fuir la misère, fuir la prison de la faim, fuir la contrition, fuir la privation ; autant de fuites additionnées propulsent le migrant dans les flots au large de la mer fille de la liberté et mère de l'espoir.

Le large est un permis de rêver. Il est un permis de s'inventer un possible. L'horizon qui s'éloigne au fur et à mesure que vogue l'embarcation sur la houle rapproche le migrant de son rêve. Plus le voyage est long et périlleux, plus le rêve d'un paradis est ardent et vif. La difficulté de la traversée rend le large laborieux et l'espoir intermittent instaure une sorte de métaphore de la guirlande dans les attentes du migrant. Les lueurs d'espoir et les nuits de désespoir s'alternent. C'est justement la part lumineuse de l'espoir qui maintient le migrant éveillé, guettant un navire sauveteur et salvateur. Le large est un espace de tous les possibles où le bonheur peut nicher dans un navire qui pointe tout comme le malheur décharne par les griffures des vagues qui chevauchent le vent violent. Siège de sentiments instables qui gravitent autour d'un hypothétique espoir, le migrant est dans un trouble émotionnel qui perturbe son être. Hagard et effrayé par l'immensité du large, le migrant est soulagé par l'espérance d'une vie nouvelle. Le passage suivant l'indique avec éclat :

De toutes les informations qu'on nous donnait sur l'émigration clandestine il n'y avait rien de vrai, seule la réalité du terrain pouvait nous montrer combien elle était difficile et dangereuse. En essayant de dormir j'ai commencé à me rappeler les conséquences du voyage et de ses dangers. Vous savez si nous sommes 1 million à vouloir faire ce voyage seul [sic] 500000 d'entre nous vont réussir à arriver en Espagne, non pas par courage mais par chance. Et des 500 000 arrivés 200 000 vont retourner chez eux à cause des maladies et les autres à cause de leur gouvernement. Nous ne pouvons pas passer toute notre vie à pleurnicher sur nos hommes d'état quand eux, ils ne font rien pour prouver qu'ils travaillent pour le peuple. Ils provoquent seulement notre révolte. Chaque jour que Dieu fait nous entendons parler des scandales et de ces sommes astronomiques détournés [sic] alors que le peuple crie famine, et périt dans les maladies et le désespoir (Cissé, 2008 : 71).

On comprend que prendre le large, ce n'est pas choisir entre la mort et la vie. Prendre le large n'est pas jouer à pile ou face avec le destin mais c'est jouer au dé avec sa volonté car le large offre des possibilités multiples. Le voyage est une expérimentation personnelle qu'entreprend le migrant. Resté sourd aux appels et aux avertissements des organismes de prévention ou rendu sourd par la misère et la maladie, le migrant se forge sa propre expérience dans le feu du risque et la bravade du danger.

2. Dérèglement de la raison

On pourrait indiquer que le choix déraisonnable des voies de l'impossible pour atteindre l'Europe est une sorte d'éloge de la folie volontaire. Car le migrant fait le choix de partir. C'est en toute conscience de la situation qu'il met les voiles. Il s'organise et prépare son voyage qui n'est pas une aventure improvisée mais un programme de construction personnelle qui naît du constat de la misère ambiante dont la frustration est renforcée par le malaise de la mauvaise gestion des sociétés dominées. Frustré, le migrant devient un révolté et un indigné. Tout en devenant un désespéré, il ne désespère pas pour autant de la vie car il l'imagine au-delà des mers. Le désespoir se révèle ainsi dans sa double motivation. Il est volonté de se départir de son moi rejeté et détermination de quérir son moi projeté. Le migrant ne veut plus être miséreux, il veut quitter la peau du damné pour devenir heureux et capable d'être. À l'incapacité de pouvoir et d'agir sur son existence, il veut être capable et libre d'organiser sa vie. Le désespoir a ainsi cette inclinaison fourche de stimuler l'instinct du bonheur et de capituler face à la fatalité. On le lit bien chez Kierkegaard dans son *Traité du désespoir* quand il se demande et répond :

Le désespoir est-il un avantage ou un défaut ? L'un et l'autre en dialectique pure. A n'en retenir que l'idée abstraite, sans penser

de cas déterminé, on devrait le tenir pour un avantage énorme. Être passible de ce mal nous place au-dessus de la bête, progrès qui nous distingue bien autrement que la marche verticale, signe de notre verticalité infinie ou du sublime de notre spiritualité. La supériorité de l'homme sur l'animal, c'est donc d'en être passible (Kierkegaard, 2015 : 64).

Il en ressort que le désespoir est ce qui fonde l'humanité même. Il est le moteur de l'existence humaine. Du point de vue de Kierkegaard, l'incapacité de l'animal à se désespérer le rive à la périphérie de l'humanité. Le statut de la verticalité n'étant pas exclusif à l'humain, il le partage avec les grands singes, le désespoir est avec la spiritualité l'un des atavismes de l'humain qui le distingue et le rend supérieur à l'animal. Reconnaissons ici l'unilatéralité de cette position tant il est à méditer dans le regard perdu et les mines déconfites des animaux des zoos qui laissent, si ce n'est un sentiment de culpabilité de/dans l'humain, l'obligation de lire une forme de désespoir et de déprime chez ces obligés des cages. Nous pensons, à la suite du philosophe danois, qu'outre l'humain, le désespoir est au cœur de l'être et du vivant. Chez le migrant, le désespoir est la force motrice qui le propulse au-devant du risque. Il altère son sens du jugement, relativise chez lui la notion de raison et de conscience. Le désespoir ramène ainsi l'homme à la hauteur de la bête.

C'est donc en toute responsabilité ou irresponsabilité, c'est selon, que le migrant se construit une raison en marge de la raison objective – quoique sa propre raison lui paraisse objective. On comprendra alors que la raison de l'affamé n'est pas celle du repus. Cette dialectique amène à soupeser la notion même de raison. L'angle de perception et les motivations d'un acte doivent être pris en compte dans l'évaluation de la raison qui sous-tend cet acte. Ce qui peut ainsi apparaître raisonnable pour une personne peut être insensé et déraisonnable pour une autre. De la sorte, le refus de la voie de la raison crée une inconscience du danger qui embarque le migrant sur des pirogues de fortune dans les bras de la houle. L'expérience de la traversée nous en donne un écho :

Mais une chose est claire, si nos chefs d'état continuent de nous diriger tel qu'ils le font, en mentant, en nous manipulant avec l'aide de l'armée pour rester éternellement au pouvoir aucun jeune africain ne restera dans son pays. Ce jeune, il partira, il mourra dans les mers, dans le désert mais il ne restera pas pour faire la guerre ou mourir de faim. Vous ne pouvez pas imaginer le nombre de morts tombés dans cette mer, ce nombre de fils d'africain tombés, jamais vous ne pourrez l'imaginer... Allez au Sénégal dans un quartier appelé « Thiaryoye » où 135 personnes qui habitaient ce quartier sont mortes, ils étaient pourtant les meilleurs pêcheurs du quartier. Ceux qui ne comprennent pas croiront que toutes ces personnes qui

ont trouvé la mort en essayant de traverser la mer, ils penseront que ces milliers de gens morts l'ont fait parce qu'ils étaient stupides mais c'étaient des gens qui ne pouvaient pas regarder continuellement la souffrance de leur famille, qui ne pouvaient passer le reste de leur vie à demander la charité aux autres. La moitié de ces hommes étaient des pères de famille et c'était leur devoir de s'occuper de leurs familles, l'autre moitié c'était des gens en âge de fonder leur propre famille et ils ne pouvaient le faire en restant dans leur pays où tout ce qu'il y avait de meilleur était transféré vers d'autres lieux. Tous ces hommes resteront pour moi et leurs familles des martyrs, ils auront le respect de toutes les générations et feront la honte de tous les politiciens véreux et celle de tous les chefs d'état vaniteux (Cissé, 2008 : 81).

L'observateur de la situation se trouve devant la construction de deux logiques qui induisent deux modes de raisonnement. La logique de l'affamé et celle du repu. Dans une version autre, c'est la logique du serf et celle de l'homme libre. On la lirait aussi sous la logique de l'esclave et celle du maître. Retenons que la logique de l'affamé est une logique altérée. La misère met une telle pression sur la raison que toutes les solutions même les plus infâmes et les plus déraisonnables semblent avoir du sens. Le migrant suit alors la voie de sa conscience, celle qui l'oblige à échapper à la mort certaine. Il s'invente la philosophie immédiate de l'homme surpris par le feu et qui n'a pas besoin de choisir une qualité d'eau pour éteindre le feu ; si tant est qu'il parvient à éteindre ce feu avec une eau de quelque nature que ce soit. Cette logique controversée obéit à un certain sens de la raison dont se persuade le migrant. L'autre raison, celle du migrant, qui n'est pas celle de l'Occidental, est perçue comme étant de la folie. C'est une forme de raison décalée. Car le migrant ne raisonne plus. Il croit en ses rêves. Il croit en l'Occident et il croit peut-être à la vie. Il est devenu croyant par la pression conjuguée de la misère et du rêve. La misère et la colère ont fait un tel dégât dans son processus d'appréhension du monde que la prise de risque a les mêmes conséquences que le refus de tenter l'aventure. Il est donc nécessaire de prendre le risque de la traversée. Vivre se trouve au bout du voyage, même s'il faut braver la mort pour y arriver ; la vie dans tous les cas n'en aura que bon goût. Car en fin de compte et avant tout ne dit-on pas qu'à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire ? La logique sacrificielle du migrant doit s'appréhender dans son choix même de braver la mer par des moyens précaires.

La précarité de son existence fragilise son être dopé par ses rêves, il est fanatisé au point d'être dans une sorte d'ivresse et de transe dynamisantes. Le courage du désespéré est un pied de nez à la mort. Car en réalité la mort ne lui fait pas peur. Le migrant n'a d'autre peur que de retourner à sa condition première d'être affamé. La

mort ne fait pas plus peur que les conditions de la mort elle-même. L'agonie de la misère doit sembler plus lente et plus dégradante que la strangulation de la houle. Restant sourd aux appels, le migrant prend la mer pour risquer d'être pris par la mer. Espérer qu'il sera démotivé par les accidents et les désastres en mer, c'est ne pas intégrer le schème de pensée du désespéré. L'Europe ne doit pas appréhender le sauvetage des embarcations comme un secours à des suicidaires. Le sauvetage d'un navire à la dérive est un pari gagné pour les migrants. Ils misent sur l'insolvabilité du hasard. S'ils sont sauvés, leur destin s'est écrit dans cette voie. S'ils périssent, c'est aussi leur destin qui l'a voulu. Dans un cas comme dans l'autre, les migrants s'inventent la raison de croire dans la vie en forçant les portes de la mort. Comment comprendre une telle obstination à gagner l'Europe ? La raison du désespéré étonne la raison logico-objective :

Comment vous pouvez dire à des gens de jeûner alors que vous passez toute la journée à manger ? Comment vous pouvez nous demander de rester en Afrique alors que nos dirigeants passent la moitié de leur temps en Europe ? Ils reviennent toujours plus beaux, et bien portants et plus riches pour nous dire toujours les mêmes bobards. Comment eux pouvaient ils nous empêcher de dompter les mers, les vagues gigantesques et le froid ! (Cissé, 2008 : 19).

La détermination nommée déraison opère. Elle forge le courage fanatisant qui motive le migrant dans sa quête d'espoir. L'appel de l'espoir est plus audible que l'inhibition de la peur. Le courage aux allures de suicide fait tinter la volonté de traverser dans le sanctuaire de la croyance du migrant. Le large dont la brise fraîche porte les fragrances de la liberté dissipe l'exhalaison de la misère qui assiège les sens du désespéré. Traverser est donc un double symbole. Naître de nouveau et vaincre son destin pour écrire sa destinée. La destinée dans ce cas se trouve à la destination finale là où dansent les mouettes. La nouvelle naissance côtoie, dans le symbole, la mort. Le combat épique que livrent les capitaines des navires en pneumatique ou en bois rouge face aux vents violents. La nuit intimidante des veillées de la traversée, les lames aiguës de la mer impitoyable, les vagues brutales de la houle, sont autant d'embûches qui font vaciller les rêves. Croire dans son rêve apaise le migrant apeuré au milieu du vaste espace liquide de la Méditerranée en furie :

Un mal étroit nos entrailles. C'est le mal du déficit d'existence, le mal du vouloir sans volonté, de l'aspiration sans objet, de l'aspiration pure. C'est la mélodie du devenir. Les instants fondent, ploient et s'étirent – faute de grâce. Où le temps pourrait-il nous mener quand nous ne sommes pas suffisamment forts pour le supporter ? Il nous opprime sans pitié, cependant que, victimes éternelles, rejetés en marge de toute destinée, nous nous livrons à lui en pâture. (Cioran, 2011 : 17).

Cioran présente en ces termes le Roumain d'antan. De son point de vue, c'est un être opprimé par son destin et souillé par le temps. Fouinant dans l'infra-humanité, il s'arc-boute à des rêves périssables dont l'encoignure porte les chrysanthèmes du futur désenchanté. On note dans ce passage la flétrissure et l'angoisse que partage le migrant africain. Devant la détresse « les vaincus » sont égaux. Dévasté par le spleen, le « dor » selon le terme de Cioran, le vaincu darde comme dans l'ivresse de l'hébétude :

Si un seul frisson s'animait, les astres quitteraient le ciel et s'étendraient tel un baume sur les blessures du corps et de l'esprit. Mais on ne crie pas sa peur sans risquer sa raison. Face à l'absolu, la folie est le seul acte sincère. Quelque part, nous sommes tous des insensés. L'air que nous respirons est un hospice où la raison entretient de fausses éclaircies. Dans le monde, les ténèbres ne sont pas l'improbable ; elles sont la certitude de nos os. La nuit gémit dans leur moelle et dans celle des pensées. La lumière rend l'âme dans les chevilles, dans le crâne. Et tandis qu'elle vacille, quelqu'un tourne l'ultime page de l'esprit (Cioran, 2015 : 22).

L'on comprend avec Cioran que les marges de la raison sont des zones labourées par le courage. Poser un acte hors de raison pour sauver sa vie ou risquer la mort pour préserver sa vie est un acte de haute justice et de fort courage. Car, en fin de compte, pourquoi courir car la mort nous précède et nous suit. Elle est la destination de tous ; il faut donc oser la mort pour gagner sa vie même si on risque la mort car de toute manière c'est par-là qu'on finira. Prendre la mer sur des embarcations peu fiables est un acte de courage et non de déraison. C'est un acte de folie qui décuple le courage et conquiert le danger. La folie est l'anti-peur et la dynamique porteuse.

3. Le besoin de vivre

La traversée n'est, par-delà, pas un élan de suicide collectif. On notera un paradoxe dans le besoin de vivre en côtoyant la mort. Rêver dans le lit de Thanatos, c'est cajoler Hypnos, éveillé. C'est aussi Hypnos qui contemple son frère jumeau dans les yeux larmoyant du migrant. Rêver l'Occident, le rêve éveillé s'évanouit dans le cauchemar du désastre du naufrage. L'insistance collective des migrants qui hypothèquent permanemment leur vie paraît davantage un besoin de vivre qu'une volonté de mourir. Or le péril des embarcations de fortune et des conditions météorologiques désastreuses confirment la gémellité d'Hypnos et de Thanatos. La mort côtoie la vie et la vie engendre même la mort dans les creux de vagues cannibales d'une mer Méditerranée déchaînée qui semble en vouloir aux passeurs véreux et aux migrants désespérés. L'aventure collective de la traversée pose le débat du suicide collectif ou de la vie à tout prix. Elle soulève l'interrogation sur la conscience du danger et l'inconscience de l'acte de la traversée. Risquer la vie pour trouver la mort ou risquer la mort pour ga-

gner la vie. C'est dans cette dernière dialectique que le migrant emprunte les pneumatiques gonflés pour défier le froid, le vent, la houle et les intempéries en tout genre.

C'était une folie de vouloir dompter la nature sans savoir comment ni par où passer, c'était une folie de penser que chaque minute était la dernière, que d'une minute à l'autre la mort pouvait surgir. La peur avait pris le dessus et la prière était notre unique réconfort. Nous avions l'espoir que la vie et la mort sont deux phénomènes éloignés et tous ceux qui étaient sur cette pirogue craignaient la mort et aimaient la vie. Personne n'avait envie de mourir (Cissé, 2008 : 25).

Il est important de comprendre ici que tous les usages en société se métaphorisent comme un discours. Le faire et le dire sont discursifs si tant est que l'acte illocutoire préside à toute action. Le factuel est en conséquence discursif tout comme le discursif est potentiellement factuel. En d'autres termes, agir est un langage tout comme parler est langage. La traversée illégale de la mer au péril de la vie du migrant est un langage à la fois de révolte, de désespoir et peut-être de délire. La culture en société devient le lieu d'actualisation du faire et du dire par les découvertes, les audaces, les us, les coutumes, les usages... On l'aura compris, le défi de la compréhension du monde, des êtres des phénomènes et des mystères par le faire ou par le dire est la quête permanente du juste milieu entre l'énoncé d'un propos, le projeté du rêve et d'une intention, d'un désir, d'un vœu et leur réalisation. Toute chose qui porte à présence la problématique du défi de la traversée en tant qu'une actualisation d'une volonté *absolue* : « Aujourd'hui je traverse la frontière / Sous le ciel / Sous le ciel / C'est le vent / qui m'envoie / Sous le ciel d'acier / Je suis le point noir qui / marche / Aux rivages de la destinée » (Lhasa de Sela, 2003). Le migrant se pense comme une feuille qui sera charriée par les flots et la houle de la mer. Traversée par les nervures de ses rêves et de ses audaces, il s'abandonne à la folie du risque. La métaphore de la feuille appelle l'idée de l'unité et de la convergence des chemins que matérialisent les nervures. La poésie de l'être et d'être naît dans la rythmique systolique de la danse suave et de la volupté que la feuille esquisse au bras du vent caressant. L'aventure du vivant cristallise l'expérience de l'existant. S'ouvrir sur l'inconnu, défier le probable, tenter le possible sont autant de voies que le migrant explore pour s'ouvrir sur le large :

Solo voy con mi pena / Sola va mi condena / Correr es mi destino / Para burlar la ley / Perdido en el corazón / De la grande Babylon / Me dicen el clandestino / Por no llevar papel / Pa' una ciudad del norte / Yo me fui a trabajar / Mi vida la dejé / Entre Ceuta y Gibraltar / Soy una raya en el mar / Fantasma en la ciudad / Mi vida va prohibida / Dice la autoridad (Manu Chao, 1998).

La frêle étreinte de la brise sur les joues rugueuses des présents tendineux projette les boulevards de l'océan dont les rivages infinis attisent les craintes du présent et l'espoir du futur. La feuille comme un radeau, comme une toiture, comme une gouttière, comme une couverture, comme un pont, comme un vêtement autorise la confiance des honneurs saufs dans les gravas des existences périlleuses. Le rythme de la vie semble la cadence de la houle déchaînée sur les berges salines des espoirs fuyants. La feuille à la dérive triomphe des rapides et des chutes du fleuve arrivant à l'embouchure. Légers comme la misère, les chemins d'espérance sont faciles à porter pour gagner le large.

4. Conclusion

S'offrir au large c'est prendre rendez-vous avec l'immensité pour conjurer le sort du confinement. L'air frais de l'étendue dilate l'esprit et les espoirs du migrant qui veut échapper à sa condition d'être comprimé. Contrit par la misère, écrasé par les déboires, il risque l'étouffement et la mort dans les griffes du désespoir et de la faim. Comme un traqué qui se dissimule à ses geôliers, le migrant fend la nuit des risques et suit le ruisseau de l'espoir qui l'entraîne sur les barques d'infortune dans les entrailles de la houle. Le migrant clandestin est sujet à un trouble psychique qui l'amène à envisager une autre raison. Il nie l'évidence collective pour se fortifier dans une raison de survie idyllisant l'Occident. Il est innervé par un conflit entre la conscience du danger de la traversée et la raison de vivre. Il devient le siège d'une étourderie qui perturbe ses sens. Tout autour de lui tanguent, tout en lui s'interroge sur le bien-fondé de son désir absolu d'entreprendre la traversée périlleuse de la mer pour gagner l'Europe. Sa folie se déploie ainsi dans son acharnement à affronter la mer pour entrer clandestinement en Europe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHAO, Manu (1998) : « Clandestino », in *Clandestino*. Londres, Virgin Records.
- CIORAN, Émile (2011) : *Bréviaire des vaincus II*. Paris, L'Herne.
- CISSÉ, Pathé (2008) : *La Tierra prometida/Diario de un emigrante. La Terre promise/Journal d'un émigrant*. Cádiz, Diputación de Cádiz, coll. « Dialogo de memorias ».
- DE SELA, Lhasa (2003) : « La Frontera » in *The Living Road*. Montréal, Audiogram.
- ÉRASME (2009) : *Éloge de la folie* [1508]. Pantin, Le Castor Astral.
- KIERKEGAARD, Soren (1988) : *Traité du désespoir*. Paris, Gallimard.

Présentation bio-bibliographique des auteurs

Margarita Alfaro Amieiro est maître de conférences à l'Université Autonome de Madrid depuis 1993 ; elle y enseigne la littérature française contemporaine, les littératures francophones et la littérature interculturelle en Europe. Elle a occupé différents postes de responsabilité ; depuis 2009, elle est vice-présidente des Relations Institutionnelles, Responsabilité Sociale et Culture. Elle dirige le groupe de recherche ELITE (Étude des Littératures et Identités Transnationales en Europe). Ses articles portent sur l'étude d'écrivains déterritorialisés qui arrivent en Europe. Ses publications récentes mettent en valeur les *xénographies au féminin* ; leurs écrits représentent un défi d'intégration dans la société d'accueil. Parmi d'autres travaux, elle a participé à l'ouvrage collectif *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* (Paris, Édition Champion, 2012), avec les entrées destinées à quatre écrivains de l'Europe de l'Est (Matéi Visniec, Rouja Lazarova, Eva Almassy, Oana Orlea).

André Bénit est licencié en philologie romane de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve (1984) et docteur en philosophie et lettres de l'Université Complutense de Madrid (1996). Sa thèse de doctorat portait sur l'impact de la Guerre d'Espagne dans la littérature belge. Il est maître de conférences à l'Université Autonome de Madrid où, depuis 1992, il enseigne la langue française et la littérature francophone de Belgique (actuellement, dans le Master universitaire en Études internationales francophones). Récemment, il a participé à un projet de recherche sur les *Représentations des femmes comme figures historiques dans la littérature française*, dirigé par Mercedes Boixareu Vilaplana (professeure de la UNED), ce qui lui a permis d'analyser la représentation de la figure de Charlotte de Belgique dans le roman en langue française. Il a publié plusieurs études sur le sujet, notamment un livre intitulé *Charlotte, princesse de Belgique et impératrice du Mexique (1840-1927). Un conte de fées qui tourne au délire... Essai de reconstitution historique*, aux éditions Historic'one (Plougastel-Daoulas, 2017).

Professeure des universités de Littérature française à l'Université de Cadix et responsable du groupe de recherche « Littérature-Image-Traduction », **Lola Bermúdez Medina** a dirigé jusqu'en 2009, date de sa disparition, la revue *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, éditée par l'Université de Cadix. Elle s'intéresse particulièrement à la littérature française et francophone des XIX^e et XX^e siècles ainsi qu'aux rapports texte-image. Elle a publié récemment des traductions de textes de

Jean Lorrain, Octave Mirbeau, Francis Carco, Marguerite Duras, Gustave Flaubert (*Voyage en Orient*), Léonora Miano et Alain Mabanckou, entre autres.

Parfait Bi Kacou Diandué est professeur titulaire de Littérature générale et comparée à l'Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire). Il enseigne les théories comparatistes, la géocritique, la mythocritique et la critique d'art. Il promeut la théorie des topolectes dans les livres suivants : *Topolectes 1* (2005), *Topolectes 2* (2013), *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma* (2013). Il a également publié des ouvrages d'art : *Badouët* (2013), *Le pinceau-narrateur* (2017). Comparatiste convaincu, il dresse, dans ses cours et ses recherches, des passerelles entre les discours interdisciplinaires (interdiscursivité), littérature et arts plastiques, littérature et musique, littérature et sciences...

Victoria Ferrety est enseignante-chercheuse à l'Université de Cadix où elle donne des cours de langue et littérature françaises et poursuit des recherches en littérature. Docteure en Philosophie et Lettres depuis 2014 avec une thèse portant sur les *Défigurations de la femme dans l'œuvre de Jean Lorrain*, elle a publié différents articles sur cet auteur, ainsi que sur d'autres écrivains du XIX^e siècle, dont Barbey d'Aurevilly. Elle s'intéresse également à la littérature contemporaine, en particulier aux écritures de femmes, dont Nina Bouraoui et Andrée Chedid. Elle est membre et coordinatrice du Cireb-Brachylogie de l'Université de Cadix et coordinatrice pour l'Université de Cadix du projet LEA Erasmus+ *Reading in Europe today - Reading and Writing Literary Texts at the Age of Digital Humanities (Lire en Europe Aujourd'hui)*.

Catherine Gravet enseigne la langue française, orale et écrite, l'histoire de la traduction, la traductologie, l'histoire de la littérature française de Belgique, les littératures francophones, la méthodologie de l'enseignement du français langue étrangère à la Faculté de Traduction et d'Interprétation – École d'Interprètes internationaux de l'Université de Mons. Membre de l'Institut de Recherche en Sciences et Technologies du Langage de l'UMONS, ses recherches et publications (plus de 300) portent principalement sur la littérature francophone (belge et maghrébine), son histoire, ainsi que sur l'histoire de la traduction, parfois sous l'angle d'études de genre. Elle s'intéresse également aux littéracies universitaires. En 2016, elle a édité trois ouvrages collectifs : le premier porte sur Marie Delcourt, auteure de nouvelles ; le deuxième constitue les actes du colloque *La Nouvelle Brachylogie* (Mons, avril 2015) ; le troisième, avec Béatrice Costa, s'intitule *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes*.

Salah J. Khan est un enseignant et chercheur en littérature et historiographie. Après avoir obtenu son Baccalauréat de philosophie au Lycée International en France, il est parti faire un double cursus en histoire européenne et littérature française à l'Université de Californie, Berkeley, où il a été invité à rejoindre l'association *Phi Beta*

Kappa. Récipient d'une bourse *Chancellor's Fellowship* de l'Université de Californie, Irvine, il y a suivi une formation de théorie critique. Il s'est ensuite consacré à ce domaine, à l'enseignement des humanités et à l'organisation de conférences internationales aux États-Unis. Il est actuellement professeur à l'Université Autonome de Madrid. Sa recherche touche principalement à la notion de résistance, au niveau rhétorique, dans le domaine littéraire, prenant toujours soin de réfléchir aux limites du terme « littéraire ». Son livre *Revolución e ironía en la Francia del siglo XIX* est paru l'année dernière chez Anthropos Editorial (Barcelone).

Professeure honoraire de littérature dans l'enseignement supérieur pédagogique de la Communauté française de Belgique, **Jeannine Paque** est actuellement collaboratrice scientifique à l'Université de Liège. Elle est chargée de missions, de conférences et de cours depuis 1988 à l'occasion de colloques ou de séminaires à l'étranger et dans diverses universités. Son activité scientifique porte sur la critique littéraire avec pour axes principaux de recherche : la littérature française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e ; la littérature de langue française en Belgique ; la littérature contemporaine au féminin. Elle collabore régulièrement à la revue *Le Carnet et les Instants*. Parmi ses publications, on soulignera *Le symbolisme belge* (Bruxelles, Labor, 1989), *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes* (Paris, Corti, 1996, en coll. avec J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois), *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture* (Avin, Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2003), *François Weyergans, romancier* (Avin, Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2005), *Comment ils décrivent : la biographie biaisée* (en préparation).

Maître de conférences à l'Université de Cadix, où elle enseigne la littérature belge de langue française, **Martine Renouprez** a proposé une approche sociologique de cette littérature à travers l'étude de ses instances de légitimation (*Introducción a la literatura belga. Una aproximación sociológica*, Cadix, 2006). Spécialiste de l'œuvre poétique et essayistique de Claire Lejeune, écrivaine montoise, elle a contribué à la connaissance de son œuvre à travers deux ouvrages (*Claire Lejeune. La poésie est en avant*, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2006 ; *Claire Lejeune. Une voix pourpre*, Waterloo, La renaissance du livre, 2012, avec Danielle Bajomée), une exposition (oct. 2012- janv. 2013), la remise du Fonds Claire Lejeune à la Maison Losseau (sept. 2015). Elle a organisé récemment avec le professeur Parfait Diandué deux journées d'étude à l'Université Félix Houphouët-Boigny à Abidjan : « Littérature et sciences : tangentes, parallèles, sécantes et intégrales » (2016) et « Écriture et équation du "hasard" dans les Arts et les Sciences » (2017).

Chris Reynolds-Chikuma est professeur à l'Université de l'Alberta à Edmonton (Canada) où il enseigne divers cours en français (la France au XX^e siècle; la BD) et en anglais (Superheroes ; graphic novels). Il a publié de nombreux articles sur divers auteurs, sujets et médias (Blanchot, Butor, Malraux, Nothomb, féminisme, Business

Fiction, TV Series). Depuis 10 ans, il se concentre presque exclusivement sur la BD et les comics. Ses publications les plus récentes et prochaines sont : « Kamala Khan, the new Ms. Marvel in France », in *Muslim Superheroes*, co-éd. par A. Lewis & P. Lund, Harvard U.P. (mars 2017) ; « *Persepolis* and graphic novels in the Middle East? », in *The Graphic Novel*, co-éd par J. Baetens & Al., Cambridge U.P. (fin 2017) ; « La BD reportage de Davodeau », in *Contemporary French Civilisation* (2018) ; « French e-comics », in *Perspectives on Digital Comics*, co-éd. par J. Kirchoff & Al., McFarland (2018) ; « Le Spirou de Trondheim », in *Memory in Comics: Archives and Styles*, co-éd. par B. Crucifix et M. Ahmed, Université de Liège (2018) ; « Hiroshima dans la fiction en France », in *Hiroshima: 70 years after*, co-éd. par D. Marples, UofA Press (2018).

Romaniste, slavisant et comparatiste, **Martina Stemberger** est titulaire d'une HDR en lettres romanes et littérature comparée. Depuis 2008, elle enseigne les lettres romanes à l'Université de Vienne ; elle est membre associée du Centre de Recherche sur les Cultures et les Littératures Européennes de l'Université de Lorraine et collaboratrice du Centre international de recherches sur *Le Dialogue intellectuel russe-européen* à l'Université nationale de recherche HSE, Moscou. Elle a publié de nombreuses études, surtout dans les domaines de recherche suivants : littérature française/francophone des XX^e et XXI^e siècles, littérature de voyage, relations culturelles et littéraires Russie-Occident, imagologie comparatiste, gender studies, métalittérature/métafiction, intertextualité/intermédialité. Publications choisies : *Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit* (Würzburg 2006) ; *Maskeraden der Schönheit* (Dossier dans *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*, 17, n° 33, 2010) ; *Littératures croisées. La langue de l'autre. Fragments d'un polylogue franco-russe (XX^e-XXI^e siècles)* (dir. avec L. Chvedova. Nancy, 2017, à paraître) ; *À suivre... Sérielles Erzählen, Medientechnik und Moderne*, Bielefeld 2018 (dir. avec D. Winkler/I. Pohn-Lauggas, à paraître) ; *La Princesse de Clèves, revisited. Postmoderne Re-Interpretationen eines Klassikers zwischen Literatur, Film und Politik* (Tübingen, 2018, à paraître).