

postures
Printemps 2009

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice	Vicky Pelletier
Rédactrice en chef	Marie-Pierre Bouchard
Comité de rédaction	Elaine Després Rosemarie Fournier Carmélie Jacob Moana Ladouceur Marie-Christine Lambert-Perreault Sophie Ménard Annie Monette Hélène Taillefer
Correctrices en chef	Jacinthe Boivin-Moffet Marilyne Claveau
Adjointe à la révision	Julie Murray Desrosiers
Comité de correction	Héloïse Archambault Sophie Dumoulin Rosalie Lavoie Amy Lincourt Françoise Major Philippe Mangerel Julie Murray Desrosiers Aude Weber-Houde
Responsable à la logistique et aux communications	Elaine Després
Graphiste	Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires, local J-4205

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2009

**Écrire (sur) la marge :
folie et littérature**

Présentation **9 Marie-Pierre Bouchard
et Vicky Pelletier**

Cas cliniques, la folie au singulier

- Le «Fléau des farfadets»** **17 Ariane Gélinas**
- Mise en scène** **33 Marie-Eve Bradette**
 d'un corps-texte
 chez Emma Santos
- Les anagrammes** **45 Annie Monette**
 de *L'Homme-Jasmin* :
 folie, écriture et délivrance
- Irritation, meurtres** **59 Marie-Christine**
 et autres agressions dans **Lambert-Perreault**
 Cosmétique de l'ennemi
 d'Amélie Nothomb
- Douter de la folie** **69 Gabriel**
 de Daniel Quinn : **Tremblay-Gaudette**
 lecture du roman graphique
 ***City of Glass* de Paul Karasik**
 et David Mazzucchelli

Effet miroir, la folie au pluriel

- L'Ordre, la Justice,** **89 Marie-Pierre Bouchard**
 la Vérité et le murmure
 anonyme de la rumeur :
 petite histoire d'une déraison
 à la mode africaine
- Julius Corentin*** **109 Carmélie Jacob**
 ***Acquefacques* :**
 les phylactères
 de l'absurde kafkaïen

Les passages obligés de la pathologie : 115 **Michaël Trahan**
le cas du sadisme

Ma mère la machine : 129 **Hélène Taillefer**
identités troubles dans
Neuromancer,
de William Gibson

Folies marginales et marginaux fous : 141 **Anaïs Guilet**
Le traitement des notes de bas
de page dans *House of Leaves*
de Mark Z. Danielewski

Le cas Ferron : lecture d'une folie québécoise

Chronique de la folie ordinaire : 157 **Pierre-Alexandre Bonin**
Le Pavillon de chasse
(en préface au *Pas de Gamelin*),
de Jacques Ferron

Le Pavillon de chasse 173 **Jacques Ferron**
(en préface au
Pas de Gamelin)

Notices
biobibliographiques 181
Numéros déjà parus 187
Bon de commande 189

Présentation

Le fou investit la marge, s'agite dans les espaces limites, parle un discours en rupture avec la norme. Son histoire s'écrit à partir des frontières et des seuils, parce qu'elle se tient, comme le dit Foucault, au-delà du partage. Le fou ne voit pas le monde comme il devrait le voir et, bien souvent, joue le rôle ingrat, bien que nécessaire, de bouc émissaire. Pour ces raisons, confrontant, différenciant et interrogeant une certaine réalité, cette parole désirante a su forcer au cours des siècles l'érection de cadres et de catégories. Dans sa préface à *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault nous rappelle ainsi que « [la] folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la

capturent. » La folie est dès lors culturelle. Elle est aussi fortement artistique et littéraire.

Depuis longtemps, littérature et folie exercent l'une sur l'autre un puissant pouvoir d'attraction. Tantôt source d'inspiration, tantôt principe de création (comme chez les surréalistes) et tantôt seule voie d'exorcisation, elles partagent une tortueuse histoire construite en marge ou en écho des institutions qui se nourrissent du fou, que ce soit la psychiatrie, l'anthropométrie, la criminologie ou la psychanalyse. La folie est donc un lieu que la littérature et le discours ont su rapidement habiter. D'ailleurs, l'artiste a toujours entretenu une fascination ambiguë, faite de fantasmes et d'angoisses, pour la démence. Parfois associée au génie, la folie inscrite dans une œuvre interroge toujours le sens parce qu'elle ébranle le réel, le discours et la structure du récit. Quelquefois aussi, elle force l'artiste à émerger de l'homme et déclenche une nécessité de dire, une volonté d'écrire afin de se délivrer de soi, de l'autre, de l'autre en soi.

Ainsi, tous unis devant le même démon, les auteurs de cette onzième édition de la revue *Postures* ont délibérément choisi de se poster sur la marge afin de traquer, dans des récits où différentes formes de folies se manifestent, le fléau de l'uniformisation qui la stigmatise. Certains ont pris pour arme la singularité du fou pour aller au combat. Arpentant les mots de ceux qui ont habité les asiles et parcouru leurs couloirs aseptisés, ils ont cherché au fil des lettres son inscription dans le verbe et dans la phrase. Bien loin de nos ailes psychiatriques cependant, Ariane Gélinas la découvre dans les mémoires d'Alexis Vincent Charles Berbiguier, le plus « fameux des monomanes hallucinés » du XIX^e siècle. À la fois redevable des outils de la psychanalyse et d'une réflexion critique sur l'imaginaire religieux qu'a su léguer la Grande Inquisition, son analyse démonte les mécanismes de la structure délirante d'un univers peuplé de farfadets afin d'en faire émerger le portrait d'un corps qui ne souffre ni le manque ni la frustration. Plus encore, sa lecture de Berbiguier lui permet de constater que la folie se loge là où il y a enfermement : enfermement du corps dans la rigueur des sacrements, enfermement de l'esprit dans les dogmes du temps et enfermement du désir dans la violence d'un être abstinant. Par ce constat, Ariane Gélinas ouvre la voie à une écriture de la corporéité qui, pendant longtemps, a été associée tantôt à la littérature des femmes, tantôt à la littérature du colonisé, deux catégories génériques auxquelles Marie-Ève Bradette ajoute celle de l'écriture de l'internement. En effet, explicite à ce sujet, Bradette s'est intéressée à la parole de cette « Folie-Femme » qui travaille de son obsession l'ensemble du roman *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée* d'Emma Santos, chez qui la folie, « par l'entremise d'une

voix narrative, cherche par tous les moyens à s'exprimer, à s'écrire ». De ce fait, le simple geste d'écrire en terre d'asile se révèle alors dans une double perspective qu'Annie Monette, à travers une interprétation nuancée de la coexistence de l'anagramme et du texte en prose dans *L'Homme-Jasmin* de Unica Zürn, met en relief. S'intéressant également à une auteure dont l'expérience de la folie emprunte les voies de l'autobiographie, Monette rappelle ainsi que le fou qui écrit jongle constamment entre réclusion de sa marge délirante et libération de toutes ces normes étouffantes. En ce sens subversive, nous apprend Monette, la plume de Zürn use de la contrainte langagière qui régit tout anagramme afin de transformer ce qui aurait pu être un lieu d'enfermement en une occasion inespérée d'affranchissement.

Le thème de l'enfermement, de la réclusion, de la claustration semble donc être fécond. Cependant, alors qu'il se voulait physique dans les analyses proposées par Gélinas, Bradette et Monette, il se fait psychique dans celle que nous propose Marie-Christine Lambert-Perreault. Prenant pour objet la relation qu'entretiennent les personnages de *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb avec leur ennemi intérieur, elle nous dévoile comment, même sans le contexte de l'internement, le processus créateur peut traduire une folie qui mine l'auteur de l'intérieur.

Dans le même ordre d'idées, mais dans une perspective plus axée sur la psyché du personnage, Gabriel Tremblay-Gaudette suit les traces labyrinthiques de « l'enquêteur improvisé » Daniel Quinn, protagoniste de *City of Glass* de Paul Auster, dans son adaptation en roman graphique par Karasik et Mazzucchelli. Selon Tremblay-Gaudette, ces derniers ont réussi à « incarner graphiquement les considérations inhérentes à *City of Glass*, sur l'aliénation et le désœuvrement », ainsi qu'à proposer une réécriture du *Don Quichotte* de Cervantès, faisant en quelque sorte de Daniel Quinn « une version moderne » de ce personnage littéraire qui prenait des moulins à vent pour des géants. Toujours dans le domaine de la bande dessinée, Carmélie Jacob analyse la pentalogie de Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, et relève sa filiation avec l'œuvre de Kafka. Elle en conclut qu'au bout du compte, devant l'absurdité de la vie, tout être humain est en quelque sorte un peu fou, dans la mesure où « la seule manière d'échapper au rien est de se donner un but dont le caractère illusoire est connu d'avance, de marcher éternellement vers ce qui a toutes les caractéristiques du mirage ». Tel Sisyphe, qui monte et remonte éternellement son rocher, on doit ainsi, comme l'expliquait déjà Camus dans son célèbre essai *Le Mythe de Sisyphe*, imaginer l'être humain non pas fou, mais heureux. Ce à quoi Hélène Taillefer pourrait ajouter, à la lumière de sa lecture de *Neuromancer* de William Gibson, que ce qui

distingue l'humain de la machine est justement sa capacité à sombrer dans la folie, puisque « là où la calculatrice s'avère banalement équilibrée, c'est par la folie que la machine acquiert, paradoxalement, une forme d'humanité ».

Si certains ont privilégié l'individualité pour aborder les contours de la folie, d'autres observent plutôt les tares de la collectivité dans les reflets déformants de textes-miroirs. Analysant le caractère subversif de la rumeur dans la littérature africaine, plus particulièrement dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Soni Labou Tansi, Marie-Pierre Bouchard démontre comment, dans une Afrique marquée par une forte tradition orale, la rumeur s'inscrit dans les marges afin de faire émerger, contre toute attente, un puissant contre-pouvoir. Ainsi, fidèle en ceci à l'avertissement de Labou Tansi, Bouchard, par son analyse, donne à voir une autre vision et une autre version de l'Histoire. « Or, ce que nous révèle l'écriture et la pragmatique de la rumeur, écrit-elle, c'est que l'Histoire officielle n'est rien d'autre que le fruit d'une rumeur qui a su se donner les moyens pour accéder au rang de vérité. » De la « volonté de vérité » dénoncée par Bouchard, l'article de Michaël Trahan nous conduit à « l'ordre du discours », pour reprendre une expression de Michel Foucault, et nous propose une incursion dans ses rouages afin de faire apparaître un mythe là où plusieurs ne pensaient voir qu'un homme, un penseur, un auteur, voire une notion psychopathologique. En effet, à travers la figure de ce « divin marqué », Trahan, dans une approche plus « archéologique », cherche à voir comment se nouent et se dénouent réalité factuelle et imaginaire mythique autour de la figure tantôt encensée et tantôt diabolisée de Donatien-Aldonze-François de Sade. Pour sa part, Anaïs Guilet, tout aussi archéologue, fouille les notes de bas de page du roman *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski afin d'y trouver les marques d'une folie contagieuse. En suivant le fil de son analyse rigoureuse, on comprend que l'usage fictionnel – pernicieux et délirant – de la note de bas de page constitue une « authentique menace sur le texte principal en l'envahissant de manière irrévocable ». Roman étriqué s'il en est, le texte de Danielewski se voit donc littéralement « mis sens dessus dessous par l'usage des notes de bas de page qui tour à tour distordent, fragmentent, envahissent l'espace paginal », reléguant l'érudition au rang de simple « produit de l'imagination » et, dans un même mouvement, faisant « de la marge un centre ».

Pour clore ce numéro, le lecteur pourra lire trois fragments du *Pavillon de chasse* de Jacques Ferron, qui sont parus dans *L'Information médicale et paramédicale* en 1975 et qui n'ont jamais été publiés dans une revue littéraire ou une anthologie auparavant. Nous remercions monsieur

Luc Gauvreau, secrétaire de la Société des amis de Jacques Ferron, qui nous a suggéré ces textes peu connus, ainsi que la Succession de Jacques Ferron, qui nous autorise à les publier. Pour présenter ces écrits fragmentaires et hermétiques, pièces d'un travail inachevé sur la folie que Ferron n'a jamais été en mesure de mener à terme, nous avons demandé à Pierre-Alexandre Bonin de proposer une mise en contexte qui facilitera, nous l'espérons, la lecture du curieux néophyte comme du féru de l'œuvre ferronienne.

La revue *Postures* remercie chaleureusement les membres de ses comités de rédaction et de correction ainsi que ses partenaires financiers qui lui permettent, depuis plus d'une décennie, d'offrir à ses lecteurs des textes d'une grande qualité. Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, l'Association facultaire des étudiants en Arts (AFEA), l'Association étudiante du module en études littéraires (AeMel) ainsi que l'Association étudiante des cycles supérieurs en études littéraires (AECSEL) donnent une opportunité aux étudiantes et étudiants des programmes d'études littéraires, de l'UQAM comme d'ailleurs, de partager leurs travaux avec un lectorat averti.

**Cas cliniques,
la folie au singulier**

Le «Fléau des farfadets»

Une troupe de farfadets
Différents de taille et de forme,
L'un ridicule, l'autre énorme,
S'y démène en diable-cadets ;
Ma visière en est fascinée,
Mon ouïe en est subornée,
Ma cervelle en est hors de soi ;
Bref, ces fabricateurs d'impostures
Étalent tout autour de moi
Leurs grimaces et leurs postures.
– Saint-Amant, *Le Mauvais logement, caprice.*

Lorsqu'en 1818, Alexis Vincent Charles Berbiguier¹ débute l'écriture de ses mémoires sur ces immondes créatures que sont, selon lui, les farfadets, il souhaite avant tout dénoncer ses persécuteurs, qui le torturent depuis plus de vingt ans. Jusqu'en 1820, il veillera à porter quotidiennement ses mémoires à l'imprimeur, ce qui aboutira à l'impression d'un ouvrage colossal en trois volumes, dans lequel il narre avec une incroyable minutie les tourments infligés par ses bourreaux. Pour

¹ Il ajoutera par la suite « Terre-Neuve du Thym » à son nom, le thym étant en une plante apte selon lui à chasser les farfadets.

Berbiguier, son travail certifie l'existence de ces démons qu'il nomme les « farfadets », sorte d'esprits malfaisants, la plupart du temps invisibles, qui sont à la source de toutes les peines du monde, et plus particulièrement des siennes. Il annonce par ailleurs ce projet de « dénonciation » dès sa préface, dans laquelle il précise que c'est « dans l'intérêt du genre humain qu'[il] agi[t], [qu'il] veu[t] que tous les farfadets soient mis à la raison, et [s]on but sera rempli » (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 25).

L'époque où Berbiguier compose ses mémoires est propice aux croyances démonologiques, suite à la grande Inquisition et à l'illumination du XVIII^e siècle, qui marquent profondément le XIX^e siècle à travers, entre autres, un engouement pour l'occultisme. Ce n'est donc guère étonnant que la figure de Satan imprègne *Les Farfadets* et que la sorcellerie se manifeste dans le récit sous la forme de la persécution. Le XIX^e siècle voit également le développement de la psychiatrie, par l'entremise de travaux de grands aliénistes, tels que Henry Ey et Philippe Pinel, dont Berbiguier sera justement le patient. Pinel, que l'auteur considère littéralement comme le « représentant de Satan » dans sa nomenclature des farfadets², ne réussira guère à le délivrer des supplices des démons invisibles, réels uniquement pour le seul tourmenté. Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, tout un passage est d'ailleurs consacré à l'auteur des *Farfadets*, le plus « fameux des monomanes hallucinés³ » (*Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, s. 2, t. 9, 1868-1889, p. 158). Tel qu'explicité dans l'article sur la monomanie, le propre du délire monomaniaque consiste principalement en l'attachement à une ou plusieurs idées récurrentes, ou encore à un ou des sentiments dominants, qui deviennent l'axe central de l'existence du malade. Le sujet en vient ainsi à ramener toutes ses pensées à de fausses interprétations, qu'il considère comme véridiques. Pour sa part, Shoshana Felman, spé-

2 Selon Berbiguier, la nomenclature des farfadets, selon leur degré de puissance, est constituée de : « Moreau, magicien et sorcier à Paris, représentant de Belzébuth. Pinel père, médecin de la Salpêtrière, représentant de Satan. Bonnet, employé à Versailles, représentant d'Eurinome. Bouge, associé de Nicolas, représentant de Pluton. Nicolas, médecin à Avignon, représentant de Moloch. Baptiste Prieur, de Moulins, représentant de Pan. Prieur aîné, son frère, marchand droguiste, représentant de Liliith. Étienne Prieur, de Moulins, représentant de Léonard. Papon Lominy, cousin des Prieur, représentant de Baalberith. Janneton Lavalette, la Mansotte et la Vandeval, représentant l'archi-diabliesse Prosperine, qui a voulu mettre trois diablieses à mes trousseaux. Chay, de Carpentras, représentant de Lucifer, qui est le grand justicier de la Cour infernale. Tous les autres farfadets dont j'aurai occasion de parler dans mon ouvrage, sont les représentants d'Alastor, exécuteur des hautes-œuvres, également attachés à la cour infernale. » (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 64-65.)

3 L'article sur la monomanie du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* propose la description suivante de Berbiguier : « Berbiguier, le plus fameux des monomanes hallucinés, consacrait tout son temps à se défendre des injures et des attaques des farfadets, à faire la chasse à ces êtres fantastiques, à les emprisonner dans des boîtes ou dans des bouteilles, à les piquer avec des épingles comme des papillons. » (*Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, s. 2, t. 9, 1868-1889, p. 158.)

cialiste de la littérature du XIX^e et du XX^e siècle, précise que « ce qui caractérise la folie, ce n'est pas simplement un aveuglement, mais un aveuglement aveuglé à lui-même, au point de nécessairement comporter une illusion de raison » (Felman, 1978, p. 37). De fait, Berbiguier affirme à moult reprises au cours de ses trois livres qu'il n'est pas fou, que sa « tête est bonne, [s]on corps est sans aucune déféctuosité » (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 63), et que nous n'avons « pas affaire à une tête mal organisée » (*ibid.*, p. 154). Pour la victime des farfadets, ses assertions sont donc cohérentes et structurées, tout comme les propos consignés dans ses mémoires.

Toutefois, l'écriture de Berbiguier possède un *style* qui n'est pas sans éveiller des soupçons sur la véracité de ses dires, que ce soit par l'usage de certains mots et métaphores, les répétitions et les thématiques récurrentes, qui rendent compte de sa perception singulière du monde. Un examen plus approfondi des traces de la folie dans l'écriture de ce « grand persécuté » apparaît en ce sens intéressant, que ce soit par les motifs des farfadets mêmes, ou encore par son délire mystique, de même que par l'expression constante de son masochisme et de sa toute-puissance.

La secte *infernalico-diabolique*

Pour Berbiguier, qui se nomme lui-même le « Fléau des farfadets » tout au long de son ouvrage, ces génies malfaisants qui le persécutent jour et nuit sont tout ce qu'il y a de plus réel. Mais d'abord, qui sont ces farfadets et de quelle manière tourmentent-ils l'auteur des mémoires ? Berbiguier propose plusieurs définitions de ces disciples de Belzébuth : tantôt de chair, qui prennent la forme de ses fréquentations pour mieux le tromper, tantôt invisibles, ceux-ci venant, la nuit tombée, danser sur son corps. Il écrit ainsi dans son premier livre que les farfadets « jouissent nuitamment des femmes [...], commettent envers les hommes le crime de Sodome et Gomorrhe [...], se nichent dans les poils [...], se métamorphosent en puces, en poux » (*ibid.*, p. 65). Au fur et à mesure que les chapitres se poursuivent, leurs crimes se complexifient, prenant une ampleur de plus en plus démesurée, jusqu'à s'attaquer à l'entourage du persécuté et aux conditions atmosphériques⁴, qui ne sont

4 À ce propos, un passage de *Les Excentriques* de Champfleury, qui narre une rencontre avec Berbiguier, quelque temps avant sa mort, alors que ce dernier s'est retiré dans le Vaucluse, est particulièrement évocateur :

« Vous voyez cette plaine, me dit Berbiguier, en étendant les bras ; toutes les moissons étaient condamnées à mon arrivée ; je les ai sauvées ; ils ne me le pardonnent pas ; ils savent que je suis au monde pour les combattre, et pour délivrer mon pays des incendies, des inondations, des pestes, des famines, aussi s'acharnent-ils toujours après moi, nuit et jour. » (Champfleury, 1967, p. 131.)

régies, selon lui, que par ces démons qui cherchent sans cesse à assouvir leurs cruelles jouissances.

Toutefois, la plupart des crimes imputés aux farfadets se rattachent de près ou de loin à la sexualité, car Berbiguier, obsédé par ses devoirs religieux, possède un rapport au corps des plus ambigus. Dans le cas du « Fléau des farfadets », cette relation est sans contredit déficiente, son délire s'articulant autour de cet axe central. Le langage employé par Berbiguier est en ce sens le reflet de ce rapport problématique au corps, qui s'exprime par l'entremise de l'écriture. On peut relever, par exemple, l'emploi systématique d'un vocabulaire lié au plaisir et à la jouissance lorsqu'il est question des visites nocturnes de ses persécuteurs, qui cherchent notamment à le transporter dans « un lieu de délices où [il] jouira *ad libitum* » (*ibid.*, p. 575).

Le chapitre LXXXV du *Livre premier* est particulièrement intéressant à cet égard, puisqu'il s'agit du seul dans lequel Berbiguier narre une période de sa vie avant qu'il ne soit sous l'emprise des farfadets. En effet, l'enfance de Berbiguier, telle que dépeinte par l'auteur lui-même dans ses mémoires, semble tout droit sortie du *Jardin des délices* de Bosch. Il est vrai que les premiers instants de son existence sont assez particuliers : aîné de deux enfants, infirme jusqu'à l'âge de neuf ans, il ne commencera à marcher que le jour même du décès de son jeune frère, jusqu'alors le préféré de ses parents. De la mort de son cadet, il ne dira presque rien, sinon que le Seigneur a « fait ce qu'[il] jug[eait] à propos » (*ibid.*, p. 216). Par la suite, le jeune enfant rétabli se fauilera dans la ville à l'insu de ses parents, fort occupés à pleurer son frère, et visitera quelques-uns de ses oncles et un monastère, au centre duquel se trouve un fabuleux jardin. Cette scène, qui consiste en l'un des derniers chapitres du *Livre premier*, est importante, puisqu'elle permet de saisir plusieurs idées récurrentes chez Berbiguier, notamment le motif du jardin (le jardin d'Éden, le jardin aux Plantes, etc.) et l'importance qu'auront les prêtres et l'un de ses oncles au cours de son existence. Dans ce passage, l'auteur mentionne qu'il est emmené par les religieux en cet endroit paradisiaque, où lui sont offerts des fruits pour son plaisir. Calqué sur la Genèse, ce récit romancé n'est pas sans surprendre issu d'un des nombreux fantasmes religieux que chérit Berbiguier. Néanmoins, au-delà du motif du péché originel s'exprime ici la concrétisation du désir, constamment réprimé dans le reste de ses mémoires.

Ce refus chez Berbiguier de laisser libre cours à ses penchants n'a rien d'anodin, puisque « l'angoisse comme la jouissance appartient à la catégorie du réel, échappent au savoir, échappent au symbolique [...] ni l'une ni l'autre ne peuvent se dire [...] à la limite, l'une comme

l'autre se taisent ou se crient» (Ansermet, Grosrichard et Méla, 1989, p. 99). L'ouvrage de Berbiguier est sans contredit une fastidieuse tentative d'exprimer ce désir, c'est-à-dire l'expression du hurlement d'une pensée qui se refuse à elle-même. En ce sens, le motif des farfadets consisterait en la projection de l'inadmissible pour le délirant et représenterait l'accomplissement d'une volonté niée. Parce que le sujet refuse d'accepter ses propres inclinations, le malade en viendrait à accuser son entourage, en discernant en chacun ce qu'il craint plus que tout en lui-même.

Deux seules figures échappent à la méfiance systématique de Berbiguier pour ses proches (trois en comptant son écureuil domestique, dont il sera question plus loin), soit Dieu et son oncle adoré, qui décède dans des circonstances nébuleuses et dont il sera question de manière récurrente dans les livres suivants. Dans les chapitres XIX et XX du premier livre, l'auteur relate le procès et la mort de son oncle, laquelle ressemble fort à un suicide par empoisonnement. Berbiguier y fait mention de son «inviolable attachement» (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 88) pour son riche parent, jugé fou par les autres membres de sa famille et dont il devait être le seul héritier. Pourtant, le «Fléau des farfadets» ne cesse de louer le vertueux vieillard, à qui il porte une adoration excessive qui le poussera même à veiller pendant une journée entière le cercueil ouvert de celui-ci dans le cimetière, avant que la fosse ne soit creusée. Cette relation ambiguë s'observe dans plusieurs passages des mémoires dans lesquels on peut lire, par exemple, que «sa mort fut un coup de foudre pour [lui], comme elle fut une énigme pour le médecin, qui n'a jamais pu en dire la cause» (*ibid.*, p. 371). Outre le choc émotif exprimé ici par Berbiguier, l'emploi de l'expression «coup de foudre» implique une lourde charge, à la fois émotive et amoureuse. Car, pour la victime des farfadets, l'amour ne peut être autrement que sublime, tel que celui qu'il éprouve pour Dieu. Seul son oncle pouvait également se vanter de recevoir de son neveu des louanges semblables. De cette manière, la mort de l'oncle bienfaiteur se place naturellement au début des persécutions de Berbiguier, lesquelles semblent doubler à la suite de cet événement, dont il ne parvient pas à se consoler. En somme, la disparition de cet être cher marque une transition cruciale chez le sujet, son délire se nourrissant fortement de l'ambivalence des sentiments ressentis à l'égard du mort.

Le délire mystique

La notion de persécution est présente à chaque page chez Berbiguier, inscrite au centre de ses idées délirantes. D'abord, l'usage même du terme «persécution», que l'on recense un nombre incalculable de fois

dans ses mémoires, est révélateur. Issu du latin *persecutio* (persécution contre les chrétiens), il se rapportait, au Moyen Âge, aux outrages perpétrés envers les croyants, avant de désigner de façon plus large, comme il est d'usage à l'époque de Berbiguier, tout tourment injustement commis à l'égard d'un supplicié. Le choix d'un tel terme n'est pas fortuit, car la victime des farfadets se rapproche ainsi des martyrs chrétiens et met de l'avant sa conscience immaculée, en ne lésinant pas sur les termes vertueux pour se décrire. D'ailleurs, dans son troisième livre, Berbiguier se compare à plusieurs saints, dont Job et Saint-Antoine, qu'il prétend même surpasser par la qualité de ses souffrances⁵. Il fait ainsi mention de sa disposition pour le bien, de sa vie dépourvue de la moindre souillure et surtout du fait qu'il « souffre cela avec la résignation la plus parfaite, [ne s']occup[ant] qu'à prier Dieu dans les Églises et à [s]e mortifier par l'abstinence et le jeûne » (*ibid.*, p. 130). Une telle surenchère sur sa propre vertu, plutôt que de convaincre, tend plutôt à produire l'effet contraire, c'est-à-dire à s'interroger sur ce qu'une telle emphase cherche à dissimuler. En lisant plus attentivement les mémoires, nous nous apercevons effectivement que Berbiguier, sous son apparente candeur, est loin d'être aussi vertueux qu'il le prétend et qu'il est constamment tiraillé par sa propre ambivalence entre l'amour et la haine. Il écrit par exemple, en s'adressant à ses lecteurs : « [...] il faut que je vous fasse partager la haine et l'horreur que [les farfadets] m'ont inspirés. [...] Préparez-vous à éprouver les plus vives sensations en lisant les cruautés dont je veux encore vous rendre compte [...]. » (*ibid.*, p. 221). De plus, tandis qu'à certains moments il s'affirme exempt de toutes offenses, à d'autres, il demande pardon au Seigneur pour ses péchés, afin de « s'affranchir des fautes involontaires qu'[il] [puisse] avoir commises » (*ibid.*, p. 101).

Le rapport qu'entretient l'auteur avec Dieu, qu'il affuble le plus souvent de surnoms comme l'« Éternel », le « Tout-Puissant » ou encore le « Très-Haut », est marqué du sceau de l'ambiguïté, notamment sexuelle. Les seuls moments du récit dans lesquels Berbiguier se permet la surabondance de termes à connotation érotique sont ceux où le « Tout-Puissant » est mentionné, particulièrement dans le chapitre VII du *Livre premier*, qui porte le titre « Apparition de Jésus-Christ », et dans lequel le « Fléau des farfadets » raconte l'un des rares moments de répit octroyé par ses persécuteurs. Dans ce chapitre, il précise que :

⁵ Convaincu de sa place au panthéon des saints martyrs, Berbiguier écrit que : « s'il faut le dire sans détour, je trouve que les souffrances que saint Antoine a éprouvées n'ont pas été aussi grandes et surtout aussi longues que les miennes » (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 553). Dans cette même envolée, il ajoute que « tout comme [lui], Saint Antoine a souvent désiré la mort ; mais la providence divine, qui voulait se servir de lui à autre chose et pour convertir ses déserts en un paradis, ne permit pas que le glaive tranchât la vie à celui qui devait la donner à tant d'autres » (*ibid.*, p. 553).

Pendant trois grandes heures je le contemplais [Jésus-Christ] en me livrant aux réflexions les plus douces et les plus suaves. Je pris la liberté de lui faire entendre ma voix tremblante de plaisir et étouffée par des sanglots d'admiration. Seigneur, lui dis-je, votre présence me fait oublier tous les maux que j'ai soufferts jusqu'à ce moment ; qu'il me soit permis de contempler votre majesté divine, de jouir du bonheur de vous voir. (*Ibid.*, p. 72.)

L'emploi d'un tel vocabulaire ne relève en rien du hasard, puisqu'il dévoile, comme de nombreux passages des trois volumes, l'investissement fantasmatique de l'auteur dans ces figures religieuses et le refus de toutes manifestations tangibles du désir. L'auteur, à la manière d'un mystique, déplace ce désir sur des représentations immatérielles. Si l'amour et le désir prennent pour Berbiguier une forme sublimée et invisible, il n'est pas surprenant que la haine, de même que les interdits en fassent de même. Les farfadets peuvent dans cette optique, être envisagés en tant que manifestations du violent refus que le sujet porte à ses propres penchants, qu'il considère comme «impurs». De cette manière, il sera sans cesse question dans son ouvrage, de façon directe ou indirecte, de ce corps meurtri, voire *crucifié* par ses persécuteurs⁶.

Dans son ouvrage *L'Inconscient et le sacré*, Catherine Parat s'intéresse aux rapports entre le délire et la religion, de même qu'aux différentes manifestations du sacré dans le discours. Elle écrit ainsi que l'expérience mystique «crée une brisure du discours, des ruptures, des plans de clivage qui introduisent à des niveaux d'existence psychique qui ne sont plus en continuité» (Parat, 2002, p. 25). Ces différentes brisures dans le langage se retrouvent dans les propos du mystique, qui, à l'instar du «Fléau des farfadets», exprime dans son délire des désirs de transgressions. Ces désirs, parce que non admis, subissent dès lors une forme de travestissement.

En somme, dans un délire comme celui de Berbiguier, le malade projette le plus souvent vers l'extérieur ce qu'il refuse d'accepter en lui-même, dans le cas présent d'avoir manqué aux commandements d'un Dieu idéalisé. Par ces manquements, le sujet croit devenir par le fait même un être «abject» tels ces «exécrables farfadets» constamment accusés par Berbiguier. Cette attention que porte le malade aux intentions des autres (chacun des gestes de l'entourage de l'auteur est sans arrêt interprété dans *Les Farfadets* et perçu comme porteur d'intentions hostiles) aurait donc une fonction principalement défensive. Dans

⁶ Bien que Berbiguier n'emploie pas directement le terme «crucifier», ses souffrances revêtent un caractère fortement sacrificiel, l'auteur souhaitant souffrir, à la manière du Christ, pour délivrer les hommes des farfadets. S'adressant à Dieu, il écrit : «Laissez-moi, laissez-moi souffrir encore pendant longtemps toutes les horreurs auxquelles je suis depuis si longtemps en butte. Je ne puis pas trop désirer la haine de vos ennemis, elle me prouve que je suis digne d'être un des élus dont le nombre doit être si petit.» (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 472.)

son analyse sur le président Schreber, célèbre délirant mystique, Freud écrit justement que « dans le délire de persécution, la déformation consiste en une transformation d'affect : ce qui aurait dû être éprouvé intérieurement comme de l'amour est perçu de l'extérieur comme de la haine » (Freud, 1995, p. 65). Bref, en soustrayant l'attention de ses désirs véritables pour les diriger vers des entités invisibles, le sujet nie ainsi certains de ses souhaits les plus inadmissibles, qui se rapportent, dans le cas de Berbiguier, à la sexualité et à la mort.

La mort et le martyr

L'agressivité contenue dans le délire de persécution de Berbiguier, qui se traduit par la haine envers les démons tourmenteurs, cache également un fort désir de mort, qui s'exprime à travers l'aspiration au suicide que l'auteur décrit à quelques reprises. Toutefois, comme ce souhait de mettre fin à ses jours est contraire aux préceptes religieux, il en imputera la faute aux farfadets en écrivant, par exemple, qu'ils tentent par tous les moyens de le forcer à se jeter dans la rivière. Cette idée de mort et de suicide reviendra plusieurs fois dans les mémoires, prenant souvent la forme d'insinuations voilées sous des accusations portées contre les persécuteurs tant détestés⁷. Car Berbiguier ne peut concevoir la haine qu'il ressent envers lui-même, de même que son attrait pour l'autodestruction, particulièrement à la suite de la mort de son oncle. Cette volonté d'anéantissement prend donc, outre la forme extérieure des démons tourmenteurs, celle d'un fort sado-masochisme, qui semble jouer un rôle compensatoire face à la négation de la pulsion d'auto-conservation.

Dans le chapitre v du *Livre second*, l'auteur résume d'ailleurs très bien son désir véritable en écrivant :

Souffrir ou mourir, c'était la devise de Sainte-Thérèse. Pourquoi ne serait-ce pas la mienne ? Je veux être persécuté pour l'amour de mon Dieu ; je veux que les farfadets continuent à être mes ennemis acharnés ; je veux qu'ils m'empêchent de dormir ; je veux... je veux obéir en tout à la volonté de mon Créateur. (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 232.)

La répétition presque liturgique du « je veux » est signifiante, puisqu'elle indique la volonté de souffrir du sujet, qui s'identifie ici à Sainte-Thérèse d'Avila, laquelle expérimenta aussi des apparitions divines. Sans contredire très influencé par sa lecture des mémoires de Sainte-Thérèse,

⁷ Berbiguier écrit ainsi dans son *Livre premier* : « Tourmenté jour et nuit, on ne me laissa pas tranquille, même dans le temps du Seigneur. Si je portais mes pas sur le bord du Rhône, ils étaient là pour me prendre par l'habit, afin de m'entraîner dans le courant du fleuve ; si j'allais sur une élévation, ils cherchaient à me précipiter dans la plaine. » (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990., p. 69.)

Berbiguier décrira d'ailleurs ses propres expériences mystiques sous une forme proche des extases racontées par la sainte⁸. De plus, l'usage répétitif du même mot, ou groupe de mots, est souvent révélateur des obsessions du malade, puisque, comme l'explique Juan Rigoli dans *Lire le délire*, «toute passion s'occupe fortement de son objet, et par conséquent elle se plaît souvent à répéter le mot qui en exprime l'idée [...] la répétition [étant] propre à exprimer toutes les passions» (Juan Rigoli, 2001, p. 95). Fêré de lectures saintes et démonologiques, Berbiguier laisse donc filtrer dans son discours plusieurs de ses influences livresques, la victime des farfadets semblant éprouver quelques difficultés à ne pas spontanément s'identifier aux figures bibliques. Que ce soit par l'intensité de son style ou encore par la lourde charge émotive de son écriture, l'auteur des mémoires rejoint ici la puissance du discours des martyrs et des mystiques, leur extase dirigée vers cette même entité céleste et toute-puissante.

En outre, le masochisme de Berbiguier est clairement exprimé dans la description que fait de lui Lorédan Larchey, lexicographe français, dans son ouvrage biographique intitulé *Gens singuliers*, lorsqu'il écrit :

[...] c'était quelque chose de singulier [...] que de voir Berbiguier s'interrompre, au milieu d'une conversation grave, pour tirer une épingle de son étui, l'approcher doucement de son habillement, et l'y enfoncer en éclatant de rire [...] (1993, p. 129.)

En effet, l'auteur des *Farfadets* conservait toujours sur lui plusieurs aiguilles, l'un des meilleurs moyens, selon lui, pour faire cesser l'action de ses bourreaux lorsqu'ils s'acharnaient à poursuivre leurs attouchements déplacés. Il développe par ailleurs ses propres rituels pour faire cesser leurs actions : par exemple il plonge dans l'huile bouillante des cœurs de bœufs piquetés d'épingles, ou encore il enferme les farfadets dans ce qu'il nomme des «bouteilles-prisons», remplies de tabac et de liquides aromatiques. Berbiguier précise également :

[...] les moyens de consumer les farfadets pour qu'il n'en échappe pas un seul [...] c'est de me servir d'une grande cuillère de fer bombée, dans laquelle je mets du soufre et des petits paquets renfermant les farfadets que j'ai pris dans du tabac : je couvre la cuillère et j'y mets le feu ; c'est alors que je jouis de les entendre pétiller de rage et de douleur. (1990, p. 535).

Il est intéressant de remarquer dans ce passage l'utilisation de termes liés de près ou de loin à la passion, tels que «consumer», «feu» et «jouir». La fin de cet extrait témoigne, en outre, du plaisir que ressent Berbiguier

⁸ De cette manière, il décrit l'apparition de Jésus-Christ comme la vision d'«un nombre infini d'étoiles, au milieu desquelles étaient une bobèche plate, d'où sortait une lumière éclatante [...] un trône resplendissant de diamants, de rubis et de toutes pierres précieuses, était dans l'enfoncement où les étoiles étaient attachées» (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 72).

à persécuter à son tour ses bourreaux. En ce sens, une autre manifestation de ses penchants destructeurs se retrouve dans l'expression de son sadisme, bien présent, même si dissimulé sous les fards de la candeur.

L'exemple le plus frappant est sans contredit la relation de Berbiguiier avec son écureuil domestique, qui répond au nom de Coco et qui devient selon lui la victime des farfadets, qui arrachent d'abord une partie de sa queue. Le petit animal succombe par la suite à ses blessures. Le sadisme réprimé de l'auteur s'exprime ici envers l'écureuil, puisqu'il affirme que ses persécuteurs « le rendaient insupportable, en le faisant sauter en divers sens, monter, descendre le long de [s]es habits, pour [l]e chagriner au point de [l]e faire sortir de [s]on caractère, de [l]e forcer à frapper ce pauvre petit animal » (*ibid.*, p. 326). Cette même cruauté s'observe ainsi aux détours de plusieurs phrases, dans lesquelles l'auteur manifeste, par exemple, sa jouissance à l'idée des supplices éternels subis par les farfadets qui grillent en enfer, de même que sa délectation de l'accomplissement de la vengeance de Dieu envers les infidèles. Dans le chapitre LXXXVI du *Livre premier*, il explicite ce désir en écrivant :

[...] voilà un farfadet qui a reçu la juste punition de ses forfaits [...] il brûle maintenant dans les enfers [...] ainsi finiront tous les farfadets. Je ne suis pas méchant mais je jouis en me pénétrant de cette vérité. (*Ibid.*, p. 220.)

L'agressivité sous-jacente au délire de Berbiguiier serait en somme l'expression de ce désir de mort que le sujet oriente vers l'autre plutôt que vers lui-même, gardant ainsi intact son propre narcissisme. Le désir de mort est ici intimement lié au motif de la jouissance, qui revient constamment, tel un leitmotiv, dans les mémoires. Le chapitre LVIII du *Livre premier* est particulièrement évocateur à ce propos, puisque Berbiguiier y raconte le mauvais sort que lui a lancé une jeune et jolie demoiselle en lui touchant la cuisse. Après avoir insinué que les persécutions de Berbiguiier provenaient de son célibat, la jeune fille, que le narrateur qualifiera très tôt de *farfadette*, lui effleure le haut de la jambe pour se moquer de lui. Berbiguiier ressentit aussitôt une douleur à l'endroit même où les doigts s'étaient posés sur le tissu. Son trouble va ensuite en augmentant, ne se dissipant pas avant plusieurs jours. Le plus étonnant est sans doute que « l'ensorcelé » insistera par la suite pour « la remercier des douleurs qui avaient suivi l'attouchement » (*ibid.*, p. 193). La présence des termes « remercier » et « douleur » de façon aussi rapprochée révèle fort bien la volonté de souffrir du persécuté, qui en vient avec le temps à cultiver, voire à rechercher, des tourments. Cette douleur est donc considérée comme une forme de « punition divine »,

juste et fondée, parce qu'elle vient châtier Berbiguier de s'être adonné, même de manière involontaire, à un acte répréhensible.

En somme, que ce soit dans cet épisode ou encore dans sa relation avec son écureuil domestique, sans oublier les supplices endurés par ses tourmenteurs, Berbiguier fait sans contredit l'éloge de la douleur et du «martyr» dans ses mémoires, tantôt en se faisant lui-même le bourreau, tantôt en subissant avec impuissance et jouissance les foudres de ses tortionnaires. Profondément convaincu du rôle décisif qu'il a à jouer dans cette lutte contre le fléau démoniaque dont il est la victime, l'auteur des *Farfadets* livre un combat qui prendra à ses yeux une ampleur universelle : ainsi, tous les borgnes qu'il croisait, de même que les boiteux, devenaient des farfadets victimes de ses impitoyables épingles...

Entre cosmologie et mégalomanie

Ce n'est à personne de moins qu'aux «princes et souverains des quatre parties du monde» (*ibid.*, p. 24) que *Les Farfadets* sont dédiés, puisque leur auteur est déterminé à faire connaître à l'univers le fléau dont il est l'innocente victime. La mégalomanie, qui vient souvent de pair avec le délire de persécution, établit ici une relation de compensation chez le sujet, une forme de *contrepois* à ses tourments. Berbiguier, pour qui le rapport au corps *désirant* est problématique, trouve en somme un réconfort dans ce sentiment de «toute-puissance» ressenti envers lui-même et dans ce narcissisme poussé à son paroxysme. Sa mégalomanie est à l'image de son adoration pour Dieu et de sa haine pour les démons ; elle se traduit notamment par l'omnipotence totale qu'il leur impute. Les théories de Freud vont aussi en ce sens. Dans son analyse sur Schreber, il écrit que «le délire des grandeurs [...] p[eut être] conç[u] comme une surestimation sexuelle du moi propre, le mettant ainsi à côté de la surestimation de l'objet d'amour» (Freud, 1995, p. 63). La mégalomanie se trouve ainsi intimement liée au délire de persécutions dont elle devient en ce sens l'*instrument*, justifiant les tourments subis par le sujet. De cette manière, les affronts que supporte Berbiguier sont selon lui légitimes : parce qu'il a été *choisi* par nul autre que Dieu, ces affronts consistent en une sorte d'hommage à sa singularité, à son caractère «d'élus».

D'ailleurs, la relation du «Fléau des farfadets» à ses bourreaux se modifie au cours de ses mémoires. L'auteur écrit dans le *Livre premier* qu'il cherche à tout prix à mettre fin à ses tourments, pour en venir graduellement à rechercher leur présence dans le *Livre troisième*, comme s'il était désormais incapable de se passer de l'attention particulière des farfadets. Les lettres reçues de Lucifer et ses suppôts même, dans le

dernier livre, viennent aussi appuyer ce fort désir qu'a Berbiguier de se considérer comme désigné, la horde infernale ne s'acharnant plus que sur sa malheureuse personne⁹.

En ce sens, les exemples de la mégalomanie de Berbiguier abondent dans *Les Farfadets*, que ce soit les éloges de son entourage, pour sa piété et son travail, sa surestimation de lui-même par rapport aux savants (qui ne sont, selon lui, que de vulgaires sots), sans oublier cette influence que possèdent les farfadets sur « sa planète » (*ibid.*, p. 208). Car c'est peut-être lorsqu'il est question de la force des « planètes », en référence à l'astrologie, que se révèle le plus dans le langage la folie de Berbiguier. Cependant, l'auteur se « réapproprie » l'astrologie, puisqu'il emploie à ce sujet plusieurs phrases et tournures ampoulées aux significations obscures, telles que « les satellites de Satan » (*ibid.*, p. 104), « une planète qui soufflait un vent affreux » (*ibid.*, p. 128), et « mes épingles piquent jour et nuit leurs satellites » (*ibid.*, p. 221). Le délire de Berbiguier est ici perceptible, de même que sa fascination pour ce qui lui paraît « tout-puissant », à l'image d'un Dieu idéalisé.

Henry Ey, psychiatre et auteur du *Traité des hallucinations*, qualifie pour sa part de « psychose délirante fantastique » ce type de désordre psychologique à saveur astrale, qui se caractérise comme :

[...] [une] production délirante à thèmes multiples principalement mégalomaniaques et cosmiques [et] une pensée archaïque, magique ou paralogique indifférente dans l'élaboration de ses conceptions aux valeurs logiques d'une intelligence par ailleurs intacte. (Henry Ey, 2004, p. 834.)

Les multiples néologismes inventés par Berbiguier, comme « anti-farfadéen » et « diabolico-infernale », achèvent de nourrir cette psychose délirante, qui finit par posséder son propre vocabulaire et ses remèdes spécifiques (les bouteilles-prisons, les épingles, etc.) inventés par le malade. Bref, par ces extravagances qui se détachent du reste du texte, l'auteur exprime malgré lui les fondements d'un « univers » qui lui est parfaitement cohérent, et qui possède à la fois son langage et ses propres efforts thérapeutiques. Dans son ouvrage sur les fous littéraires, André Blavier affirme que pour distinguer l'écrit d'un fou d'entre les autres, « le langage employé est un critère plus sûr [...] ces fous [ayant]

⁹ Les lettres rassemblées par Berbiguier à la fin de son troisième livre, dont quelques-unes sont prétendument signées par les farfadets, sont particulièrement révélatrices de sa mégalomanie, puisqu'on peut, par exemple, y lire : « Berbiguier, finiras-tu de me tourmenter, moi, et tous mes collègues ? Misérable que tu es ! Tu viens de me faire périr quatorze cents de mes sujets, et moi-même j'ai failli être victime le jour de tes travaux, lorsque j'étais dans le tuyau de ton poêle. Si tu voulais être plus indulgent pour nous, nous te nommerions notre souverain ; regarde quelle place éminente tu posséderais ! Tu serais le chef de tous les esprits : tu jouirais non seulement de ce grand avantage, mais encore de celle de posséder toutes les belles qui seraient dans ton palais ; car tu dois savoir que nous avons ici toutes les reines, les princesses, enfin toutes les belles femmes qui, depuis 4 800 ans, ont fait les délices de tous les grands héros de ce monde. Signé par *L'Ambassadeur extraordinaire*, Rhotomago. » (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 628.)

toujours trouvé la formule universelle, résolu le problème que personne n'avait jamais pu résoudre, ils ont des solutions pour tout» (2001, p. 31). Le délire de Berbiguier, dans toute sa complexité, rend bien compte de cet énoncé, puisqu'à la source même de l'acte d'écriture se trouve cette *volonté* de dénoncer un fléau universel et de rendre publics les moyens qu'il a développés pour mettre ses persécuteurs hors d'état de nuire.

Conclusion

Traversées par l'ambivalence de Berbiguier, ces mémoires sont particulièrement denses et complexes, dissimulant sous leurs apparentes dénonciations plusieurs idées obsédantes. Le choix des mots, les répétitions et les nombreux thèmes récurrents viennent appuyer à la fois le délire de persécution de l'auteur, son désir d'autodestruction et sa mégalomanie. Par conséquent, *Les Farfadets* sont d'une étonnante richesse, tant au point de vue littéraire que clinique, l'auteur transmettant dans cet écrit, souvent malgré lui, plusieurs indices qui permettent de mieux cerner sa folie.

En outre, ses influences livresques sont également perceptibles, que ce soit du côté littéraire, ou encore des lectures théologiques ou démonologiques. Berbiguier écrit justement dans son troisième livre :

[...] [Mon ambition est,] outre de vaincre [m]es ennemis [...] [d'être] assimilé aux Bossuet, aux Massillon et aux Fléchier, qui ont donné leurs œuvres au public pour prouver que les hommes qui ont véritablement de l'esprit ne se sont jamais laissé diriger que par l'esprit du bien. (Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, 1990, p. 544.)

Il fait aussi mention de Rousseau à quelques reprises, notamment dans son *Livre second*, où il écrit :

Jean-Jacques Rousseau, qui serait le plus grand homme du monde, s'il n'avait pas avancé des principes réprouvés, aurait dû être traité de fou, il était persécuté aussi par des farfadets. La seule différence qu'il existe entre lui et moi, c'est qu'il n'a pas désigné ses persécuteurs par leurs véritables noms, et que j'ai su les signaler par la qualification qui leur est propre. (*Ibid.*, p. 298.)

Il est vrai que le discours de Berbiguier n'est parfois pas sans rappeler certains passages des *Rêveries du promeneur solitaire*, composées près de cinquante ans avant *Les Farfadets*, dans lesquelles Rousseau accuse ses persécuteurs en écrivant :

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. [...] Dans tous les raffinements de leur haine, mes persécuteurs en ont omis un que leur animosité leur a

fait oublier ; c'était d'en graduer si bien les effets qu'ils pussent entretenir et renouveler mes douleurs sans cesse en me portant toujours quelque nouvelle atteinte. (Rousseau, 1972, p. 35-37.)

Bien que les persécuteurs diffèrent, car ils sont clairement identifiés chez Berbiguier, le même modèle persécuteur-persécuté se répète encore ici, semblable au martyr qui s'incline devant les foudres de son Dieu. Le « fléau » devient dès lors justifié, et le sujet en redemande, car celui-ci ne peut que difficilement envisager son existence sans son lot de mises à l'épreuve. En effet, que deviendrait Berbiguier sans ses farfadets ?

Bibliographie

1868-1889. *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*. Série 2, tome 9. Paris : Masson : P. Asselin : [puis] Asselin et Houzeau, 796 p.

ANSERMET, François, Alain Grosrichard et Charles Méla. 1989. *La Psychose dans le texte*. Paris : Navarin, 141 p.

BERBIGUIER DE TERRE-NEUVE DU THYM, Alexis Vincent Charles. 1990. *Les Farfadets* [1821]. Grenoble : Éditions Jérôme Million, 667 p.

BLAVIER, André. 2001. *À Propos des fous littéraires*. Paris : Éditions des Cendres, 59 p.

CHAMPFLEURY. 1967. *Les Excentriques* [1852]. Genève : Statkine reprints, 346 p.

EY, Henri. 2004. *Traité des hallucinations* [1973]. Paris : Bibliothèque des introuvables, 1543 p.

FELMAN, Shoshana. 1978. *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 349 p.

FREUD, Sigmund. 1995. *Le Président Schreber : remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (dementia paranoides)* [1909]. Paris : Presses universitaires de France, 84 p.

LARCHEY, Lorédan. 1993. *Gens singuliers* [1867]. Bassac : Plein chant, 212 p.

PARAT, Catherine. 2002. *L'Inconscient et le sacré*. Paris : Presses universitaires de France, 103 p.

RIGOLI, Juan. 2001. *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 649 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1972. *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782]. Paris : Gallimard, 277 p.

SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard de 1855. *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris : P. Jannet, 479 p.

Mise en scène d'un corps-texte chez Emma Santos

Emma Santos est à la fois femme, écrivaine et « folle ». Son écriture porte la marque de ces trois statuts. Certains auteurs qui écrivent la folie sans en avoir fait l'expérience en présentent souvent une vision idéalisée et romantique. Dans ces cas, « la folie n'est pas réfléchie comme condition de l'œuvre » (Gros, 1997, p. 160) ; elle s'impose sans être le motif initial de la création. Chez Santos, la folie pré-existe à l'écriture. En fait, pour les malades mentaux, et en l'occurrence pour l'écrivaine qui nous préoccupe, écrire la maladie ne constitue pas qu'un travail de création, puisque l'activité créatrice s'affirme elle-même en tant que folie. Santos ne se fait pas le véhicule, la voix, de la folie ; c'est plutôt la folie, qui, par l'entremise d'une voix narrative, cherche par tous les moyens à s'exprimer, à s'écrire. C'est dans l'optique d'une écriture de soi qu'Emma Santos, femme littéraire et psychiatisée dans les années

soixante-dix, publie huit livres. Dans son récit *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, elle donne la parole à cette «Folie-Femme» (Santos, 1976, p. 82), la met en discours. La folie n'est plus seulement une figure littéraire, elle se positionne comme sujet de l'énonciation. Nous pouvons alors dire, en accord avec Martine Delvaux, que «la folie n'est pas une formation textuelle ; elle *est*, tout simplement» (1998, p. 21, l'auteure souligne).

Dans le récit santosien, la folie, comme l'écriture qui en est le véhicule, est d'abord un corps. Corps de Santos l'écrivaine, mais également celui de la narratrice et du personnage qu'est Emma S. Ainsi, le corps, au sens premier du terme, c'est-à-dire dans son appellation biologique, se construit dans le texte de manière tout à fait particulière. Par la représentation littérale et symbolique des différents organes qui le composent, le corps se fait à la fois réceptacle et matière à expulser. Avec l'étude du corps santosien, et particulièrement celle de la mise en scène des différents orifices dont il est porteur, nous pourrions démontrer comment, dans *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, une convergence entre langage et matière charnelle s'opère. Pour la narratrice, l'écriture est le résultat d'une absence, d'un manque lié à un amour perdu. Ce manque se traduit par la mise en scène d'un corps-texte représenté en tant que réceptacle, ce qui permet à Emma S. de garder en elle une certaine *substance*, pour reprendre le mot de l'écrivaine, tantôt langagière, tantôt matérielle. Par ailleurs, le corps, tout comme l'écriture, se révèle métamorphosable, voire décomposable. De fait, chaque partie du corps, parfois le corps lui-même, est sujette à des transformations qui lui donnent, à certains moments, forme humaine et, à d'autres, forme animale. Le travail d'écriture est lui aussi associé au corps, mais surtout à un corps-expulseur.

L'absence de l'homme et le désir de combler le vide

Les mots sont, chez Santos, constamment associés à quelque chose de douloureux. Écrire est un acte mis en scène à travers la douleur. Plusieurs formules repérables dans le texte de Santos en témoignent : «poursuivie par l'empêcheur de mots» (1976, p. 11), elle a «mal à la littérature» (*ibid.*, p. 9), les mots sont venus «dans la douleur» (*id.*), «c'est atroce la littérature» (*ibid.*, p. 11). Le mal évoqué dans ces extraits est lié à la perte autour de laquelle se construit le récit : l'écriture est le résultat de l'absence de l'homme et du désir de la narratrice de combler cette absence. Emma écrit parce qu'elle souffre et souffre parce qu'elle écrit.

L'homme, qui n'est jamais nommé, « vit au jour le jour » (*ibid.*, p. 18). Emma, elle, écrit la nuit. Elle écrit lorsque son amant n'est pas là, *parce qu'il n'est pas là* : « L'écriture a commencée en 1964. J'ai pris un crayon sur la table de *nuit*, un crayon sur la table de *nuit* de l'hôpital » (*id.*, nous soulignons). Dans ce passage, la répétition des mots « table de nuit » ne suppose pas seulement une addition diégétique, une information supplémentaire, mais aussi une idée obsédante. L'écriture est nocturne parce que l'homme est diurne. Cette idée se précise lorsqu'elle écrit : « [...] depuis un an et demi je vais tous les *jours* à l'hôpital de *jour* [...] Le *soir*. Je rentre seule. La *nuit* passe sans toi. » (*Ibid.*, p. 14, nous soulignons) Ici, une véritable prise de position de l'écriture dans une temporalité définie nous est donnée. Le jour, qui autrefois appartenait à l'homme est maintenant le temps de la folie. Le soir est une sorte de « non-temps », une étape transitoire, tandis que la nuit désigne la solitude : « Je vis, j'écris, je suis ta femme dans la solitude. » (*Ibid.*, p. 30.)

Le corps-mot

À cette perte et cette solitude qui transparaissent dans l'écriture santosienne s'ajoute l'association du corps et du mot : « Je ne pourrais plus séparer le corps des mots. » (*Ibid.*, p. 9.) À cet effet, Didier Anzieu, dans son texte *Le Corps de l'œuvre*, traite spécifiquement du rapport qu'entretient le corps avec la création et, la création littéraire suggérant inévitablement l'utilisation des mots, de la relation entre le corps et le mot. En fait, pour le psychanalyste, « la page blanche du poète [...] matérialis[e], symbolis[e] et raviv[e] cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose, comme une surface d'inscription » (Anzieu, 1981, p. 71). La création littéraire serait la formation d'un second corps, celui de l'œuvre, une alliance entre le « corps réel et [le corps] imaginaire » (*ibid.*, p. 11). Cette idée d'un deuxième corps, d'un corps de papier, se révèle des plus importantes et est même centrale dans le texte de Santos. Lorsqu'elle parle de la femme littéraire, c'est justement ce corps de l'œuvre qui est mis en scène. En fait, dans le récit de Santos, la narratrice est elle-même un mot, un corps-mot : « [...] être une substance un mot sa femme, être un mot mon obsession être ta femme une substance un mot. » (1976, p. 8.) Ce passage revient, presque de manière littérale, à d'innombrables reprises à travers tout le texte ; les mots deviennent en quelque sorte le reflet de la narratrice. Françoise Tilkin écrit à ce sujet que, chez Emma Santos, « les héroïnes [...] évoluent dans un univers peuplé de miroirs parfois très particuliers, comme l'écriture, les mots, le corps » (1990, p. 262). Écrire signifie mettre le corps sur papier ; écrire le corps évoque également le fait d'écrire *avec* ce corps.

Le corps-contenant

La représentation du corps se manifeste de manière bien particulière au sein du texte. En effet, le corps se voit souvent présenté comme « porteur », « réceptacle » ; c'est en ce sens que nous parlons d'un corps-contenant. Cela se manifeste dans la volonté d'Emma S. de joindre travail créateur et grossesse : « [...] on parlait du livre. C'était notre fille. » (Santos, 1976, p. 15.) ; « Un livre va naître. J'ai le ventre gonflé. J'attends un enfant. Le livre et l'enfant. » (*Ibid.*, p. 21.) Le lien entre grossesse et livre ponctue ainsi tout le récit. Le livre devient une forme de double, un représentant du corps-contenant. Ce dernier se manifeste également sur un autre plan : Emma S. conserve à l'intérieur d'elle ce qui lui permet de se sentir pleine de la présence de l'homme aimé. Lorsqu'elle écrit « je garde en moi l'urine le plus possible pour faire gonfler le vagin comme ton sexe dedans » (*ibid.*, p. 31), la narratrice traduit non seulement l'absence de son amant, mais également le fait de sentir sa présence dans son corps même. Cette représentation du corps se rapproche de la notion d'abjection chez Julia Kristeva. Selon cette dernière, le sujet de l'abject est constamment confronté à *de l'autre*. Il sent en lui une présence étrangère, innommable et irréprésentable. Par le fait même, son corps ne peut lui appartenir complètement : « [...] son propre corps, son propre moi, perdus désormais comme propres, déchus, abjects. » (Kristeva, 1980, p. 13.) Ainsi, la narratrice santosienne, cherchant à pallier l'absence de son amant, se désolidarise de son propre corps qui se voit envahi par la présence de l'autre, de l'Homme. L'altérité et sa menace de dépossession peuvent être figurées, toujours selon Kristeva, par « l'excrément et ses équivalents [qui] représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi » (*ibid.* p. 86). En gardant en elle une substance comme l'urine, Santos se positionne comme sujet de l'abjection, puisque la rétention de la matière urinaire lui permet de ressentir en elle-même une présence qui lui est étrangère. Une distinction entre les positions théoriques de Kristeva et le discours tenu par Santos semble toutefois importante à souligner. La perte du corps propre et sa déchéance apparaissent, chez Kristeva, comme un danger, un péril. Chez Santos, cependant, nous avons plutôt l'impression que la distanciation de son propre corps par l'intrusion de l'autre en soi est souhaitée, appelée, voire provoquée, par Emma S.

Ainsi, avec la mise en scène d'un corps-contenant, nous sommes également dans le registre de l'écriture, plus particulièrement d'une écriture colonisée. Colonisée, donc habitée par un autre, en l'occurrence, l'homme. L'écriture est une forme de double, elle se présente comme le reflet du corps d'Emma S. ; elle est sienne en même temps

qu'elle ne lui appartient pas : « J'écris encore la littérature des autres. » (Santos, 1976, p. 20.) Cette idée d'une écriture investie par quelque chose d'étranger au sujet et, particulièrement, par l'Homme aimé, se traduit par l'oscillation constante dans l'utilisation du mot « écrivain », tantôt placé au masculin et tantôt au féminin : « Je serai *écrivain* ou rien. » (*Ibid.*, p. 14, nous soulignons.) ; « Je serai *écrivaine*, je jure je serai Emma S. » (*Ibid.*, p. 20, nous soulignons.) En fait, si l'écriture – et donc l'alliance des différents mots qui composent le récit – est le double du corps, le fait qu'elle participe elle aussi d'un caractère étranger, ici masculin, permet à la narratrice d'échapper à la douleur. Le corps rempli comme l'écriture colonisée rendent possible la sensation de l'autre en soi, afin d'échapper à la douleur causée par la « solitude qui [...] étrangle » (*ibid.*, p. 29).

Le corps-animal

Dans le récit, la métaphore animale, liée à la représentation littéraire du corps, semble traduire un autre rapport à l'abjection et au corps en tant que contenant. De fait, « l'abject nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal* » (Kristeva, 1980, p. 20, l'auteure souligne). Tout au long du texte, Emma S. écrit que son sexe, son organe reproducteur, est « envahi par la végétation et les insectes » (Santos, 1976, p. 70). Le désir devient celui d'une transformation corporelle qui se fait à travers un *fantasme végétal* : « Et si cela me plaisait de devenir plante ou animal pour être plus près de toi. » (*Ibid.*, p. 8-9.) Être une plante ou un animal, ne serait-ce que de manière illusoire, semble donner à Emma S. la possibilité de recouvrer la place qu'elle occupait jadis aux côtés de son amant, de regagner son objet d'amour et de re-fusionner avec lui. Le corps-contenant de la narratrice, devenu plante ou animal, symbolise la colonisation de l'homme. De fait, c'est par la métaphore animale qu'Emma S. parvient à exprimer sa complétude, à se dire *pleine*. Aussi, une relation sexuelle avec l'homme devient « animale », les deux sujets se voyant dès lors associés à des « bêtes » : « [...] accrochés l'un à l'autre comme deux bêtes ivres et je te le dis : tu engrosses comme un chien. » (*Ibid.*, p. 20.) D'ailleurs, le mot « chien » revient une fois de plus lorsqu'elle écrit : « On se sent pleine, comme une chienne, comme si l'enfant allait se multiplier. Le lendemain je partais avorter, désespérée [...]. » (*Ibid.*, p. 80.) En nous appuyant sur les théories de Kristeva, nous pouvons proposer qu'il est question ici de la « Mise en scène vertigineuse d'un avortement, d'un [...] accouchement toujours raté, et à recommencer sans fin, l'espoir de renaître est court-circuité par le clivage lui-même » (1980, p. 66). Pour Santos, se représenter en tant que bête lui permet de sentir en elle la présence d'un enfant, qui pour une fois peut-être, sera porté à terme.

Cela lui permet d'être la femme-porteuse qu'elle ne peut pas être dans son corps humain, dans sa chair de femme. Ainsi, l'animalité vient contrer le clivage d'une grossesse court-circuitée, puisqu'elle permet à la narratrice d'incarner dans le fantasme animalier son désir d'enfanter. Alors que Kristeva écrit que l'avortement provoque, chez le sujet, un véritable schisme identitaire, Santos, par la mise en scène d'un corps-animal, parvient à contrer le désespoir lié aux accouchements ratés. Toutefois, le fantasme ne peut advenir que dans le registre de l'imagination et le retour au réel replonge la narratrice dans la dépression, dans le désespoir : « Le lendemain je parlais avorter, désespérée. » (Santos, 1976, p. 80.)

Le lien entre l'animalité et l'enfantement – mais aussi l'écriture – se précise dans un autre passage. Emma S. projette son fantasme d'enfantement dans une figure qui lui est extérieure, l'axolotl. Par ce nouveau déplacement, elle peut accéder à l'accomplissement de son désir :

L'axolotl a été rapporté au Jardin des Plantes car il était la seule larve capable de se reproduire. En réalité, l'axolotl, sorte de fœtus émouvant avec de longues oreilles dans son aquarium, manquait d'iode dans les hauts lacs du Mexique et ne pouvait devenir adulte. Tous les jours comme une maniaque déguisée en étudiante, je lui verse mes trois gouttes de thyroxine, trois gouttes car je n'ai plus de thyroïde. Comme l'axolotl sans iode j'aurais un enfant. (*Ibid.*, p. 70.)

En octroyant à l'axolotl un rôle reproducteur fonctionnel, en lui permettant d'atteindre sa maturité, la narratrice fusionne avec l'animal qui ne pouvait pas enfanter sans son aide : elle met de l'avant sa propre lacune reproductrice. Ainsi, par la distanciation symbolique, par la symbiose entre son corps et celui de la larve, elle peut porter un enfant.

Le corps-expulseur

Le corps qui servait à contenir devient un corps *expulseur*. Anzieu avance que le texte littéraire peut se présenter comme un corps qui expulse : « Il y a dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement. » (1981, p. 44.) Cette représentation que donne Anzieu du travail créateur se retrouve de manière littérale dans *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée* : « L'estomac hurlant, l'intestin rejetant de l'eau noire. » (Santos, 1976, p. 8.) ; « Je me trainais jusqu'à la cuvette des WC déposer des excréments. » (*Id.*) ; « [...] cet estomac qui va s'expulser de mon corps. » (*Ibid.*, p. 23.)

Si le travail d'écriture est un travail d'expulsion, nous remarquons dans le texte des références aux accouchements et aux avortements, lesquels incarnent cette idée. Dès les premières pages du récit, la

narratrice raconte l'expérience de son premier avortement qui, tout à la fois, produit un traumatisme et déclenche l'écriture :

J'étais assise sur le bassin depuis huit jours. Ils attendaient l'expulsion du fœtus sans m'opérer. Depuis huit jours j'étais pliée en deux sur le bassin. À côté une vieille femme mourait en appelant au secours. Qui appeler, qui qui qui ? Je ne connaissais pas la mort ni même le mot. Je ne pouvais rien faire. Moi j'attendais l'expulsion, l'explosion dans mon ventre. Après le chirurgien accepterait de m'opérer. J'ai pris le crayon. J'ai écrit un petit texte naïf. Il y avait déjà ces mots FUIR ET QUITTER SON CORPS. Écrire pour quitter son corps. Être une substance un mot ta femme... L'écriture a commencée avec la douleur du corps [...] Le prix des mots. SÉPARER DE SON CORPS. [...] Le fœtus expulsé flottant dans le bassin [...] J'allais « déshabiter » mon corps. (*Ibid.*, p. 18-19, l'auteure souligne.)

Ce passage est un point d'ancrage dans lequel nous retrouvons plusieurs des obsessions de la narratrice : le corps, l'avortement, l'écriture, les mots et tous les verbes qui reviennent à plusieurs reprises de manière obsédante (expulser, exploser, déshabiter, séparer). En fait, « la hantise de l'enfantement et celle de l'écriture, toutes deux confondues [nous amènent à dire que] les fantasmes chez Santos confondent la bouche, orifice de la parole, avec l'organe d'enfantement » (Pages, 1983, p. 55). Cette idée se précise lorsqu'il est question des différents types d'accouchements : « c'est un accouchement par la bouche [...] » (Santos, 1976, p. 49.) ; « L'accouchement du cul. » (*Ibid.*, p. 54.) L'accouchement par la bouche se fait alors qu'Emma est dans le bureau du psychiatre et qu'elle suce « des bébés en plastique » en disant à son médecin : « [...] c'est mon enfant et ma thyroïde en même temps – j'ai été opérée de la thyroïde et d'un enfant à peu près à la même date... » (*Ibid.*, p. 48.) Dans ce passage, la narratrice fait elle-même une association entre sa bouche, organe de la parole qui lui permet également d'ingurgiter des poupées de caoutchouc, la gorge et le sexe féminin, celui qui sert à l'éviction du fœtus. Les orifices se confondent et créent une masse corporelle informe, un corps abject :

L'intérieur du corps vient [...] suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente [...], elle cédaient devant la déjection du contenu. (Kristeva, 1980, p. 65.)

À cet effet, un lien peut être fait avec un autre texte d'Emma Santos, *La Loméchuse*. Dans la préface de ce récit, l'écrivaine écrit qu'elle est « enceinte à la gorge d'un cancer à la thyroïde, porteuse d'un enfant idiot [...] vivant dans l'obsession d'une gorge tranchée à l'âge de 10 ans » (Santos, 1978, p. 10). La gorge malade représente l'une des obsessions majeures de l'œuvre santosienne ; porteuse d'un fœtus, d'un enfant mort,

la narratrice précise encore davantage le rapport qu'elle entretient à l'égard de son corps et de son écriture : « La douleur est revenue en 1967 sous la forme d'un goitre à la place d'un enfant. Au lit j'ai pris un crayon. » (*Ibid.*, p. 20.) Ce goitre se place, sur un plan symbolique et métaphorique, comme un substitut, un déplacement de la grossesse, mais surtout de l'accouchement qui se fait désormais par la gorge. Tous les orifices corporels en viennent à se confondre chez Emma Santos. Par ailleurs, cette citation contient une formule récurrente, « j'ai pris le crayon », qui a déjà été utilisée lorsque l'écriture a commencé, au moment du premier avortement. La pulsion créatrice est, dès lors, constamment associée à la douleur du corps réel de la narratrice, mais également à l'expulsion du corps. Ainsi, la filiation entre l'enfant à naître, l'écriture (le livre), l'accouchement, l'avortement, le goitre, etc. apparaît primordiale chez Santos. Tout semble confondu et lié à travers la représentation de l'expulsion du corps-texte, cette « substance blanche et gluante » (*ibid.*, p. 25) qui doit être expulsée, comme le fœtus du ventre, de la bouche, de l'anus, mais également de la gorge.

Remarquons que le mot « substance » est écrit à d'innombrables reprises au sein de *J'ai tué Emma S ou l'écriture colonisée*. La substance, qui sert à décrire autant les mots, le langage, le texte, le corps que la femme, brouille les frontières entre les différentes instances : « Être une substance un mot ta femme ton nom. » (1976, p. 9.) Ici, l'absence de délimitations précises – qui est liée à l'utilisation symptomatique de la ponctuation chez Santos – se fait entre la *substance*, la *femme* et le *mot*. L'absence ou plutôt le choix – conscient ou non – de l'omission des virgules nous semble particulier dans le texte. Cela crée un effet fleuve, comme si les mots se succédaient sans ordre logique ou selon une logique propre à la narratrice. Tout est donné en bloc, tout semble être inextricablement lié. Ainsi, les mots « femme », « substance » et « mot » sont tous unis à travers la problématique du corps-texte : « En souffrant un peu, si le corps et le mot se rencontrent, il y aura peut être une autre fois. Il y aura un écrivain, une Emma S. dans la douleur. » (*Ibid.*, p. 19.)

La folie-corps

Le corps, qu'il serve à contenir, qu'il soit animalisé ou qu'il permette l'expulsion d'une matière – parfois langagière, parfois organique ou même fœtale – se révèle central dans *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*. Sa représentation dans le texte incarne en soi la folie de Santos. En fait, tout ce que nous avons mentionné jusqu'à présent à propos du corps santosien peut être lié à la folie santosienne. Lorsque l'auteur écrit « [m]a folie est intérieure, dedans j'explose » (*ibid.*, p. 65),

elle parle d'un corps prêt à expulser. Elle écrit également : «La folie je ne peux l'imaginer que femme, énorme, gonflée par les médicaments [...]» (*Ibid.*, p. 81.) Ici, la folie, comme nous l'avons vu avec l'écriture, devient elle-même un corps. Cette fois-ci, il s'agit d'un corps gonflé, un corps qui contient, mais surtout un corps féminin. Ce fait d'octroyer à la maladie une corporalité et un genre sexuel se précise dans un autre extrait du récit : «La Folie-Femme car trop longtemps elle a été castrée, interdite au langage, ne pouvant que se racler la gorge.» (*Ibid.*, p. 82.) Le retour de la gorge, associée à la «Folie-Femme», nous replonge dans le cercle obsessionnel que nous avons décrit tout au long de notre analyse : corps-contenant, corps-expulseur, corps-animal, goitre, fœtus, avortement, naissance et écriture se mêlent, s'amalgament pour devenir les représentants de la folie santosienne. Ainsi, la folie chez Santos se vit, s'écrit au moyen du corps et à travers lui : c'est sur lui qu'apparaissent les traces de la folie, c'est en lui qu'elle se joue et qu'elle s'exprime.

Bibliographie

- ANZIEU, Didier. 1981. *Le Corps de l'œuvre*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Éditions Gallimard, 377 p.
- DELVAUX, Martine. 1998. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*. Coll. « Les empêcheurs de penser en rond ». Paris : Institut Synthélabo, 281 p.
- GROS, Frédéric. 1997. *Création et folie*. Paris : Presses universitaires de France, 217 p.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoir de l'horreur*. Coll. « Point ». Paris : Éditions du Seuil, 247 p.
- PAGES, Irène. 1983. « Emma Santos : Le biologique, la folie et l'écriture ». *Canadian Woman Studies / Les Cahiers de la femme*, vol. 5, n° 1, p. 54-57.
- SANTOS, Emma. 1976. *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*. Paris : Éditions des femmes, 91 p.
- . 1978. *La Loméchuse*. Paris : Éditions des Femmes, 154 p.
- TILKIN, Françoise. 1990. *Quand la folie se racontait : récits et antipsychiatrie*. Paris : Rodopi, 416 p.

Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin*:

| folie, écriture et délivrance

Unica Zürn est née à Berlin en 1916. Elle commence à écrire vers la fin des années quarante; elle publie alors de petits récits dans des journaux allemands et suisses.

Jusqu'au début des années cinquante, Unica Zürn est très proche du milieu culturel allemand de l'après-guerre. C'est toutefois en 1953, lorsqu'elle rencontre Hans Bellmer, artiste surréaliste, que Zürn s'engage dans une véritable démarche artistique et littéraire. La rencontre avec Bellmer est décisive: dès ce moment, Zürn fréquente le milieu surréaliste¹, et Bellmer l'encourage entre autres à pratiquer le dessin automatique. C'est également sous son influence qu'elle se met à composer des anagrammes². En effet, à cette époque, Bellmer travaille à quelques anagrammes pour la version allemande de son ouvrage *Petite anatomie de l'inconscient psychique* ou *L'Anatomie de*

1 Elle participe entre autres à l'exposition internationale du surréalisme en 1959.

2 L'anagramme est un jeu langagier qui repose sur une manipulation des signes graphiques. Elle consiste à transposer toutes les lettres d'un mot ou de plusieurs mots, sans exception, de telle façon que ces lettres forment un ou des nouveaux mots.

l'image (1957). Dans une lettre au docteur Gaston Ferdière, Bellmer parle en ces termes de l'intérêt vif et soudain qui naît chez Unica Zürn pour cette forme d'écriture : « [...] en me voyant faire mes anagrammes mystérieuses, elle commençait à m'aider un peu dans ces rébus ou puzzles à résoudre, avec une obstination et une joie fiévreuse [...] » (cité dans Chevrier, 1994, p. 134). Jusqu'en 1964, Zürn compose cent vingt-quatre anagrammes, dont quelques-unes sont réunies dans deux recueils : *Hexentexte*³ et *Oracles et Spectacles*⁴. Vers la fin de ces années consacrées en grande partie à la composition des anagrammes, Zürn se lance dans un autre important projet d'écriture. En 1962, elle entreprend la rédaction de *L'Homme-Jasmin*. Impressions d'une malade mentale, qui représente sans contredit la pièce maîtresse de son œuvre. Ce récit, à la croisée de l'autobiographie, du témoignage et du document clinique, relate son expérience de la folie. Zürn a, de fait, été diagnostiquée schizophrène en 1960 et a effectué, notamment durant les huit dernières années de sa vie, plusieurs séjours dans des cliniques psychiatriques en France et en Allemagne.

Remarquons ici que la fin de la production des anagrammes est à peu près contemporaine de la mise en chantier de *L'Homme-Jasmin*. Cette concordance entre l'aboutissement et l'inauguration de deux formes d'écriture distinctes – le jeu de langage et le texte en prose – pourrait suggérer leur difficile coexistence dans l'œuvre littéraire d'Unica Zürn. L'anagramme repose sur une contrainte unique, mais de taille : à partir d'un ou de plusieurs mots, il s'agit d'effectuer une manipulation libre de tous les signes graphiques, sans addition ni suppression ou substitution, afin d'obtenir un ou plusieurs nouveaux mots. Cette règle en fait un procédé intrinsèquement hermétique : repliée, rabattue sur son propre « corps », l'anagramme est destinée à se répéter, à se redire, jusqu'à épuisement de la lettre. En revanche, le texte en prose se révèle plus libre, tant sur le fond que sur la forme : il se déploie selon la trame plus ouverte et linéaire du récit et répond à une logique narrative. L'une vis-à-vis l'autre, ces deux formes d'écriture paraissent s'exclure, menaces mutuelles d'écroulement des codes, d'éclatement des structures. Or, l'hiatus annoncé n'a pas lieu.

Si Zürn cesse progressivement d'écrire des anagrammes une fois *L'Homme-Jasmin* entamé, elle ne les abandonne pas, mais au contraire en récupère une douzaine qu'elle greffe à son récit. Intercalées entre les lignes du texte, ces anagrammes interrompent le fil narratif sans toutefois le rompre tout à fait, ce qui provoque un étrange effet de lecture. Quelque peu dérouté – voire dérangé – par les subits change-

3 Publié en 1954, avec une préface de Bellmer, et composé de dix anagrammes et de dix dessins.

4 Publié en 1967 et constitué de quatorze anagrammes et de huit gravures.

ments de ton et de forme, le lecteur ne peut que se questionner : pour quelle(s) raison(s) Zürn choisit-elle de placer ces poèmes hermétiques à structure contraignante au sein d'un récit aussi subjectif et introspectif que *L'Homme-Jasmin*? La question est d'autant plus justifiée que, outre *L'Homme-Jasmin*, seuls deux autres courts textes en prose, qui ne sont pas traduits en français, comportent aussi des anagrammes : *Im Hinterhalt* et *Die Trompeten von Jericho*. Ceux-ci sont toutefois demeurés dans une forme plus ou moins achevée. *L'Homme-Jasmin* apparaît donc comme le texte où la cohabitation prose-anagramme se montre la plus intéressante.

Notre article s'attachera ainsi au rapport que nous voyons se dessiner entre la volonté de rendre en mots l'expérience de la maladie mentale et l'anagramme. En effet, puisque les anagrammes de *L'Homme-Jasmin* n'ont pas été écrites pour ce texte, mais ont été composées antérieurement, le choix que fait Zürn de les y insérer ne peut être fortuit. Sachant que l'écriture et la folie entretiennent dans l'œuvre d'Unica Zürn des liens très étroits, les anagrammes ne peuvent, à notre sens, qu'être destinées à refléter cette interrelation. Adoptant le postulat énoncé par Michèle Nevert et selon lequel : « [...] non seulement le malade mental prend sa folie comme objet de son expression, mais encore la transmet doublement par la forme même que revêt sa production » (1993, p. 19), nous avançons que l'anagramme se fait chez Zürn la forme d'écriture la plus indiquée pour transcrire l'expérience de la folie. Plus encore, nous considérons l'anagramme comme un espace libérateur. La (ré)appropriation de la matière langagière que suppose le procédé anagrammatique produit un renversement : la contrainte qui régit l'anagramme n'est plus synonyme d'enfermement dans le langage, mais se fait tout au contraire l'occasion d'un affranchissement.

Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin*

Selon les définitions classiques, l'anagramme se forme à partir d'un nom propre duquel sont tirés un éloge, une critique⁵ ou encore un pseudonyme⁶. Un pouvoir prémonitoire a également été attribué à l'anagramme, le sens latent découvert par la permutation des lettres étant censé dévoiler un message prophétique. Si, chez Zürn, les lettres permutées peuvent en certaines occasions révéler un tel message⁷,

5 L'anagramme a abondamment été utilisée au XVII^e siècle afin de vanter les mérites des rois ou des gens de la cour, pour louer la personne aimée ou pour attaquer – verbalement – un ennemi. Voir à ce sujet Hesbois, 1986.

6 Le procédé anagrammatique a été mis à profit afin de constituer des pseudonymes pour plusieurs écrivains, les plus fameux étant sans doute François Rabelais, qui devient ainsi « Alcofribas Nasier », Paul Verlaine « Pauvre Lelian », et Boris Vian « Bison ravi » ou encore « Brisavion ».

7 Nous verrons également plus loin que certains signes graphiques (qui se retrouvent dans quelques anagrammes) peuvent, aux yeux de Zürn, contenir un message lui étant adressé et qui, sans être tout à fait prophétique, semble du moins de l'ordre de la révélation.

nous constatons toutefois que son utilisation de l'anagramme se distancie des formes traditionnelles. D'abord, elle ne se compose pas à partir des lettres d'un nom, mais bien d'une phrase qui devient un titre et dont sont tirées les lettres à permuter. En témoigne la création du poème-anagramme intitulé « AUF SANDELHOLZ UND ROSENBLAETTERN » :

Le lendemain elle [Zürn]⁸ lit dans le journal qu'on a brûlé le corps de Nehru sur du bois de santal et des feuilles de roses. La phrase qui servira pour cette deuxième anagramme est donc :

– AUF SANDELHOLZ UND ROSENBLAETTERN.

– *Sur du bois de santal et des feuilles de roses. [...]*

Voici l'anagramme obtenue avec la phrase en question : Nerhus Tod aendert alles / – Du Sanftes Land / – Sonne und ruhende Fernen / – uralte Hoelzer / – zarte, lautlose Frauen / O altes Zauberband Tod (Zürn, 1999a, p. 155.)⁹

Ensuite, l'anagramme de Zürn adopte une forme singulière : celle de poèmes en vers libres, plus ou moins longs – ils font de quelques lignes à plus d'une page. Aussi est-il plus juste de parler, comme le suggère d'ailleurs Alain Chevrier (1994), de poème-anagramme. Cette particularité donnée à l'anagramme se révèle caractéristique de l'œuvre de Zürn. Si des écrivains sont réputés avoir écrit des poèmes sous forme d'anagrammes – nous pouvons, par exemple, songer à Georges Perec et son *Alphabet* (1976) –, ils sont en fait les successeurs de Zürn. D'après Chevrier, l'écrivaine apparaît donc comme la première à avoir poussé la pratique des anagrammes au point d'aboutir à une forme poétique : « Les poèmes anagrammatiques ont une histoire toute récente, et ce sont ceux d'Unica Zürn qui en sont à l'origine. » (1994, p. 138.) L'anagramme de Zürn dépasse ainsi le simple jeu de mots pour acquérir un aspect littéraire, une valeur esthétique.

Folie, écriture et anagrammes

Les poèmes-anagrammes de *L'Homme-Jasmin* semblent partager un objectif commun : rendre en mots l'expérience de la folie. Cette préoccupation se révèle d'ailleurs constante chez Unica Zürn : dans son œuvre littéraire, écriture et folie s'interpellent sans cesse. Le texte au

8 Il nous faut préciser que *L'Homme-Jasmin* est écrit à la troisième personne du singulier. Ici, et dans les citations qui suivront, il faut donc comprendre que Zürn parle d'elle-même.

9 La mort de Nerhu change tout / – Ô toi, pays de la douceur / – Soleil et horizons tranquilles / – Bois séculaires / – Femmes frêles et silencieuses / Ô mort du vieux pays de l'enchantement.

Si nous donnons ici d'abord l'anagramme en allemand, c'est afin d'illustrer le procédé anagrammatique employé par Zürn. À l'avenir, nous donnerons dans le corps du texte la traduction française de l'anagramme et nous mettrons en bas de page l'anagramme en allemand. Toutes les traductions des anagrammes sont de Ruth Henry.

sein duquel cette interrelation apparaît le plus clairement est évidemment *L'Homme-Jasmin*. Mais plusieurs autres récits plus courts traitent également de ce rapport. Par exemple, nous retrouvons dans *La Maison des maladies*:

Depuis hier je sais pourquoi je rédige ce livre : pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient. Je peux chaque jour y 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 blanches qu'il faudra remplir, je resterai malade. (Zürn, 1999c, p. 256.)

Lorsque Zürn se demande si elle doit « ou non introduire en fraude encore quelques pages blanches dans ce livre » (*ibid.*, p. 257), il faut comprendre qu'elle se questionne non seulement sur son travail d'écriture, mais aussi, et même, surtout, sur sa condition mentale.

L'écriture représente d'ailleurs chez elle un acte de retranchement volontaire, une mise en marge provoquée ; échappatoire, elle est une occasion de « s'enfermer dans ses pensées pour oublier la réalité » (Zürn, 1999a, p. 18). Il n'en va pas autrement de la production anagrammatique : « La concentration et le grand silence que réclame ce travail lui donnent la chance de pouvoir s'isoler complètement du monde qui l'entoure et même d'oublier cette réalité » (*ibid.*, p. 32). Les anagrammes assurent ainsi une « fonction psychologique défensive » (Chevrier, 1994, p. 136) permettant à l'auteure de se projeter « hors du monde ». Mais du coup, elles l'isolent dans la folie : « Peut-être est-elle devenue malade à cause de la fascination pour les anagrammes qui la coupent du monde extérieur ? » (Zürn, 1999b, p. 136.) Aussi Zürn avoue-t-elle que la pratique anagrammatique prend des allures menaçantes : « La vieille et dangereuse fièvre des anagrammes l'a reprise. Il en naît une après l'autre. » (Zürn, 1999a, p. 158.) De fait, le poème-anagramme fournit, selon Appelbe, une occasion de se laisser sombrer, de se « laisser absorber par un monde imaginaire régi par l'anagramme » (2007, p. 33).

La mort du pays de l'enchantement

Le poème anagrammatisé devient un support sur lequel Zürn prend appui afin de s'interroger sur les dérives de son état mental : « La question sur quoi s'achève son anagramme : "Est-ce une folle" ? l'a particulièrement ravie [...] parce que naturellement elle y a vu un rapport avec elle-même. » (Zürn, 1999a, p. 33.) Si tous les poèmes-anagrammes nous paraissent évoquer, nommément ou allusivement, l'expérience de la folie, il nous faut toutefois souligner que ceux-ci en font un portrait fort différent de celui présenté ailleurs dans *L'Homme-Jasmin*. Considérée sous un jour plutôt positif, la folie est la plupart du temps

décrite dans le texte en prose comme une « belle euphorie » (*ibid.*, p. 94), un « état d'élection » (*ibid.*, p. 119) qui autorise le développement de facultés inespérées : « De quels dons la folie n'a-t-elle pas le pouvoir de la doter ! » (*Id.*) Le procédé anagrammatique montre, quant à lui, une folie qui n'a plus rien d'enchanteur, comme si la permutation des lettres dévoilait son visage noir et sinistre. En effet, le poème « La folie imaginaire ¹⁰ » présente la folie comme un voyage difficile et pénible qui conduit l'écrivaine à la souffrance et au malheur :

Tes chemins mènent dans l'arrière-pays B. / Il y tombe une pluie aveugle. Mal - / Malheur! Les délires sont prières. N-N-N- / Le vent souffle. S'engager dans l'imagerie / Du délire s'achève dans le chagrin. / Étroite est la chimère. S'élever à peine / C'est déjà souffrir [...] / Misère qui commence - Dehi- / Dehi - Délire agité. N-N-N- / Ça ne finira jamais ? [...] (*Ibid.*, p. 154.)¹¹

L'anagramme signe l'arrêt de mort du grand émerveillement, de la belle illusion : « Ô mort du vieux pays de l'enchantement » (*ibid.*, p. 155).

3, 6, 8, 9, L, H, M

L'inscription de la folie dans les poèmes-anagrammes de *L'Homme-Jasmin* se fait ainsi au moyen d'une isotopie : la folie est nommément ou allusivement mentionnée dans le texte anagrammatique. Elle est par ailleurs inscrite dans le texte par le biais d'autres modalités, notamment par l'occurrence de signes graphiques précis qui sont désignés par Zürn¹² comme étant des « signifiants » de la folie. Il s'agit de quatre chiffres – le 3, le 6, le 8 et le 9 – et de trois lettres – L, H et M. Leur présence contribue à créer un second niveau de lecture. Dans le texte en prose de *L'Homme-Jasmin*, Zürn précise que les chiffres possèdent une signification bien précise à ses yeux. Le 3 est défini comme le chiffre de l'espoir, le 6 comme celui « de la mort » (*ibid.*, p. 20), le 8 représente l'éternité, et le 9 est désigné comme « le chiffre de la vie » (*id.*). Une telle grille lui permet de « relire » les événements du quotidien, à la faveur de l'acception particulière qu'elle attribue auxdits chiffres : « Lorsqu'[elle] tire à un arrêt d'autobus à Paris le 999 comme numéro d'appel, elle est heureuse. » (*Id.*) Il en va de même des lettres qui lui permettent de déchiffrer, sous le sens premier d'un message en apparence banal, un second sens dont elle est l'unique destinataire, puisque faisant sens uniquement par et pour elle : « Les lettres H.L.M. de l'en-

¹⁰ *Der eingebildete Wahnsinn*

¹¹ *Deine Wege ins Hinterland B. / Da regnet es blind hinein. We- / Weh' - Deliria sind Gebete. N-N-N- / Der Wind blaest. Eingehen in / wahnsinnige Bilder endet in / Leid. Eng ist der Wahn. Eben / steigen, dann leiden [...] / Elend beginnt. Dehi- / Dehi - bewegtes Deliria. N-N-N- / Endet das nie ? [...]*

¹² Dans le texte en prose de *L'Homme-Jasmin*, mais aussi dans plusieurs récits courts qui portent également sur l'expérience de la folie.

treprise parisienne de construction d'immeubles sont à ses yeux un salut, un grand sourire qu'on lui envoie.» (*Ibid.*, p. 119.)

Ces chiffres et ces lettres apparaissent de façon régulière dans les poèmes-anagrammes. C'est le cas de ce poème, justement intitulé « Quand le 9 s'est changé en 6¹³ », et qui se donne à lire comme suit : « Où pleut-il entre Neuf et Trois ? / La pluie entre nous c'est si neuf. / Le neuf des vents s'est changé en six. [...] »¹⁴ (*Ibid.*, p. 39.) Nous remarquons dans ce poème-anagramme le double jeu sur la langue effectué par Zürn : en plus de la manipulation des signes graphiques, elle écrit en lettres les chiffres qui émergent. Plus encore, ce double jeu langagier fait de la contrainte anagrammatique le support, le vecteur de l'obsession de l'auteure pour les lettres et les chiffres. De fait, puisqu'elle renferme les signifiants de la folie, l'anagramme devient, par extension, son véhicule. Un autre poème peut ici être cité. « Quand passé l'an fleurit le jasmin¹⁵ » présente, pour sa part, un foisonnement de H et de M :

Passé l'hiver, passé l'an, que chacun ranime / son année, ce merveilleux sang H.M. / Jubilation conjure la fureur de l'an chez le seigneur / Qui dans un an sera H.M. Jubile / Quand il fleurit. Oui, frère, oui, H.M. / Quand sa glace et son sang soufflent / tout brûle. Oui, oui, monsieur M. [...] (*Ibid.*, p. 53.)¹⁶

Dans ce poème, Zürn ne s'efforce pas d'amalgamer les lettres aux autres mots, ni même de les fondre dans les vers : le H et le M sont donnés l'un à la suite de l'autre, en majuscules, comme pour mieux être détachés du reste du texte. Cette façon de faire traduit la volonté de l'auteure d'inclure les lettres au poème-anagramme, mais également – et même surtout – de les *désigner* comme une incursion de la folie dans le texte anagrammatique.

Nous avons vu que, dans le texte en prose de *L'Homme-Jasmin*, la mention des lettres et des chiffres provoque un changement de registre. Lorsqu'ils sont reconnus et nommés par Zürn, ils n'appartiennent plus à une dimension commune, pragmatique, mais sont transportés – emportant l'auteure avec eux – dans les hautes sphères symboliques. Toutefois, il s'agit d'une symbolique réduite à une expérience individuelle, subjective. Détournés de leurs fonctions habituelles pour en acquérir de nouvelles, les lettres et les chiffres n'ont de sens que pour Zürn – seuls quelques initiés et le lecteur pouvant aussi accéder

13 *Wenn die neun zur sechs geworden ist*

14 *Wo regnet's zwischen neun und drei ? / Es regnet zwischen uns so neu [...]*

15 *Wenn ueber's Jahr der Jasmin blüht*

16 *Sah nun Winter um's Jahr, jeder beleb' / sein Jahr, jenes wunderbare Blut H M. / Jubel banne des Jahres Wut im Herrn, / der ueber's Jahr H M ist. Jub'le an, wenn / er blueht. Ja, Bruder, ja, H M. Wenn sein / Eis und Blut weh' es brenn'. Ja, ja, Herr M. [...]*

à leur signification. C'est en ce sens que leur présence dans les poèmes-anagrammes nous conduit à effectuer, comme nous le disions plus tôt, une seconde lecture : il ne s'agit plus de reconnaître la folie dans le texte anagrammatisé, mais de la déchiffrer. Les chiffres et les lettres, désignés « signifiants » de la folie en dehors du cadre anagrammatique, resurgissent dans le poème-anagramme, conservant toute leur charge symbolique et inscrivant la folie en filigrane dans le poème. Le jeu sur la langue et la volonté de rendre en mots l'expérience de la maladie mentale se mêlent, s'unissent, se confondent. L'anagramme poétique se fait le lieu de la (ré)écriture et de l'énonciation de la folie ; elle devient la forme d'expression la plus à même de restituer l'expérience subjective et singulière de l'écrivaine, cette expérience étant désormais essentiellement langagière. De fait, la folie n'est plus seulement exprimée, illustrée par le jeu langagier, mais est contenue tout entière dans et par l'anagramme.

Le poème-anagramme : une (ré)appropriation langagière

Fréquemment, soutient Michèle Nevert, les écrits dits psychotiques ou rédigés par des individus qui ont fait l'expérience de la maladie mentale sont lus comme un indice de la pathologie, une marque de l'enfermement de l'auteur dans le texte. Selon cette interprétation, l'auteur se voit réduit au statut de malade mental qui écrit, c'est-à-dire que le « fou » prévaut sur l'écrivain, et que l'écrit n'est destiné qu'à redire la folie. Le texte devient une prison – une de plus – dans laquelle s'enferme, de son propre chef cette fois, l'auteur. Le fou qui écrit est irrévocablement voué à la réclusion : déjà isolé sur les plans psychiques, sociaux et humains, souvent condamné, pour une période plus ou moins longue, à l'enfermement dans un hôpital psychiatrique, il se voit ultimement confiné par et dans sa propre voix, sa propre écriture. S'en tenir à une telle lecture signifie ne pas prendre en compte un fait important : le texte du fou peut et doit être compris d'abord comme un acte de (ré)appropriation, de (re)conquête. C'est ce que démontre Michèle Nevert à partir des textes de Dominique Charmelot. Pour cette dernière, nous dit Nevert, l'écriture est une opportunité, par une « re-construction du langage », une « re-composition langagière » et une « re/création verbale », de s'inscrire comme sujet, de passer de « parole parlée » à « parole parlante » (1998, p. 26). En définitive, les mots ne sont pas confinement, mais ouverture sur une possibilité de devenir, d'advenir, de faire sens. Chez Unica Zürn, nous retrouvons une volonté similaire, qui transparait dans le procédé anagrammatique. Car il nous faut ne pas perdre de vue que l'anagramme est d'abord un jeu de langage. Or, tout jeu sur les mots, sur la

langue se révèle perturbateur, subversif. L'aspect purement fonctionnel accordé à la langue par la linguistique classique¹⁷ s'efface au profit de la recherche du plaisir produit par le jeu de langage (Hebois, 1986). Celui-ci se joue ainsi de la norme ; il détourne les fonctions langagières et court-circuite la logique verbale en induisant un « double-entendre », selon le terme forgé par Pierre Guiraud (1976, p. 112).

Dans le cas plus précis de l'anagramme, le déraillement langagier s'accompagne d'un geste de (ré)appropriation. Dans *L'Homme-Jasmin*, nous retrouvons cette définition de l'anagramme : « Les anagrammes sont des mots ou des phrases composés par transposition des lettres d'un autre mot ou d'une autre phrase. On ne doit utiliser que les seules lettres disponibles à l'exclusion de toute autre. » (Zürn, 1999a, p. 30.) Cette définition, à l'instar de celles tirées des textes théoriques sur les jeux de mots et de langage, insiste essentiellement sur les idées de permutation et de contrainte ; c'est précisément par elles que s'effectue la (ré)appropriation langagière. Remarquons que ces idées se trouvent opérantes dans la langue elle-même : un nombre précis de lettres compose un alphabet, à partir duquel l'agencement et la permutation des unités permettent de produire toujours d'autres messages. Cependant, l'anagramme les applique de façon autrement plus sévère et rigoureuse. Car au lieu d'explorer et d'user des possibilités potentiellement infinies qu'offre la langue (combinaisons de lettres pour former des milliers de mots, arrangements des mots pour créer un nombre inestimable de phrases), l'anagramme se concentre sur un ou plusieurs mots dont elle s'acharne à épuiser les possibilités de combinaisons des signes graphiques. Suivant ce procédé, le langage se voit « soustrait aux règles de la communication courante [...] au profit d'une exploration systématique de ses possibilités intrinsèques » (Hesbois, 1986, p. 53). L'anagramme fait, pour reprendre l'expression de Laure Hesbois, s'écrouler l'économie langagière en instituant une « dimension du langage irréductible aux termes de la linguistique courante » (1986, p. 73). Elle conduit à envisager un nouveau rapport à la langue, celle-ci reposant désormais « non sur des différences, mais sur des analogies, non sur des oppositions exclusives, mais sur la coprésence des unités » (*ibid.*, p. 71). La langue renaît, différente et autre, à l'image des mots toujours nouveaux que l'anagramme reproduit. Les poèmes-anagrammes de *L'Homme-Jasmin* s'inscrivent dans cette visée perturbatrice : Zürn (se) joue de la langue. Elle n'a plus à se soumettre à ses lois et règles, mais peut l'assujettir, la commander, voire la décomposer, la déconstruire ; la langue s'offre, se soumet. Victoria Appelbe dit

¹⁷ C'est-à-dire que nous parlons pour communiquer un message qui doit être correctement et clairement transmis à un récepteur qui partage les mêmes codes que l'émetteur.

d'ailleurs des anagrammes de Zürn qu'elles sont « une véritable attaque contre le monde, une sorte de revanche de l'inconscient » (2007, p. 29). Nous ne pouvons nous résoudre à y voir autre chose qu'un désir de reconquête, de dépassement et – ultimement – de réaffirmation.

La délivrance par la lettre

Nous le constatons, l'espace anagrammatique, dans *L'Homme-Jasmin*, est paradoxal. D'une part, l'anagramme suggère, par sa forme contraignante, l'enfermement de l'auteure dans le langage – la structure anagrammatique reproduisant la réclusion psychique de Zürn et le retranchement du monde recherché par l'écriture. D'autre part, étant à la base un jeu de langage, l'anagramme constitue une (ré)appropriation de la matière langagière. Celle-ci, dans le cas de Zürn, touche aussi la forme. De fait, l'écrivaine renouvelle la formule anagrammatique en l'inscrivant dans le poétique. De plus, Zürn fait de l'anagramme le *texte de la folie*, non seulement au moyen d'une isotopie récurrente, mais également en y introduisant des « signifiants de la folie » – lettres et chiffres. L'anagramme fond la folie au processus d'écriture, la fait surgir du texte et participer à des mécanismes à la fois anagrammatique et poétique. L'anagramme se révèle certes contraignante – c'est sa principale caractéristique ; mais la contrainte n'est pas ici synonyme d'impératif : Zürn choisit de s'y soumettre... et c'est elle qui, au final, exerce le plein contrôle sur ce micro-monde langagier qu'elle peut à souhait déconstruire et reconstruire. Aussi ne s'agit-il pas tant pour l'auteure de s'enfermer dans le langage que de se servir de la contrainte pour dépasser l'enfermement langagier.

L'enfermement physique, toutefois, n'a pu être évité par Unica Zürn. Les nombreuses crises psychotiques qu'elle a subies au cours de son existence l'ont plus d'une fois conduite derrière la porte d'un hôpital psychiatrique, « espace où tout n'est vécu que par rapport à l'entrée et à la sortie » (Mannoni, 1970, p. 59). La liberté, en ces moments, devient son plus vif désir. Les demandes de libération répétées à ses psychiatres¹⁸ n'ont rien donné. La porte de l'asile est demeurée obstinément fermée. De surcroît, les traitements qu'on lui administre pour la guérir achèvent de l'emprisonner dans son propre corps, devenu une prison de souffrance physique : « Les effets des piqûres sont si douloureux qu'elle est à peine capable de marcher. » (Zürn, 2000a, p. 167.) L'évasion doit du coup se faire autrement que par la sortie de l'asile qui, de toute façon, ne paraît jamais définitive. Elle provient des mots,

18 « [...] elle insiste pour voir le médecin sur-le-champ. Elle lui demande à nouveau de la libérer immédiatement. » (Zürn, 1999a, p. 95.)

de l'écriture. Les anagrammes poétiques présentes dans les pages de *L'Homme-Jasmin* constituent des espaces libérateurs, des lieux d'affranchissement. Au confinement physique et psychique de la folle répond la délivrance de l'écrivaine par la lettre.

Bibliographie

APPELBE, Victoria. 2007. «Du wirst dein Geheimnis sagen [Tu diras ton secret] : L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn». In *Catalogue d'exposition : Unica Zürn*, p. 23-33. Paris : Halle Saint-Pierre.

BELLMER, Hans. 2002. *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* [1957]. Paris : Éditions Allia, 78 p.

CHEVRIER, Alain. 1994. «Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn». In *Hans Bellmer, Unica Zürn et Gaston Ferdière, Lettres au docteur Ferdière*, p. 132-143. Paris : Séguier.

GUIRAUD, Pierre. 1976. *Les Jeux de mots*. Paris : Presses universitaires de France, 128 p.

HESBOIS, Laure. 1986. *Les Jeux de langage*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 333 p.

MANNONI, Maud. 1970. *Le Psychiatre, son «fou» et la psychanalyse*. Paris : Seuil, 269 p.

NEVERT, Michèle. 1993. *Des Mots pour décomprendre*. Cadiac : Balzac, 173 p.

———. 1998. «Ma prison est une répétition». L'enfermement du psychotique dans le langage ; la libération de Dominique Charmelot». *Esprit Créateur*, vol. 38, n° 3, p. 17-27.

PEREC, Georges. 1976. *Alphabets*. Paris : Galilée, 176 p.

ZÜRN, Unica. 1999a. *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay [1971]. Paris : Gallimard, 267 p.

———. 1999b. «Notes concernant la dernière (?) crise». Chap. in *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay. p. 171-208. Paris : Gallimard.

———. 1999c. «La maison des maladies». Chap. in *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*. Trad. de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, p. 209-228. Paris : Gallimard.

———. 2000a. «Vacances à Maison Blanche». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry, p. 143-176. Paris : Éditions Joëlle Losfeld.

———. 2000b. «Cahier Crécy». Chap. in *Vacances à Maison Blanche, derniers écrits et autres inédits*, Trad. de l'allemand par Ruth Henry, p. 15-31. Paris : Éditions Joëlle Losfeld.

Irritation, meurtre et autres agressions dans *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb

En 2001, l'excentrique écrivaine belge Amélie Nothomb publie *Cosmétique de l'ennemi*, un dixième ouvrage paru chez Albin Michel. Ce récit bref, qui a pour décor un aéroport parisien, décrit une confrontation funeste entre Jérôme Angust, veuf en voyage d'affaires, et l'énigmatique Textor Texel. Alors qu'il attend un vol retardé à destination de Barcelone, Angust est abordé par Texel, un curieux personnage autoritaire qui s'obstine à lui faire la conversation. Ignorant l'irritation croissante d'Angust qui ne peut s'esquiver, Texel lui inflige le récit de sa vie et lui confie avoir violé et tué une jeune femme prénommée Isabelle. Angust est hors de lui lorsqu'il réalise que la victime n'est nulle autre que sa défunte épouse, dont l'assassinat est resté impuni depuis dix ans. Plus grande encore est sa stupéfaction lorsque Texel révèle qu'Angust est responsable du décès : Texel l'importun, le meurtrier, serait en fait l'ennemi intérieur d'Angust, une émanation de son esprit dérangé

et coupable. Dépossédé de son libre arbitre, à la merci de cette part obscure de lui-même qu'il hallucine présente à ses côtés, August tente de tuer Texel en lui fracassant la tête sur un mur. Pour les spectateurs horrifiés, point d'assassinat, que le violent suicide d'un homme d'affaires désaxé. *Cosmétique de l'ennemi* se présente, en définitive, comme le monologue intérieur de Jérôme August, un homme à la personnalité clivée, capable d'une grande violence, d'abord dirigée contre Isabelle, son objet d'amour, puis contre lui-même.

L'ennemi intérieur

La figure de l'ennemi intérieur, moteur de l'intrigue développée dans *Cosmétique de l'ennemi*, s'incarne dans le texte suivant deux modalités. Textor Texel, présenté en conclusion comme étant l'adversaire intime de Jérôme August, prétend, plus tôt dans le récit, avoir lui-même été la proie d'un tel rival durant son adolescence orpheline aux Pays-Bas. Il est, dit-il, possédé à l'âge de douze ans et demi par une force obscure qui l'oblige à engloutir à répétition de la pâtée pour chats et d'autres aliments abjects, ce qui l'amène à se haïr. Dès lors, le jeune homme conclut que la puissance de son ennemi intérieur surpasse celle de Dieu, aussi perd-il foi en l'omnipotence divine. Texel développe en grandissant un code moral singulier : toute action, tout crime sont permis à condition qu'ils apportent du plaisir ; le délit sans jouissance engendre quant à lui la culpabilité. Aux yeux de l'homme, l'autre, délesté de son statut de sujet, peut être utilisé, contraint et violenté pour assouvir des pulsions. Si Texel est anxieux et honteux, c'est à cause de deux assassinats qu'il a perpétrés sans plaisir¹. Dans la logique du personnage, qui est aussi celle de l'univers nothombien, la transgression est suivie d'un châtement, souvent sollicité par le coupable : « Le coupable va vers son châtement comme l'eau vers la mer, comme l'offensé vers sa vengeance. » (Nothomb, 2001, p. 91.) C'est en offrant sa vie à August que Texel cherchera expiation.

S'il se dit possédé par un tyran intestin, Textor Texel est ultimement présenté lui-même comme un ennemi intérieur, celui de Jérôme August. À trois reprises, Texel répète qu'il fait toujours ce dont il a envie (*ibid.*, p. 16, 45-46 et 99). Proche du ça freudien, il incarne une bestialité, un désir brut, une liberté totale. Durant des années, Texel

¹ De fait, à l'âge de huit ans, Texel provoque, par la simple force de sa volonté, une crise cardiaque mortelle chez un populaire camarade de classe nommé Franck. Texel se reproche toutefois son geste, car il ne peut s'approprier la notoriété de sa victime. Le 24 mars 1989, l'homme assassine Isabelle, qu'il a violée dix ans plus tôt, le 4 octobre 1979. Il regrette son crime, n'en ayant pas tiré plaisir, car il aurait plutôt souhaité être tué par sa victime. Notons que la mort de Franck et le viol d'Isabelle font partie d'une trame narrative qui sera plus tard invalidée par Texel et présentée comme une invention.

pervertit et possède son hôte August, l'amenant à désirer violer son épouse Isabelle la première fois qu'il la voit et le poussant plus tard à poignarder cette femme qu'il aime pourtant absolument². Lorsque Texel prend la forme d'un quidam hostile, sa parole démuselée irrite August, s'immisce en lui comme un virus, suivant la logique de l'infection. Elle déjoue le mécanisme de compartimentalisation qui avait jusque-là gardé le *moi* d'August à l'abri d'un souvenir insoutenable et d'une culpabilité impossible à envisager. Produit d'un retour du refoulé et d'un mécanisme de projection, Texel conduit August à expérimenter l'inquiétante étrangeté. Doté d'une mémoire totale, d'une compétence supérieure, l'ennemi Texel incarne en outre un juge surmoïque qui se plaît à invalider la vie d'August, affirmant que son existence de veuf et d'employé de bureau est sans valeur. Texel personnifie finalement une pulsion de mort, qui pousse August à commettre involontairement un suicide.

Autopsie d'une rencontre mortifère avec l'ennemi extériorisé

C'est au terme d'une joute verbale que Textor Texel convainc son hôte de l'agresser jusqu'à l'exterminer et, *ipso facto*, de commettre un suicide. Texel semble mettre en œuvre une diabolique stratégie pour porter à son paroxysme l'exaspération d'August, l'ébranler et le forcer à se remettre en question. De fait, dès qu'il aborde sa proie, Texel se plaît à la contredire de façon systématique. Lorsqu'August déclare qu'il est en voyage d'affaires, Texel rétorque que ce genre de déplacement est l'antithèse du voyage ; quand August annonce qu'il lit, Texel décrète qu'il ne lit pas vraiment, car il n'est pas absorbé par sa lecture. Agacé, August tentera de semer Texel en se déplaçant à trois reprises dans l'aéroport, mais peine perdue : l'importun le traque toujours. Texel impose alors à sa victime un récit détaillé de sa vie, s'attaquant à son sens le plus vulnérable, l'ouïe, qu'August renonce finalement à protéger de ses mains fatiguées.

À ce moment, Texel s'adonne à un harcèlement affectif, tourmentant l'homme d'affaires, dont il déclare avoir violé, puis tué l'épouse

2 À la fin de *Cosmétique de l'ennemi*, lorsqu'il dévoile à August la vérité sur son identité, Texel explique qu'Isabelle n'a jamais véritablement été violée. En réalité, Texel, le « corrupteur intérieur » (nous empruntons l'expression à Laureline Amanieux, 2001), aurait seulement donné à August envie de posséder par la violence Isabelle, une inconnue magnifique croisée dans un cimetière. Cette pulsion n'a toutefois pas été suivie d'un passage à l'acte, August séduisant sa future épouse grâce à son charme lors d'une rencontre subséquente. C'est donc le désir violent et refoulé d'August qui serait à l'origine du récit de viol fabulé dans l'aéroport par Texel, l'ennemi extériorisé. À ce sujet, Laureline Amanieux ajoute : « Textor est l'émanation de ce que Jérôme serait devenu si dès la première rencontre, il avait violé Isabelle, tel que son désir le lui dictait. [...] L'ironie tragique du roman consiste à montrer que même en prenant un chemin différent, même en choisissant la norme sociale du mariage, de la courtoisie, et son cadre protecteur, Jérôme ne peut échapper à la part de monstruosité en lui-même ; elle surgit nécessairement pour amener à un résultat dramatique. » (*Id.*)

à dix ans d'intervalle. Le bourreau amène ensuite Angust à se discréditer aux yeux de deux policiers, à qui le malheureux tente d'expliquer qu'il est agressé par un assaillant/meurtrier qui demeure pour eux invisible.³ Privé de la protection de la justice pour une raison qui échappe à lui seul, Angust doit se résoudre à affronter lui-même Texel s'il désire réparation. Lorsque Texel révèle qu'Angust est le véritable assassin d'Isabelle, il force le veuf à regarder avec suspicion ses propres souvenirs, à douter de son statut de mari aimant, à abandonner ses repères identitaires. Il accroît la confusion d'Angust en fabulant, en se contredisant, en multipliant les versions, en réinventant sans cesse les circonstances entourant le viol d'Isabelle et son assassinat⁴. C'est finalement en le faisant douter de l'existence de son libre arbitre que Texel convainc Angust de s'engager avec lui dans un légal corps à corps, qui, on peut le penser, constitue l'accomplissement de ses dessein mortifères.

Isabelle : l'objet d'amour, victime d'une « cruauté sincère »⁵

C'est Isabelle, l'objet d'amour, qui semble à l'origine du conflit opposant Angust à Texel. Existant *in absentia*, l'unique personnage féminin se révèle principalement à travers le discours des deux adversaires. Être paradoxal, on la dit plus vivante que les autres, pourtant elle fréquente les cimetières de Paris. Comparée par Texel à la statue mortuaire d'une jeune femme écroulée, visage contre terre, elle est décrite par Angust comme un être attirant qui porte en lui quelque chose de détruit. Dotée d'un visage d'une beauté saisissante et d'une aura mélancolique, elle fascine et rejette, ce qui causera sa perte. Dans le récit de Texel, le viol et l'assassinat d'Isabelle sont deux « gestes amoureux » résultant de l'insoumission de l'objet d'amour et de son refus d'établir une relation réciproque : si Texel viole Isabelle, c'est qu'elle a décliné ses avances ; s'il la tue, c'est qu'elle refuse de châtier

3 À ce moment du récit, le lecteur comprend ce que la foule de voyageurs entourant Angust savait depuis le départ : l'homme d'affaires converse avec un locuteur immatériel.

4 Dans le roman à l'étude, le mythomane Textor Texel explique que son nom vient de « texte », ce mot étant lui-même issu du latin *texere*, qui signifie « tisser ». Puisque le texte est un tissage de mots, Texel conclut que son nom signifie « rédacteur », c'est-à-dire celui qui tisse le texte (Nothomb, 2001, p. 13-14). À la lumière de cette précision onomastique, il nous apparaît que la prédilection de Texel pour la fabulation et le mensonge fait écho au travail d'écrivaine d'Amélie Nothomb, qui orchestre pour sa part le roman *Cosmétique de l'ennemi*. Par le biais des récits de son protagoniste Texel, Nothomb fait subir au lecteur une expérience semblable à celle vécue par Angust : le lecteur est contraint d'accepter des segments narratifs qui sont invalidés et remplacés par d'autres, à leur tour remis en cause. Par exemple, le viol d'Isabelle est successivement présenté au lecteur comme une agression réelle, une fabulation de Texel et un fantasme refoulé d'Angust, alors que l'assassinat d'Isabelle est décrit comme un crime commis par le violeur Texel, puis comme le résultat d'un épisode de folie d'Angust, possédé par son ennemi intérieur.

5 L'expression est empruntée à Textor Texel, qui décrit l'amour comme une « cruauté sincère » (*ibid.*, p. 38).

son bourreau en l'assassinant, même si celui-ci l'exige. La jeune femme périt ultimement, victime d'un drame conjugal, de la face obscure de son mari et de l'emprise de l'ennemi intérieur.

Le viol, qui, on l'apprend, est une fabulation de Texel et un fantasme d'Angust, est comparé à l'acte de boire une eau nécessaire qui se refuse (*ibid.*, p. 45). Cette description d'une violence oralisée et avide est à notre avis signifiante, considérant que, dans l'univers nothombien, les personnages phagocytent leurs amants et rivaux dans l'espoir d'absorber leur essence⁶. L'assassinat, qui se produit lorsque Texel/Angust enfonce un couteau, instrument phallique, dans l'abdomen d'Isabelle, rejoue en quelque sorte le viol sur le plan symbolique. L'objet d'amour, dépersonnalisé et détruit par les deux hommes dans leur soif de possession, n'existe dès lors plus que sous la forme d'évanescents souvenirs. Texel croit qu'il a véritablement connu Isabelle, car il a connu « son prénom, son sexe et sa mort » ; Angust croit qu'il a connu sa femme, car il a vécu, parlé et dormi avec elle (*ibid.*, p. 72-73). Néanmoins, aucune des deux incarnations de cet être clivé qu'est l'époux d'Isabelle n'a pu saisir la jeune femme dans toute sa complexité et la garder en sûreté. L'objet d'amour, rendu à jamais inaccessible, disparaîtra complètement avec la mort commune d'Angust et de Texel.

L'écriture d'Amélie Nothomb : un corps à corps avec l'ennemi intérieur

Viol, meurtre, irritation, possession : *Cosmétique de l'ennemi* met en scène diverses formes d'agression. Plusieurs fictions d'Amélie Nothomb développent d'ailleurs une esthétique de la lutte. En entrevue avec Évelyne Wilwerth, Nothomb déclare à ce propos : « Si tu examines mes bouquins, ils ne décrivent que des situations de conflits humains. [...] C'est à croire qu'en dehors des situations d'affrontement, je n'ai rien à dire. » (1997, p. 46.) De fait, les relations interpersonnelles qu'entretiennent les personnages nothombiens semblent régies par de complexes rapports de force. Margaret-Anne Hutton rapporte que les protagonistes s'adonnent, le plus souvent, à des duels ou à des affrontements limités à moins de cinq adversaires, et ce, dans des champs de bataille circonscrits (2002, p. 258-259). Pensons au huis clos vécu par Marina, Daniel et le Professeur dans le petit appartement froid des *Combustibles* (1994) ou à celui d'Omer, Hazel et Françoise, isolés sur l'île de Mortes-Frontières dans *Mercur*e (1998). On l'a vu, le récit

6 À cet égard, Laureline Amanieux affirme : « [L]es héros d'Amélie Nothomb se prêtent à une forme de cannibalisme qui consiste à ingérer l'autre en soi, son essence, à lui ressembler [...]. L'acte de tuer se confond avec l'acte d'aimer. L'absorption est une identification avec l'autre, conservé ainsi à l'intérieur de soi. » (2002, p. 139.)

Cosmétique de l'ennemi met quant à lui en scène une lutte à mort entre Jérôme Angust et son ennemi intérieur dans l'espace gardé d'une zone d'embarquement aéroportuaire.

Évelyne Wilwerth ajoute que, dans l'univers nothombien, les contacts entre les individus se font de manière cinglante, brutale : « Les relations entre les personnages [...] se nourrissent de fortes différences, de tensions, d'agressivité, d'ironie caustique, de violence, d'humour acide. » (1997, p. 45.) L'agression, parfois physique, est le plus souvent psychologique. D'après Shirley Ann Jordan, les personnages, ayant pour arme l'érudition et la vivacité d'esprit, s'adonnent à de véritables joutes verbales, s'envoyant des répliques polies, lapidaires et brillantes (2003, p. 93-104). En témoignent les échanges entre Prétextat et Nina dans *Hygiène de l'assassin* (1992) ou ceux entre Amélie et Celcius dans *Péplum* (1996). Dans *Cosmétique de l'ennemi*, Textor Texel arrive, par son effrayante habileté oratoire, à déstabiliser Jérôme Angust, à lui rappeler les véritables circonstances du décès d'Isabelle et à le plonger dans un état d'agitation fatal. C'est également à coup de réparties ironiques qu'Angust tente vainement de résister à l'invasion psychique de Texel⁷. À la lumière de ce qui précède, on ne se surprendra pas qu'Amélie Nothomb préfère se présenter comme une dialoguiste, le dialogue étant pour elle, écrit Michel Zumkir, « un genre bien à part, à mi-chemin entre le roman et le théâtre » (2003, p. 47).

Zumkir ajoute que, dans la tête d'Amélie Nothomb, « il y a souvent deux personnes qui se parlent, se combattent : elle et son ennemi intérieur. » (*Ibid.*, p. 47.) C'est de leurs affrontements que naîtrait la matière de l'écriture. De fait, la création littéraire constituée, au dire de l'écrivaine, le champ de bataille privilégié où elle se mesure à son propre adversaire intime. Nothomb explique :

Ma forme d'escrime c'est le style, le combat du style qui est le moment de l'écriture. C'est l'affrontement suprême où je peux faire de ce combat à l'intérieur de moi-même quelque chose de créateur. Sinon il [l'ennemi intérieur] risque de m'écraser. (de Boysson, 2001.)

Il appert en définitive que la lutte menée par Jérôme Angust dans *Cosmétique de l'ennemi* contre son ennemi intérieur Textor Texel rappelle à bien des égards celle que livre Amélie Nothomb à un mauvais objet encrypté, à l'exception du fait que, contrairement à son protagoniste, l'écrivaine possède une arme efficace lui permettant de se défendre et d'attaquer : la créativité.

⁷ Le passage où Texel relate à Angust le viol qu'il a commis est d'ailleurs éloquent à cet égard. Voir Amélie Nothomb, 2001, p. 41-55.

Bibliographie

Œuvres mentionnées

- NOTHOMB, Amélie. 1992. *Hygiène de l'assassin*. Coll. «Le Livre de poche». Paris : Albin Michel, 221 p.
- . 1994. *Les Combustibles*. Coll. «Le Livre de poche». Paris : Albin Michel, 88 p.
- . 1996. *Péplum*. Coll. «Le Livre de poche». Paris : Albin Michel, 153 p.
- . 1998. *Mercur*. Coll. «Le Livre de poche». Paris : Albin Michel, 188 p.
- . 2001. *Cosmétique de l'ennemi*. Coll. «Le Livre de poche». Paris : Albin Michel, 120 p.

Références théoriques

- ABRAHAM, Nicolas et Maria Torok. 1987. «Deuil ou mélancolie : introjecter – incorporer». Chap. in *L'Écorce et le noyau*, p. 259-275. Paris : Flammarion.
- AMANIEUX, Laureline. 2001. «Cosmétique de la corruption». In *Écrits... vains*. En ligne. <http://ecrits-vains.com/critique/laureline_amanieux.htm>. Consulté le 31 janvier 2009.
- . 2002. «La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb». *Religiologiques*, n° 25, p. 131-146.
- DE BOYSSON, Emmanuelle. 2001. «Un entretien avec Amélie Nothomb – auteur de *Cosmétique de l'ennemi*». In *Parutions*. En ligne. <<http://www.parutions.com/services/?pid=1&rid=1&srid=140&ida=140&type=imprimer>>. Consulté le 31 janvier 2009.
- JORDAN, Shirley Ann. 2003. «Amélie Nothomb's Combative Dialogues, Erudition, Wit and Weaponry». In *Amélie Nothomb : Authorship, Identity, and Narrative Practice*, sous la dir. de Susan Bainbrigg et Jeanette M. L. Den Toonder, p. 93-102. Coll. «Belgian Francophone Library». New York : P. Lang.

HUTTON, Margaret-Anne. 2002. «Personne n'est indispensable sauf l'ennemi: l'œuvre conflictuelle d'Amélie Nothomb». In *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix?*, sous la dir. de Nathalie Morello et Catherine Rodgers, p. 253-268. Coll. «Faux titre». Amsterdam; New York: Rudopi.

LAMBERT-PERREAULT, Marie-Christine. 2008. «La mélancolie comme structure infralangagière de l'œuvre d'Amélie Nothomb». Mémoire de maîtrise. Montréal: UQAM, 187 p.

WILWERTH, Évelyne. 1997. «Amélie Nothomb: sous le signe du cinglant». *Revue générale*, vol. 132, n° 6-7 (juin-juillet) p. 45-51.

ZUMKIR, Michel. 2003. *Amélie Nothomb de A à Z: portrait d'un monstre littéraire*. Coll. «Une vie». Bruxelles: Grand miroir, 183 p.

Douter de la folie de Daniel Quinn :

| lecture du roman graphique *City of Glass*
de Paul Karasik et David Mazzucchelli

Le premier épisode de la *New York Trilogy* de Paul Auster, *City of Glass*, met en scène un protagoniste dont la longue descente aux enfers est un exemple remarquable de progression vers la folie. Après de nombreuses tentatives avortées de transposition cinématographique, le roman d'Auster a finalement connu une adaptation lorsqu'en 1994, le scénariste Paul Karasik et le dessinateur David Mazzucchelli ont transformé *City of Glass* en roman graphique. Le résultat de la collaboration de ces deux artistes dépasse les attentes que pouvait susciter le projet auparavant considéré irréalisable de traduire dans un autre média un texte aussi dense que celui d'Auster. Néanmoins, grâce à un usage inventif d'une grande partie des procédés formels inhérents au médium de la bande dessinée, Karasik et Mazzucchelli sont parvenus, non pas à reproduire le texte d'Auster (considérablement amputé), mais plutôt à incarner graphiquement les considérations inhérentes à *City of*

Glass sur l'aliénation et le désœuvrement, en plus de proposer leur propre lecture du texte original. Cet article vise à mettre en lumière les séquences les plus révélatrices par lesquelles Karasik et Mazzucchelli ont réussi à expliciter la folie qui gagne progressivement le personnage de Daniel Quinn dans *City of Glass*. De plus, nous allons démontrer comment les auteurs du roman graphique suggèrent que Quinn n'est peut-être pas aussi fou que le récit le laisse croire. En effet, une référence à une interprétation pour le moins biscornue de *Don Quichotte* présentant le processus métafictionnel à l'œuvre dans le roman de Cervantès est le point de départ de notre lecture suggérant que Quinn serait le méta-auteur de son propre récit.

Illusion de l'enquête

Dans *City of Glass*, Daniel Quinn est présenté comme une personne s'étant désincarnée suite au décès de sa femme et de son enfant. Veuf, Quinn vit de sa plume en écrivant, sous le nom d'emprunt de William Wilson, des polars bien en deçà de ses réelles capacités d'écrivain (comme en témoignent les distinctions obtenues par ses premières œuvres). Il se considère comme une coquille vide à la dérive dans une ville qui cloisonne son existence jusqu'à l'effacement :

New York was a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, it always left him with the feeling of being lost. Each time he took a walk, he felt he was leaving himself behind. By giving himself up to the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape thinking. All places became equal, and on his best walks, he was able to feel that he was nowhere. This was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he had no intention of leaving it again. (Auster, Karasik et Mazzucchelli, 2004, p. 4.)

En somme, Quinn est sans ambition et n'attend plus du destin cette étincelle qui lui dicterait une nouvelle voie. Cette étincelle viendra à son insu, par le biais d'un appel anonyme ne lui étant pas destiné. Confondu avec un certain Paul Auster, détective privé, Quinn prend la décision de mener lui-même l'enquête proposée, pressentant que cette aventure lui permettra de reprendre contact avec la réalité : « Quinn had long ago stopped thinking of himself as real. If he lives now in the world at all, it was through the imaginary person of Max Work, the private-eye narrator of William Wilson's novel. » (*Ibid.*, p. 7.) En renonçant à sa personnalité afin de mener l'enquête, Quinn s'engage dans un processus de substitution d'identité dont le terme ne peut être qu'une dissolution complète de sa personne.

Après avoir accepté de rencontrer son client, qui ignore tout de l'ambition de l'écrivain de s'improviser enquêteur, Quinn se retrouve face à un certain Peter Stillman Jr dont l'apparence, à mi-chemin entre le pantomime et le fantôme, fait écho à sa psyché, torturée et disloquée comme en fait foi le babil incohérent qui lui tient lieu de langage. Il faut savoir que son père l'a séquestré dans une pièce sombre toute son enfance, le privant de tout contact avec le monde extérieur, afin de découvrir à travers lui le langage originel. Le monologue que tient Stillman Jr à Quinn tient davantage du soliloque que de la communication : bribes de phrase, scansion, propos décousus et volonté de s'extirper du brouillard langagier dans lequel il est plongé :

There was this. Dark. Very Dark. As dark as very dark. They say: that was the room. Not even a window. Poor Peter Stillman. And the boom, boom, boom. The caca piles, the pipilakes. Excuse me. Anymore. There was mush food in the hush dark room. He ate with his hands. Excuse me. I mean Peter did. I am Peter Stillman. That is not my real name. Thank you. (*Ibid.*, p. 16.)

Après avoir assisté à ce curieux spectacle, Quinn rencontre Virginia, la femme de Peter, et l'écrivain réussit à la berner en se présentant comme un détective compétent. Il quitte l'appartement de ses clients, déterminé à mener à bien sa mission : celle d'intercepter Peter Stillman Sr, récemment sorti de prison après une longue incarcération, pour l'empêcher de reprendre contact avec son fils.



Figure 1

Après s'être procuré un carnet de notes pour consigner ses pensées et observations à propos de l'enquête, Quinn rentre chez lui afin de coucher sur papier les impressions de son entretien avec les Stillman.

Little Peter. Can I accept it as faith? This is not a story, it is a fact, and I am supposed to do a job. [...] Remember who I am, and who I am supposed to be. This is not a game. On the other hand, nothing is clear. For example: who are you? And if you think you know, why do you keep lying about it? All I can say is this: My name is Paul Auster. That is not my real name. (*Ibid.*, p. 37.)

Il est déjà manifeste à ce stade que Quinn s'égare peu à peu dans les frontières identitaires délimitant son existence réelle et celle de l'enquêteur imaginaire. Autre fait à noter, il se déshabille avant de s'asseoir à son bureau de travail pour prendre ses notes : «He had never done this before, but it somehow seemed appropriate to be naked at this moment» (*ibid.*, p. 36, figure 1). La nudité qui lui semble spontanément appropriée symbolise également le processus de substitution par lequel il renonce à son identité afin d'en revêtir une autre.

Le dédoublement de l'identité de Quinn et la folie qui le gagne progressivement sont éloquemment illustrés lors de la scène où celui-ci se rend à Central Station afin d'intercepter Peter Stillman Sr. Dans une



Figure 2

séquence de trois cases (*ibid.*, p. 47, figure 2), alors qu'il observe le hall d'entrée du haut d'un balcon, Quinn se remémore qu'il doit être Paul Auster, détective, et le texte explicite sa pensée : « Quinn felt he had been taken out of himself, unburdened of his own consciousness. He was not really lost: just pretending. And the purpose of his being Paul Auster absolved him of having to defend his lie. » (*Id.*) Les images de ces trois cases présentent tour à tour Quinn dans son costume habituel, puis Quinn qui s'imagine sous l'apparence de Max Work, et finalement un gros plan du visage de Work auréolé d'une série de traits¹. La transmutation identitaire qui fait passer Quinn d'un auteur de polars à un détective est donc représentée par les dessins et explicitée par les textes. Plus loin, lorsque le train où se trouve Stillman Sr entre en gare, plusieurs versions du visage de Quinn sont présentées dans une même case pendant que l'onomatopée *clack clack* qui identifiait le bruit des rails à la case précédente se transforme en « clack clack bedrack fackle yayaya » (*ibid.*, p. 50, figure 3). Cette série d'onomatopées se trouvait dans le babil incohérent du monologue de Stillman Jr que Quinn avait entendu en début d'enquête. Les multiples représentations de Quinn et son hallucination auditive qui lui rappelle les propos

¹ Le style employé par David Mazzucchelli n'est pas sans rappeler celui des auteurs des romans en gravure sur bois d'artistes comme Frans Maessereel, Lynd Ward, Giacomo Patri et Lawrence Hyde, qui constituent à leur manière des romans graphiques avant l'heure. Leur propension à présenter des fables moralisantes à propos de la transformation que subit un individu au contact de la société expliquent que Mazzucchelli et Karasik aient voulu rendre un hommage discret à ces pionniers de la littérature graphique, puisque Daniel Quinn subit lui-même une telle transformation pour des raisons différentes. Pour en apprendre plus sur ce courant, on se référera à George Walker, *Graphic Witness*.

de son « client » confirment le dédoublement identitaire qui l'affecte. La folie de Quinn devient encore plus apparente lorsqu'il aperçoit enfin Stillman Sr quelques instants plus tard. En effet, deux versions identiques du vieillard se trouvent devant lui, à cette distinction près que l'un d'eux est habillé avec classe et que l'autre a l'apparence d'un sans-abri. Confronté à un choix dont la seule issue ne peut être qu'une erreur (« There was nothing Quinn could do now that would not be a mistake », [*ibid.*, p. 53]), il choisit de filer le vieillard désœuvré.

Quinn commence à suivre le vieillard et investit ses journées dans l'observation de ses déplacements, en offrant tous les soirs un compte

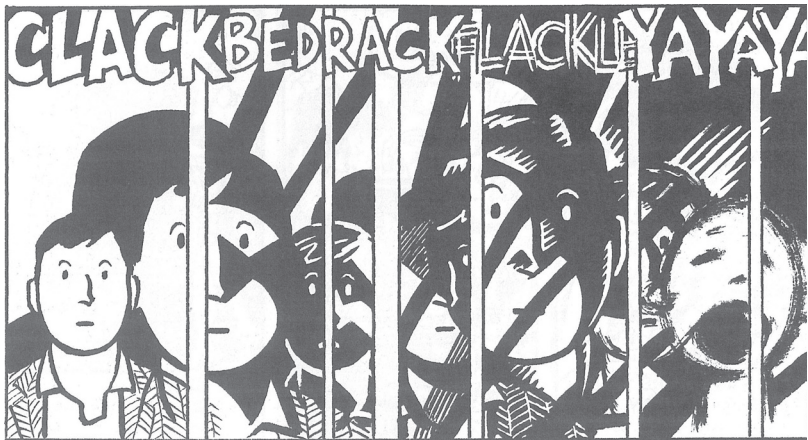


Figure 3

rendu des activités de son suspect à Virginia Stillman par téléphone. Il décide éventuellement d'entrer en contact avec Stillman Sr, qui se montre plus intéressé à inventer lui-même un nouveau langage qu'à vouloir attenter à la vie de son fils. Peu après leur conversation, le vieillard disparaît sans laisser de trace et l'enquête de Quinn atteint une impasse.

Sans ressources et déterminé à mener à bien cette étrange aventure, Quinn épiluche le bottin à la recherche de Paul Auster, en supposant que si celui-ci est un aussi bon détective que le croient les Stillman, il pourra lui venir en aide. Il est surpris et déçu d'apprendre que le « vrai » Paul Auster est en fait un auteur écrivant un essai sur *Don Quichotte*, qui ne peut lui être d'aucun recours pour son enquête mais qui lui promet néanmoins d'encaisser le chèque rempli à son nom que Quinn lui remet avant de partir. Cette scène, sur laquelle nous reviendrons plus loin, est une preuve de plus que l'esprit de Quinn est en chute libre : il pourrait renoncer à cette enquête bizarre, mais il s'acharne plutôt à

explorer une nouvelle piste, comme s'il était de plus en plus convaincu d'être un détective privé plutôt qu'un auteur de polars.

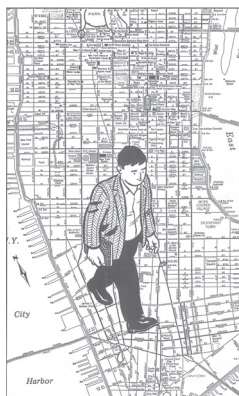


Figure 4

Dès qu'il quitte l'appartement d'Auster, Quinn court jusqu'à chez lui, affolé et de plus en plus désorienté : « Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing. He knew that he knew nothing. » (*Ibid.*, p. 97.) Indice de la perte de repères qui s'accroît puisqu'il est prêt à remettre en doute sa position dans l'espace et dans le temps, il pense pour lui-même : « It's June second. This is New York. Tomorrow will be June third. But nothing is certain. » (*Id.*) Une fois arrivé chez lui, il tente de joindre Virginia afin de lui annoncer que son enquête ne mène nulle part, mais il se bute à une ligne téléphonique continuellement occupée. Le lendemain, plutôt

que de revenir à sa vie d'écrivain, Quinn s'obstine encore à poursuivre son enquête malgré l'absence de pistes et décide plutôt de déambuler au hasard dans le sud de Manhattan. La page 101 présente une large image d'une carte du quartier de Manhattan (*Ibid.*, p. 101, figure 4) ; au premier plan de cette carte, on voit Quinn qui avance, son carnet sous le bras. La mise en rapport d'un secteur de la ville trop grand pour être ratissé à pied et d'une image de Quinn qui la surplombe rend compte de l'improbabilité qu'il puisse rencontrer Stillman Sr de cette manière, aussi bien que la volonté de Quinn de s'en remettre à la chance pour faire progresser son enquête. Lorsque cette stratégie ne fonctionne pas, Quinn opte de faire une vigie devant l'appartement des Stillman dans l'espoir de pouvoir entrer en contact avec le couple.

Ici s'amorce la période la plus accentuée de la dissolution de l'identité de Quinn, ce qui est spécifié par la narration dans les termes suivants : « We cannot say for certain what happened to Quinn during this period. For it is at this point in the story that he began to lose his grip. » (*Ibid.*, p. 107.) À ce stade, il est définitivement persuadé d'être un enquêteur et il s'en remet à une stratégie pitoyable (monter la garde devant l'appartement de ses employés) pour poursuivre son investigation. Réduit à cette extrémité, Quinn s'assure de pouvoir maintenir sa surveillance la plus efficacement possible en effectuant des siestes de quinze minutes, en se nourrissant du strict minimum et en



Figure 5

renonçant à toute forme d'hygiène personnelle. Il parvient à se fondre au décor dans une case où sa silhouette fusionne avec le mur de briques sur lequel il s'appuie (*Ibid.*, p. 111, figure 5). Il en vient même à prendre conscience du déclin de sa santé mentale vers la fin de la vigie: «Of one thing he had no doubt: he was falling. And if he was falling, how could he catch himself as well? Was it possible to be at the top and the bottom at the same time? It did not seem to make sense.» (*Id.*)



Figure 6

Même en se restreignant à ce mode de vie pour le moins austère, les réserves financières de Quinn sont à sec et il entreprend de quitter son poste afin de rentrer chez lui pour récupérer son courrier dans l'espoir d'y trouver de l'argent. Durant le trajet, il prend conscience de sa décrépitude physique. Lorsqu'il aperçoit son reflet dans un miroir, il constate la détérioration qu'a subie son apparence pendant la période de sa vigie, sans qu'une telle transfiguration ne l'affecte outre mesure: «He was neither shocked or disappointed, merely fascinated. In a matter of months, he had become someone else. He had been one thing before, and now he was another. It was neither better or worse.» (*Ibid.*, p. 115, figure 6.) À ce stade du récit, Quinn n'est définitivement plus le solitaire écrivain de polars qu'il était avant de recevoir un appel anonyme destiné à Paul Auster, le détective, et le fait qu'il soit maintenant un détective raté et désemparé au point d'arborer l'apparence d'une loque humaine l'indiffère complètement, signe qu'il a irrémédiablement renoncé à son identité. Il tente bien d'appeler Paul Auster, l'écrivain, afin d'obtenir le montant du chèque que Virginia lui avait remis sous son nom d'emprunt, mais ce dernier lui apprend que le chèque était sans provision, que Peter Stillman Sr s'était suicidé et que lui-même n'avait pas été en mesure de retracer les Stillman. Quinn essaie ensuite d'appeler au numéro des Stillman mais la ligne a été déconnectée. Peu après, il constate, en se rendant à son appartement, qu'une nouvelle locataire a emménagé et que tout ce qui lui appartenait a été jeté à la rue: «His apartment was gone, he was gone, everything was gone. It didn't matter anymore.» (*Ibid.*, p. 122.)

N'ayant plus de possessions matérielles pour le rattacher à son ancienne vie et n'en ayant cure, Quinn se rend à l'appartement des Stillman, dont l'entrée n'est pas verrouillée et où toutes les pièces sont vides, comme si ses clients s'étaient volatilisés. Après avoir constaté la disparition des

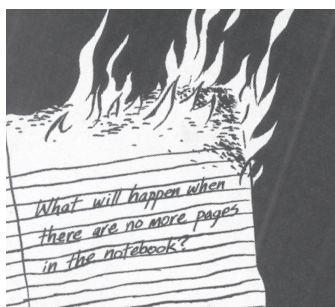


Figure 7

Stillman, Quinn se dénude et consacre son temps à remplir jusqu'à la dernière page son carnet d'enquête, s'interrompant seulement pour dormir et ingurgiter des plats de nourriture qui lui parviennent comme par magie pendant son sommeil. Sans même s'interroger sur la provenance de ces victuailles, il tourne et retourne obsessivement tous les éléments de l'enquête dans sa tête et sur le papier, ne débouchant que sur des impasses. Il

finit par croire que sa finalité correspond à l'espace disponible dans le carnet, dont la dernière page est montrée en proie aux flammes et qui se lit ainsi : « What will happen when there are no more pages in the notebook? » (*Ibid.*, p. 132, figure 7). La réponse à cette question semble évidente : Quinn s'est investi dans cette enquête au point d'y sacrifier son identité, de telle sorte que son existence prendra fin au moment où il atteindra la dernière page de son carnet. La détérioration progressive et sans retour de la raison de Quinn ainsi que sa dissolution identitaire sont accentuées par une mise en page irrégulière et ostentatoire², la régularité qui avait caractérisé le roman graphique jusqu'à ce moment du récit se disloque et se décompose. L'effritement de la mise en page se remarque dans un premier temps par la présence de case de taille irrégulière. Leur succèdent des cases dont les cadres sont dessinés à main levée, jusqu'à ce que la grille de cases disparaisse complètement, remplacée par des cases éparses, déchiquetées comme autant de lambeaux de la pensée du personnage. Ces cases finissent éventuellement par affecter un mouvement de spirale, semblable à celui décrit par l'esprit de Quinn dans ces derniers moments de conscience bercés par des hallucinations où de la nourriture lui apparaît et où le passage du temps ne répond à aucune logique apparente (*ibid.*, p. 130, figure 8). La conclusion nous apprend que le narrateur du récit est en fait un ami de Paul Auster, écrivain, qui s'est rendu dans l'appartement des Stillman à la demande de son ami où il n'a trouvé que

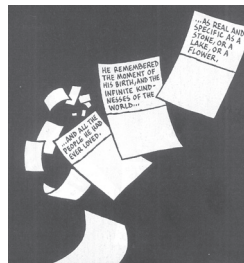


Figure 8

² Je reprends ici le vocabulaire développé par Thierry Groensteen dans son essai *Système de la bande dessinée* afin de désigner les différentes catégories de mise en page employées dans la bande dessinée. Groensteen propose de distinguer entre les mises en page régulières et irrégulières, et discrètes et ostentatoires. Il suppose que l'emploi constant d'une mise en page régulière ou irrégulière amène à ne pas porter attention à celle-ci, et qu'une importante variation interrompant cette constance provoque un effet ostentatoire qui frappe le lecteur par son caractère singulier, attirant ainsi l'attention sur cette variation et l'obligeant à en considérer la signification.

le carnet de Quinn, à partir duquel il a reconstitué l'histoire de cette enquête ratée.

Le récit présenterait donc un cas de dissolution de la personnalité qui a graduellement eu raison de l'esprit de Quinn, à partir du moment où celui-ci a décidé de jouer au détective plutôt que de se contenter d'écrire des polars. Toutefois, de nombreux indices suggèrent que Quinn n'a pas été aussi fou que ce que le récit laisse croire.

Illusion de la quête

Pour comprendre comment le récit suggère que Quinn ait simulé sa folie jusqu'à en perdre le contrôle, il faut revenir à l'épisode de la rencontre entre Quinn et le personnage de Paul Auster. Au cours de celle-ci, Auster explique à Quinn qu'il travaille sur un essai dans lequel il propose une lecture imaginative de *Don Quichotte* de Cervantès, en considérant non pas le roman écrit de la main de Cervantès mais le roman tel que décrit à l'intérieur du récit. Au neuvième chapitre de *Don Quichotte*, en s'adressant directement au lecteur, Cervantès s'emploie à lui préciser que le texte qu'il lit est réel, puisqu'il lui est parvenu par le biais de Cid Hamet Bengali, qui aurait écrit en arabe les aventures de Don Quichotte à partir des dires de Sancho Panza recueillis par le curé et le barbier composant la garde rapprochée du Chevalier à la triste figure. Qu'en était-il si Don Quichotte avait été moins fou que ne le dépeint le roman de Cervantès, si Don Quichotte n'avait pas été à l'origine du processus métafictionnel que déploie avec acharnement Cervantès ? Et si le Cid Hamet Bengali de Cervantès n'avait été autre que Don Quichotte lui-même, déguisé en arabe dans le seul but de transmettre à Cervantès le récit de ses exploits délirants ? C'est ce que suppose Auster : « Don Quixote, in my view, was not mad. He only pretended to be. He engineered the collaboration and the translation from Arabic back into Spanish. » (*Ibid.*, p. 93.) Pourquoi orchestrer une telle supercherie ? Pour mener une expérience sur la crédulité des lecteurs, afin de déterminer jusqu'où ceux-ci sont prêts à se rendre. Le personnage de Paul Auster justifie lui-même son hypothèse en répondant à la question qu'il formule : « To what extent would people tolerate blasphemies, lies and nonsenses if they gave them amusement? The answer: to any extent. » (*Id.*) Donc, le personnage de Paul Auster suppose qu'en acceptant que Cervantès ne soit pas l'auteur véritable de *Don Quichotte*, il devient admissible de croire que Cervantès a effectivement servi de marionnette à Don Quichotte, ce dernier ayant manipulé habilement l'auteur espagnol afin de lui faire écrire un roman à partir de ses aventures imaginaires, qui mettent à l'épreuve la crédulité du lecteur – en

plus de mettre en garde le lecteur contre le pouvoir d'influence de la fiction, considérant que Don Quichotte revient à la raison peu avant son trépas :

J'ai la raison libre et claire, dégagée des ombres épaisses de l'ignorance dont l'avait enveloppée l'insipide et continuelle lecture des exécrables livres de chevalerie. Je reconnais maintenant leurs extravagances et leurs séductions trompeuses. Tout ce que je regrette, c'est d'être désabusé si tard qu'il ne me reste plus le temps de prendre ma revanche, en lisant d'autres livres qui soient la lumière de l'âme. Je me sens, ô ma nièce, à l'article de la mort, et je voudrais mourir de telle sorte qu'on en conclût que ma vie n'a pas été si mauvaise que je dusse laisser la réputation de fou. (Cervantès, 1962, p. 619.)

Le *City of Glass* de Karasik et Mazzucchelli suggère que Quinn a tenté d'opérer le même manège que le Don Quichotte tel qu'élaboré par Auster dans sa lecture du roman de Cervantès, à la différence près que Quinn s'est prêté au jeu de la fiction jusqu'à sa perte. Les similitudes entre Quinn et Don Quichotte abondent – à commencer par leurs noms,



Figures 9 et 10

qui forment les mêmes initiales. La première case où Quinn inscrit son nom dans le carnet qu'il achète au début de son enquête présente ses initiales de manière proéminente (Auster, Karasik et Mazzucchelli, 2004, p. 101, figure 9). Cette image de la première page du carnet est reproduite de manière à peu près identique vers la fin du récit, au moment où Quinn sombre dans le délire à l'intérieur de l'appartement vide des Stillman, alors qu'il se demande pourquoi Don Quichotte ne s'est pas contenté d'écrire des livres comme il les aimait tant plutôt que de décider de vivre ses aventures : « Why Don Quixote had not simply wanted to write books like the ones he loved instead of living out their adventures? » (*Ibid.*, p. 129, figure 10.) La reproduction de la première page du carnet, avec les initiales du nom complet de Quinn mises en évidence, établit clairement un rapprochement lexical entre les deux personnages.

Le rapprochement entre les deux personnages est également établi à deux reprises dans le roman graphique par le biais de l'image. Premièrement, lors de la rencontre entre Auster et Quinn, ce dernier discute brièvement avec le fils de Paul Auster, Daniel. Une des cases pré-



Figures 11 et 12

ait voulu vivre ses aventures plutôt que de continuer à les lire (*ibid.*, p. 129, figure 12). De plus, la représentation graphique de Quinn lorsque celui-ci s'est transformé en itinérant, avec son visage allongé et émacié, lui donne cette triste figure qui a fait la réputation du célèbre Chevalier de la Manche (*ibid.*, p. 115, figure 6)...

Au-delà des rapprochements graphiques entre Quinn et Don Quichotte que Karasik et Mazzucchelli disséminent dans leur roman graphique, le comportement de Quinn permet de le comparer au personnage de Cervantès. Comme Don Quichotte, Quinn s'est lassé des fictions d'aventures qui alimentent son imaginaire ainsi que son écriture, et a entrepris de les incorporer à sa réalité à grands renforts de subterfuges, en s'imaginant recevoir un appel au beau milieu de la nuit de manière à se lancer dans une enquête aussi improbable qu'imaginaire. Il s'est dissocié de son identité réelle pour devenir un enquêteur, modelé selon les traits de Max Work, le protagoniste de ses romans policiers, mais qui porte plutôt le nom de Paul Auster, détective privé sollicité par un couple inquiet pour sa sécurité. Il a cru être confronté à un forcené assez déterminé à inventer un nouveau langage pour sacrifier le bien-être de son propre fils, là où il n'y avait qu'un vieil illuminé, tout comme Don Quichotte se lançait à l'assaut de moulins à vent en croyant avoir affaire à des géants. Il s'est enfoncé dans ce délire jusqu'à sa perte, allant jusqu'à se cloîtrer dans un logement vide pour y remplir compulsivement les dernières pages de son carnet.

Ainsi, Daniel Quinn serait une version moderne de Don Quichotte, ou, du moins, du Don Quichotte particulier qu'Auster s'est plu à imaginer comme passant pour fou. Un signe qui laisse croire que Quinn n'a pas autant perdu la raison que le récit ne le présente est sa calligraphie, qui est d'une régularité exemplaire lorsqu'il prend ses premières notes sur l'enquête, et qui reste inchangée dans les dernières pages du récit, alors qu'il s'acharne à étudier l'enquête sous toutes ses coutures. Même

sentant les deux personnages se caractérise par un trait brut et grossier, qui esquisse et suggère les silhouettes des personnages plutôt que de les délimiter avec précision (*ibid.*, p. 95, figure 11). Ce même trait caractéristique est employé pour représenter Don Quichotte et Sancho Panza vers la fin du récit, au moment où Quinn s'interroge sur le fait que Don Quichotte

la phrase inscrite sur la dernière page ne déroge pas de cette régularité (*ibid.*, p. 132, figure 7). Il faudrait plutôt penser que l'agitation considérable de l'esprit de Quinn se serait traduite par une calligraphie sautillante, éparpillée et brouillonne ; or, il n'en est rien.

Un autre fait intéressant à considérer est que le récit tel qu'il est relaté par le narrateur a été reconstitué grâce au carnet que Quinn a laissé derrière lui dans l'appartement des Stillman. En dehors de cette source d'information, les seules traces de l'existence de cette enquête sont la rencontre entre Quinn et Auster, le chèque sans provision que l'écrivain-enquêteur a remis à Auster et la mort bien réelle de Stillman qui a été annoncée dans les journaux. Il est donc concevable qu'après avoir eu vent de l'incarcération de Peter Stillman en 1969, Quinn ait inventé cette rencontre avec le couple Stillman, en ait fourni une preuve falsifiée à Auster et ait délibérément laissé derrière lui un carnet relatant son enquête dans un appartement qu'il aurait loué au nom de ses employeurs imaginaires. Cette supercherie élaborée avec soin ne serait pas sans rappeler celle conçue par Don Quichotte pour transmettre le récit de ses aventures à Cervantès en se faisant passer pour Cid Hamet Bengali. Toutefois, dans le cas de Don Quichotte, Sancho Panza, le curé, le barbier et bien d'autres pouvaient témoigner des aventures du Chevalier de la Manche, alors que seul Paul Auster a rencontré Quinn ; rien ne peut assurer que ce dernier ait véritablement vu deux Stillman identiques, ou même rencontré un seul Stillman, et il est tout aussi invérifiable que Quinn ait effectivement occupé ses derniers jours à l'emplissage compulsif d'un carnet dans un appartement vide.

Il est d'ailleurs manifeste que deux niveaux de récit se côtoient dans *City of Glass*. La première partie, qui occupe la quasi-totalité de l'œuvre, est dessinée en noir et blanc et utilise une mise en page régulière qui

In a small room in the back
we found the notebook.

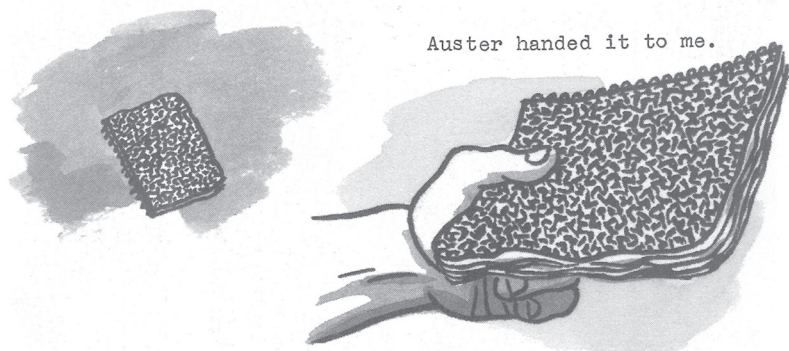


Figure 13

ne devient irrégulière et ostentatoire qu'à partir du moment où Quinn se rend une seconde et dernière fois chez les Stillman. Ensuite, les dernières pages, où le narrateur apprend au lecteur qu'il a reconstitué le récit de Quinn à partir de son carnet et qu'il s'est brouillé avec son ami Paul Auster à la suite de cet épisode, se caractérisent par un dessin au lavis en nuances de gris, où les cases sont sans contour (*ibid.*, p. 137 figure 13). On peut donc comprendre que la longue enquête de Quinn est un récit enchâssé dont le récit enchâssant est le travail de reconstitution opéré par le narrateur à partir du carnet de Quinn.

En ceci, Quinn aurait accompli avec succès son objectif de simuler sa folie auprès d'un témoin, en l'occurrence Paul Auster, et de la faire relater dans un récit de son enquête. C'est toutefois un succès en demi-teinte, puisque si Quinn est parvenu à transmettre sa descente dans les bas-fonds de la folie par un narrateur dupé, il n'a pas su lui-même accomplir le chemin inverse et retrouver son identité. À la fin du roman de Cervantès, Don Quichotte retrouve sa raison, ce qui lui permet de déplorer les périples imaginaires qui l'ont mené à sa perte, et par le fait même de servir un avertissement au lecteur quant au pouvoir d'attraction de la fiction. Lorsque Quinn discute brièvement avec le fils de Paul Auster, Daniel, ce dernier a en sa possession un yo-yo, que Quinn essaie d'utiliser en vain. L'objet qui pend inerte au bout de sa ficelle n'a fait que descendre, sans remonter. Quinn a beau dire à Daniel Auster : « A great philosopher once said that the way up and the way down are one and the same. », celui-ci lui rétorque : « But you didn't make it go up. It only went down. », ce à quoi Quinn répond : « You have to keep trying. » (*Ibid.*, p. 95, figure 14.) Bien que par la suite Quinn s'acharne à remonter le fil de son enquête, il n'y parvient

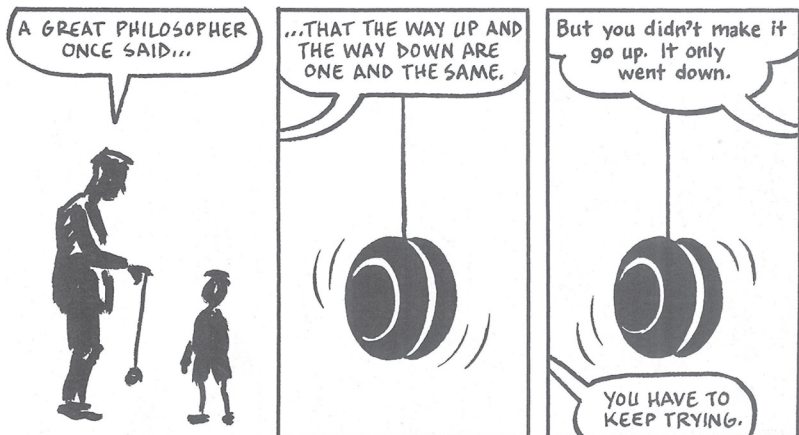


Figure 14

pas. « Quinn pushes this extreme experiment to the utmost limits of physical resistance and introspection, like a funambulist on a string » (Carron, 2006, p. 529) mais il a perdu son équilibre. Son expérience est un échec, et le carnet qui contient le récit de son enquête est représenté en proie aux flammes vers la fin du récit, à l'image des livres de chevalerie jugés mauvais par le prêtre et le barbier dans le chapitre six de *Don Quichotte*. L'avertissement que sert Quinn au lecteur est donc d'un ordre différent que celui de Don Quichotte : plutôt que de reprendre conscience avant de disparaître pour toujours, Quinn s'éclipse bel et bien, comme pour indiquer au lecteur qu'il a succombé à cette folie qui l'a poussé à mener avec acharnement une enquête sans fondement et sans résolution. Du reste, il est impossible de savoir si Quinn a véritablement péri à la suite de son expérience et il importe guère de le savoir : ce qui importe est que son histoire soit racontée.

City of Glass se donne à lire comme un roman graphique sur la folie d'un personnage. On comprend que la folie est un sol marécageux dans lequel Quinn s'est enfoncé de son propre chef. L'abandon de son identité qu'il avait entrepris pour mener une aventure est un processus irréversible. Étendre son acte de création jusqu'à la réécriture de son identité était trop ambitieux pour Quinn : il a perdu le contrôle de son existence. Une lecture attentive de l'œuvre et la mise en relief de la référence à Don Quichotte révèle plutôt que la folie est un agent de création qu'a employé Quinn afin de construire un récit d'enquête peu conventionnel. Est-il permis de penser que Karasik et Mazzucchelli ont employé leur adaptation du roman de Paul Auster afin d'effectuer une pseudo-réécriture du roman de Cervantès ? On peut le croire, puisque les auteurs ont laissé une trace fort subtile de leur intention à cet effet. Lorsque Quinn se rend à l'appartement de Paul Auster, une case présente la main de Quinn qui sonne à l'appartement du personnage. On peut y lire que l'un des voisins d'Auster porte le nom de Ménard (Auster, Karasik et Mazzucchelli, 2004, p. 87, figure 15). Ceci constitue une allusion à la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* (1957), dans laquelle un personnage réécrit de manière étrange le roman de Cervantès à une autre époque. La présence d'un Ménard à l'intérieur du roman graphique de Karasik et Mazzucchelli n'est sans doute pas fortuite. Tout de même, pourquoi cette supercherie finement déployée par Quinn ? Feinte ou

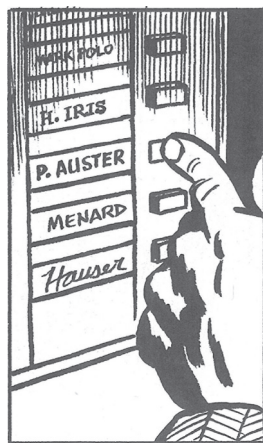


Figure 15

réelle, sa folie doit-elle servir d'avertissement ou d'invitation à la création ? Manigance ou dérèglement de l'esprit ? Il appartient probablement à chacun d'en tirer ses conclusions, confirmant ainsi ce qui est dit explicitement dans les premières pages du récit, lorsqu'il est écrit : « Whether it might have turned out differently or was predetermined is not the question. The question is the story itself... and whether or not it means something is not for the story to tell. » (*Ibid.*, p. 2.) Le plaisir tiré de la lecture d'une œuvre aussi ambiguë est qu'on peut la relire à plusieurs reprises et se permettre de spéculer différemment à chaque fois sur le sens à lui conférer. Ce qui est tout à fait légitime, puisque seuls les fous ne changent pas d'avis.

Bibliographie

- AUSTER, Paul, Paul Karasik et David Mazzucchelli. 2004. *City of Glass*. New York : Picador, 144 p.
- CARRON, Delphine. 2006. « Paul Auster's City of Glass : From Word to Picture ». *International Journal of Comics Art*, vol. 8, n° 1 (printemps-été) p. 518-531.
- CERVANTÈS, Miguel de. 1962. *Don Quichotte de la Manche*. Tome II [1614]. Lausanne : Rencontre, 673 p.
- GROENSTEEN, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : Presses universitaires de France, 206 p.
- WALKER, George. 2007. *Graphic Witness*. New York : Firefly Books, 424 p.

Les figures reproduites dans cet article sont la propriété des Éditions Picador, de Paul Karasik et de David Mazzucchelli.

**Effet miroir,
la folie au pluriel**

L'Ordre, la Justice, la Vérité et le murmure anonyme de la rumeur

| petite histoire d'une déraison
| à la mode africaine

Nous sommes tous, comme mon vieux-bougre en fuite, poursuivis par un monstre. Échapper à nos vieilles certitudes. Nos si soigneux ancrages. Nos chers réflexes horlogés en systèmes. Nos somptueuses Vérités.

PATRICK CHAMOISEAU,
L'ESCLAVE VIEIL HOMME ET LE MOLOSSE.

A

en croire les études critiques portant sur le roman africain d'expression française, depuis les années quatre-vingt, de nombreux écrivains du continent noir semblent avoir trouvé dans le fragment une forme de subversion capable de rendre compte d'une réalité désormais caractérisée par l'éclatement et le désordre. Ainsi, aux incohérences des régimes fantoches et militaires répondraient les fragments d'Henri Lopes ; aux déchirements de l'exil correspondraient les variations fragmentaires d'Abdourahman Wabéri ou encore de Sami Tchak ; aux désillusions qui ont fait suite au

Soleil des indépendances conviendrait le morcellement des premiers récits du jeune Kourouma (Gbanou, 2004). Cependant, au fil de sa courte histoire, le roman africain francophone ne s'est pas toujours inscrit dans une esthétique postmoderne et, surtout, il n'a pas mené tous ses combats avec la fragmentation comme seule arme. Au contraire, à l'instar de pratiques sociales séculaires, il a également su subvertir grâce à d'autres voies, à travers une multitude de voix.

Anonyme, bien souvent séditeuse, suspecte, car sans père, nous dirait Platon, la rumeur a été le cheval de bataille de nombreux écrivains dont plusieurs proviennent de l'espace postcolonial. Ce penchant littéraire pour la rumeur s'explique tant par une parenté générique, figurative et fonctionnelle qui la lie inextricablement à l'objet littéraire (Bazié, 2004), que par l'instabilité marginale qui fonde sa pratique. Véritable brèche, indéniable pli et parole clandestine, la rumeur revêt un charme qui délie les imaginaires. Plus encore, elle se veut synonyme de pouvoir, voire de contre-pouvoir, car elle permet tant l'adhésion que l'exclusion, délimite de façon violente les frontières qui séparent l'identité de l'altérité et, tout cela, sans jamais qu'il n'y ait d'instigateur ou de coupable. Ainsi, dans une Afrique marquée par une forte tradition orale, cette résistance invincible, car insaisissable, a su s'imposer à la fois thématiquement et formellement au sein d'œuvres qui dénoncent, dévoilent, montrent et miroitent les réalités complexes d'un continent éclaté. De toutes ces œuvres, aucune autre n'a autant traité et réfléchi la rumeur, son pouvoir subversif et son rapport à l'ordre, que celle de Sony Labou Tansi, et en particulier son roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985). Roman rumoral, rumeur d'une histoire et histoire-rumeur, *Les Sept Solitudes* se veut à la fois une caricature, celle de l'obsession pour la Vérité du pouvoir central, et une apologie, celle de la volonté d'une ville, Valencia, et de la force de ses femmes devenues « commères ». Toutefois, avant d'entrer de plain-pied dans le dédale de ce « silence métissé » (Labou Tansi, 1985, p. 9), un tour d'horizon des théories abordant le concept de rumeur s'avère nécessaire, car, comme tout objet mouvant, ses contours constituent l'objet de nombreuses discordances théoriques qu'il nous faudra adapter aux particularités du texte littéraire afin de mieux cerner le projet d'écriture sonyen et son déploiement romanesque.

La rumeur et l'impasse épistémologique

Sur le plan étymologique, dans son acception la plus ancienne, la rumeur provient du latin *rumorem*, qui signifie « bruit qui court, rumeur publique » (Robert, 1996, p. 95). Mais le terme n'en restera pas là et, au

xvi^e siècle, la rumeur se transforme. Sous l'influence de la Renaissance, qui gagne progressivement l'Europe depuis l'Italie, son concept se renouvelle. Il prend les traits de la *rumor* latine et devient, par le fait même, le « bruit [des] nouvelles qui se répandent dans le public » (*id.*). Toutefois, plus qu'un simple bruit, cette rumeur chez les Latins se veut politisée, politique ; elle est « l'opinion, la voix publique » (*id.*). Puis, le vent tourne. Les dictionnaires du xv^e et du xvii^e siècles modifieront une dernière fois sa définition et la dévaloriseront en la définissant comme un « bruit confus produit par un grand nombre de personnes, par leur voix » (*id.*). Ainsi, alors que la monarchie absolue prend de l'ampleur et se fait de plus en plus réfractaire à toute idée de réformes politiques, que la raison triomphe au sein des cercles philosophiques français et que la folie disparaît de son exercice (Foucault, 1972), la rumeur adopte une nouvelle posture somme toute symptomatique, soit celle de la confusion, mais, surtout, de l'indétermination. Près de deux siècles plus tard, en 1902, lorsque le terme réapparaît sur la scène universitaire grâce aux travaux de William Stern sur le dispositif rumoral, cette conception plus péjorative de la rumeur est consacrée, voire institutionnalisée. Désormais, l'histoire, les sciences sociales et la guerre s'emparent de la rumeur pour en faire quelque chose de faux, d'interlope, un cancer, pire, un « bruit qui tue » (Froissart, 1998). De cette évolution résultera d'ailleurs une certaine tendance, persistante chez nombre de théoriciens, à considérer d'un œil averti la rumeur :

La rumeur se murmure, se chuchote, serpente à travers toutes les couches de la société puis se gonfle et se répand comme une épidémie. Certains en ont conclu qu'il s'agissait d'un phénomène social pathologique, d'une maladie qui germerait en situation de crise et qu'il convenait donc de la comprendre pour la vaincre et en guérir le corps social. (Flem cité dans Bazié, 2004, p. 65.)

Comme Lydia Flem en témoigne, considérée dès le départ comme suspecte, la rumeur ne sera longtemps étudiée qu'en contexte de guerre, et le traitement que lui réserveront les sciences sociales sera le même que celui d'une maladie « à guérir », d'une pathologie sociale à enrayer. Avatar d'une situation de crise, enfant bâtard du désordre, la rumeur, une fois théorisée, est problématique ou n'est point, car elle alimente l'instabilité tant politique que sociale en remettant en question l'ordre établi. Elle est du nombre de ces discours que l'on craint. Pour plusieurs chercheurs, la rumeur est proche voisine d'autres faits de langage généralement peu fréquentables tels que potins, commérages, ragots et bavardages. Parfois même, certains sèment la confusion au sein de ce dangereux voisinage et en viennent à définir de façon similaire deux termes que l'on croyait distincts. À titre d'exemple, la rumeur telle que

définie par Simon Harel (2004), qui œuvre dans le domaine de la critique et de la théorie littéraire, se retrouve sous les traits du commérage chez Christoph Roland (2001)¹, sociologue.

Cet imbroglio terminologique et épistémologique est représentatif du champ discursif entourant la rumeur. Au sein des institutions normatives, plus on cherche à la circonscrire, plus elle se fait fuyante, « rhizomique » ; son indétermination fondatrice pose définitivement problème et la teneur de son propos résiste à tout saisissement. En bref, la rumeur est l'une de ces apories contre lesquelles viennent se buter scientifiques et autres tenants d'une certaine phénoménologie du langage. Loin de la pensée rationalisante, son discours tangué constamment entre le vrai et le faux, la vérité et le mensonge, le réel et la fiction, puisque sa survie repose entièrement sur une économie de la persuasion. En cela, la rumeur s'apparente à l'objet littéraire par cette faculté qu'ils ont de révéler, par des voies qui leur sont propres, l'envers du langage. Ils menacent de leur polysémie toutes les formes du discours – systèmes normatifs, représentations collectives, idéologies en place – et instituent et valorisent, par le fait même, une autre forme de savoir. Paul de Man ne croyait pas si bien dire lorsqu'il écrivait, au sujet de la théorie littéraire :

It upsets rooted ideologies by revealing the mechanics of their workings ; it goes against a powerful philosophical tradition of which aesthetics is a prominent part ; it upsets the established canon of literary works and blurs the borderlines between literary and non-literary discourse. (1982, p. 11-12.)

Pour cette raison, tant la rumeur que le dévoilement de la mécanique référentielle en marche dans toute littérature connaissent une certaine forme de résistance de la part des instances au pouvoir. Mais outre son aspect subversif, la rumeur possède également d'autres caractéristiques formelles et fonctionnelles – plus précisément, narratives et communicationnelles –, qui font d'elle une proche parente de l'objet littéraire.

À cet sujet, dans son article « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séduction de l'inoriginé », Jean-Louis Dufays pense la rumeur à partir d'un schéma propre aux théories de la communication. Selon ce dernier :

¹ Chez Harel, la rumeur se définit comme une « [forme artisanale] de délation » qui met de l'avant une logique identitaire. Pour lui, « [o]n ne défend pas sa "réputation" sans raison ! », car l'une des fonctions de la rumeur est de l'altérer « sans relâche » (2004, p. 10). Toutefois, sous la loupe sociologique de Roland, cette même définition convient plutôt au terme « commérage ». Pour lui, le commérage peut se comprendre comme un « repoussoir, [une] sorte de soupape permettant aux individus en présence de se formuler espoirs, craintes et appréhensions ; à cela, il faut ajouter la tendance négative à la médisance, le fait non négligeable que le commérage devient un outil de pouvoir, tout en suscitant la peur du point de vue de ceux qui craignent d'en être victimes » (Roland traduit par Bazié, 2004, p. 67).

[...] la rumeur est (a) une information qui est (b) diffusée largement, (c) sous la forme narrative (d) et le plus souvent oralement (mais parfois aussi par écrit ou par l'image [...]), (e) qui ne fait pas l'objet d'une attestation légitimée et (f) qui est propagée le plus souvent (mais pas toujours) dans le but de nuire à quelqu'un ou de contester une vérité établie. (2004, p. 27)

Ici, enfin, l'analyse sort du postulat anomique pour chercher ailleurs, dans l'interaction communicationnelle, l'essence sociale et collective de la rumeur : si la rumeur est une information non vérifiée, non légitimée et toujours en attente de confirmation, elle doit nécessairement faire appel à certains procédés persuasifs particuliers, situés hors des sentiers battus de la rhétorique traditionnelle, qui puissent permettre sa large diffusion. Isaac Bazié parle d'ailleurs de l'importance de « l'effet persuasif » au sein du processus de diffusion de la rumeur, effet qui serait d'autant plus important lors de situations dans lesquelles le destinataire se sent directement concerné par les informations rapportées (2004, p. 67). De son côté, Dufays ajoute que, dans sa « phase de production », la rumeur procède toujours de la volonté d'une voix qui se veut anonyme. Cette voix, plus que de simplement nuire à un individu, à une institution ou à une thèse, chercherait à « accroître son propre pouvoir sur autrui par la divulgation d'une information prétendument secrète ou inavouable » (Dufays, 2004, p. 29). Enjeu de pouvoir, la rumeur se propage donc dans des milieux généralement favorables aux idées défendues par cette dernière, car, parole tantôt contestataire, tantôt délatrice, la rumeur implique nécessairement un risque pour l'énonciateur d'être dénoncé, jugé, méprisé, et pour le destinataire, qui, dès qu'il prête l'oreille, devient complice et nouveau vecteur de ce dire inavouable. Cependant, ce ne sont pas tous les chercheurs qui perçoivent dans la rumeur cette volonté de puissance. Certains, dont le sociologue américain Tamotsu Shibutani, pensent la circulation rumorale en termes de « transaction collective » d'un certain savoir en période d'incertitude. Dans une telle perspective, la rumeur serait le fruit d'une mise en commun des connaissances individuelles des membres d'un groupe pour définir le sens à donner à un événement lors de situations où les canaux « officiels » d'information feraient défaut (Aldrin, 2003, p. 130). Dans tous les cas, tous s'entendent pour voir se profiler, au détour de cette autre conception de la rumeur, un aspect communautaire, voire identitaire, de cette dernière.

Poursuivant les réflexions déjà amorcées en ce sens, Josias Semujanga s'est intéressé au contexte de circulation de la rumeur. Dans un article paru en 1994, cet autre artisan de la critique et de la théorie littéraires souligne l'importance à accorder à la situation d'énonciation dans la pratique rumorale. Pour lui, tout le processus propre à la rumeur peut

se résumer en une « suite [d'opérations intelligentes] scandée par des phases de repérage, de sélection, de présentation, de contextualisation et de narration du contenu brut de la nouvelle » (Semujanga, 1994, p. 35). Chez Semujanga, tout repose donc sur une situation d'énonciation – généralement surdéterminée par des stéréotypes partagés – négociée entre les deux pôles dialoguant de la rumeur. Pour reprendre ses mots, la réussite de cette négociation reposerait sur :

[...] des expressions d'idées reçues, admises par les individus en fonction de leur adhésion implicite aux jugements circulant dans leur groupe de référence en dehors de toute expérience personnelle ; adhésion qui crée sur le plan de la communication, un seuil d'acceptabilité entre les membres de ce groupe. (*Id.*)

La circulation même de la rumeur ne serait donc possible sans un rapport de confiance, sans ce seuil d'acceptabilité, car le destinataire se refuserait alors à devenir complice d'une parole dans laquelle il ne se reconnaît pas et à laquelle il n'adhère pas. Aussi, puisqu'elle lie destinataire et destinataire au sein d'une communauté que certains pourraient qualifier d'« invouable », la rumeur oppose l'identité des membres qui la partagent à l'altérité qu'elle cible par le truchement de ses contestations, médisances et délations. En cela, la pratique rumorale participe d'une réelle logique identitaire. Dans certains cas, elle devient même « un principe fondateur efficace dans la gestion d'un portefeuille identitaire » (Harel, 2004, p. 20). Toutefois, au cœur de la rumeur, l'altérité peut prendre plusieurs formes : pratiques, institutions, nations, classes sociales... ce qui permet à certains chercheurs, dont le sociologue Jean-Noël Kapferer, de voir dans la rumeur une contestation de l'ordre établi. En effet, pour ce dernier, la rumeur ne peut se comprendre que dans son rapport à l'autorité, autorité dont elle « [dévoile] les secrets » et « conteste son statut de seule source autorisée à parler » (1990, p. 25). Dans un tel contexte, la situation d'énonciation de la rumeur se révèle d'une importance capitale, car elle détermine tant ses conditions de circulation, son amplitude et sa portée, que sa valeur et son intensité médiatique. En ce sens, le « contrat fiduciaire » inhérent à la rumeur n'est pas sans rappeler le « pacte de lecture » essentiel au déploiement de toute littérature. De ce constat, nous retiendrons donc que le pouvoir du destinataire n'a d'égal que le nombre de ses destinataires et la diversité des postures réceptrices qu'il aura su susciter. En fait, tout le dynamisme de la rumeur repose sur cette diversité, car elle maintient l'oscillation et la clandestinité propres à ce genre de discours. Sans cette pluralité des réactions qu'elle génère, la rumeur deviendrait un discours officiel, une information confirmée ou infirmée et per-

draît du coup l'un de ses traits constitutifs : l'attente d'une éventuelle vérification.

Aussi, roman entièrement construit sur une attente de confirmation, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* confirme que plus qu'une simple pratique qui contamine les réseaux officiels de la parole, plus qu'un simple fait social parmi tant d'autres, la rumeur s'est également élevée au rang d'écriture romanesque et a acquis du même coup un certain statut, une certaine institutionnalisation de ses modes de fonctionnement. Car, pour qu'il y ait écriture rumorale, il doit y avoir une reconnaissance de la rumeur et une normalisation de sa pratique. Ainsi, « le fait que le roman retienne la rumeur montre que la littérature donne une légitimité à un épisode essentiel de la vie relationnelle » (Bisanswa, 2004, p. 78). Cette légitimité est d'autant plus patente en Afrique que « la rumeur est entrée dans l'actualité africaine, surtout depuis le processus de la démocratisation » (*id.*), souligne Justin Bisanswa. Pour cette raison, la rumeur est devenue un mode d'écriture privilégié par certains écrivains du continent noir qui voient en elle l'ersatz d'une conscience sociale, esthétique et éthique. Chez Sony Labou Tansi, nous le verrons, l'irruption de la rumeur dans la littérature devient un programme scripturaire de substitution qui, face à l'échec du cri césairien, cherche à dénoncer avec force l'obsession folle pour la norme et la vérité – héritée de l'époque coloniale – qu'entretiennent les diverses formes d'autorité, tant néocoloniales qu'africaines.

La rumeur comme volonté : éthique d'un devoir de mémoire

À en croire Dufays, comme nous l'avons déjà mentionné, à l'origine de toute rumeur se trouve une double volonté : celle de contester l'ordre établi et celle de se poser comme alternative, de donner à sa parole un certain pouvoir. Chez Sony Labou Tansi, avant même que les langues puissent se dénouer et que l'écriture puisse recréer l'univers propice à la circulation de cette parole en puissance, cette volonté se dessine au cœur même d'un paratexte qui érige la rumeur en pratique scripturaire et la consacre comme véritable projet d'écriture. À cet effet, Sony Labou Tansi écrit :

L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence. Dans ce livre, j'exige un autre centre du monde, d'autres excuses de nommer, d'autres manières de respirer... parce que être poète, de nos jours, c'est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l'argent qui lui

aussi devient un fusil, et surtout face à la vérité reçue sur laquelle nous, poètes, avons une autorisation de pisser, qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'Histoire. Je suis fait pour dire la part de l'Histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles. Mon écriture sera plutôt criée qu'écrite simplement, ma vie elle-même sera plutôt râlée, beuglée, bougée, que vécue simplement. Je suis à la recherche de l'homme, mon frère d'antan – à la recherche du monde et de ses choses, mes autres frères d'antan. (1985, p. 11.)

Ainsi, dans un avertissement au lecteur, avant même de pénétrer le monde étrange et burlesque de Valencia – cet énorme village bruyant et loquace, décapitalisé sept fois, où Lorsa Lopez tuera sa femme volage devant l'indolence complète d'une masse qui savait l'inéluctabilité de ce meurtre depuis des siècles –, l'auteur pose la rumeur comme seule forme de représentation capable de rendre l'*autre* histoire. En fait, plus qu'un simple « moment de la vie relationnelle », la rumeur devient sous la plume de Sony Labou Tansi une éthique, celle de dire l'autre au moyen d'un genre qui lui appartient ; de dire l'Histoire par la seule tribune qu'ait jamais possédée ces millions d'hommes oubliés par la violence d'un discours monolithique qui a su user de sa puissance pour asseoir la légitimité de ses propres canons. Subversif, le paratexte du roman s'ouvre donc sur la proposition d'autres histoires, celles écrites avec un « h » minuscule. Il nous offre une incursion au cœur de ces représentations du monde qui, parce que bien souvent différente ou contraire à la logique officielle, ont toujours su se diffuser par le biais d'une parole illégitime et généralement méprisée par les autorités en place. « Constat brutal, le pouvoir administratif et politique ne tolère pas la rumeur en son sein » (2004, p. 17), remarque Simon Harel, car elle constitue une forme délocalisée de résistance. Révoltée et marginale, elle ne fait pas que dire non : elle crie subrepticement de partout et de nulle part à la fois son exclusion.

Sony Labou Tansi a donc bien choisi son appareil paratextuel. Par ce dernier, il met en garde le lecteur contre ses propres conceptions de la vérité, contre ses propres techniques historiographiques. C'est qu'ici, en plein cœur de Valencia, le vrai et le faux tels qu'ils ont toujours été institutionnellement reconnus ne tiennent plus ; l'auteur nous emmène à la rencontre d'une autre logique de l'histoire, plus digne, plus honorable, plus humaine. Par le biais d'un paratexte qui a pour fonction principale de contextualiser l'œuvre dans un univers sémantique précis, il redessine les contours de la réalité par un changement de perspective. Grâce à un discours qui se pose en porte-à-faux des voies officielles de la transmission du savoir, Sony Labou Tansi nous convie à une tout autre histoire : celle véhiculée par la rumeur, dans l'anonymat d'une voix qui sans cesse se démultiplie. La rumeur devient

alors un devoir de mémoire, la seule éthique scripturaire possible pour un homme qui « pisse sur la vérité reçue » et qui veut redonner à ce « visage de la réalité humaine [...] poussé sous le silence de l'Histoire » son droit de parole.

La rumeur comme matérialité : un thème, une forme, une pluralité de voix

Cette histoire, au cœur des *Sept Solitudes*, se veut d'abord celle de deux meurtres – ceux d'Estina Benta et d'Estina Bronzario – et de l'attente, longue de près de cinquante ans, de la venue des autorités de Nsanga-Norda afin de constater et d'élucider le premier d'entre eux. Sans cette attente, il n'y aurait ni roman ni récit, car tout l'appareil narratif des *Sept Solitudes* repose sur une rumeur qui ne cesse de courir puisque aucune autorité compétente ne vient résoudre l'indétermination planant sur les crimes commis à Valencia. Aussi, au cœur de ce village, la rumeur court, et gonfle de ses suppositions la trame narrative du récit. Peuplé de « commères », de « compères », de « mauvaises langues », de « bruit[s] [qui] cour[ent] » et de tous ces « on dit que », la diégèse s'ouvre sur une description minutieuse de la toute première mise à mort. Et l'écriture sonyenne, comme à son habitude, ne nous épargne rien : à l'allusion, toujours, est préféré le mode de la scène (Genette, 1991, p. 285), si bien que dans une langue qui n'admet aucune censure, les corps se tordent, saignent, se vident, se découpent et se refusent à mourir :

Pendant qu'elle crie à l'aide, lui est entré dans sa porcherie, en est ressorti avec une bêche, a frappé trois vrais coups de mâle, la bêche s'est cassée, deux grands coups avec le manche, puis il est reparti pour ressortir avec une pioche et s'est mis à la fendre comme du bois, à la pourfendre, à arracher les tripailles fumantes, à les déchirer avec ses grosses dents de fauve, à boire le sang pour apaiser la colère qui noue son âme. « Sale bête ! tu vas me payer cette vacherie. » Il la dépèce, ouvre le thorax, sabre les os, déchire les seins, éparpille le ventre et en sort « ta méchanceté et tout ce que tu pouvais garder là-dedans pour me faire une mocherie pareille : Voici comment tu me remercies. Tant pis pour toi ! tu t'es voulue poupou, tu t'es voulue popote, je te fous popote ». (Labou Tansi, 1985, p. 28-29.)

Parsemées de comparaisons participant d'un effet de vraisemblance extrêmement efficace, les descriptions de ce meurtre contribuent à forger ce « seuil d'acceptabilité » dont traite Semujanga. Par l'utilisation répétée de comparaisons – particulièrement omniprésentes dans la description du meurtre d'Estina Benta – et également par un recours sans cesse réitéré au discours rapporté, propre à la narration des *Sept Solitudes*, le narrateur établit un pacte de confiance avec ses destinataires. Grâce

à ces stratégies concourant à l'effet de réel, l'appareil narratif élaboré tente en fait d'agir sur ses lecteurs afin qu'ils adhèrent à cette version de l'histoire.

Cependant, ce pacte reste fragile. Bien qu'homodiégétique, le premier pôle de la narration préfère demeurer anonyme : sa focalisation est interne, mais sa parole reste sans visage. Pendant la première moitié du récit², le lecteur s'achoppe donc à l'anonymat d'un narrateur qui ne se révèle que parcimonieusement. Et là encore, l'écriture de la rumeur ne montre que l'une de ses facettes. Récit complexe sur les plans diégétique et énonciatif, *Les Sept Solitudes* se présente également comme l'histoire d'une résistance qui s'écrit selon plusieurs perspectives et par le truchement de procédés de toutes sortes. Perceptibles grâce à de nombreux marqueurs (ponctuation, verbes introducteurs, modalisateurs, formules stéréotypées...), les constants changements de pôles narratifs permettent au lecteur de constater que le récit auquel il est confronté ne constitue pas le fait d'une conscience singulière garante de la validité des faits rapportés. En réalité, trois pôles de résistance³ et de nombreux vecteurs inusités de la parole se côtoient au sein de la narration et se partagent la diffusion de la rumeur. C'est que les hommes, les morts, les animaux, la falaise, la mer, le livre de Ngomédé ont tous un mot à dire sur le meurtre passé et sur celui à venir. Par ces fréquents changements de perspectives, les notions mêmes de vérité, de légitimité, de certitude se voient remises en question. En fait, au moyen d'une mise en abîme du discours, rapporté grâce à certaines formes récursives généralement marquées typographiquement, la circulation des différentes rumeurs s'illustre au sein de la narration et jette le doute sur la véridicité de la scène du meurtre sur laquelle se fonde le récit. Comme l'observe avec justesse Isaac Bazié, après avoir habitué ses lecteurs à cette voix collective porteuse du récit, le narrateur insère pernicieusement « une remarque qui occasionne une rupture fondamentale et remet en question, *a posteriori*, l'origine de l'histoire racontée déjà sur vingt-sept pages » (2004, p. 71). Par cette simple assertion, « l'art de nommer est d'abord et avant tout art de ton », la narration opère une mise en abîme du projet d'écriture qui sous-tend la diégèse en dévoilant la structure propre à la forme de discours qu'est la rumeur et met d'un même souffle « le lecteur en présence d'un producteur et d'un récepteur » (Dällenbach, 1980, p. 30). Grâce à ce procédé, le texte

2 En fait, la première véritable mention de l'identité du narrateur n'apparaît qu'en page 105, et il ne s'empare véritablement du discours qu'à partir de la page 189, où la narration devient réflexive.

3 Les trois pôles sont ceux : « de la communauté des femmes décidées à venger le crime de leur consœur ; d'une ville – Valencia – prise dans une résistance contre l'autorité centrale, située à Nsanga-Norda ; et enfin d'un pôle énonciatif qui est celui de la place publique » (Bazié, 2004, p. 71). Nous nous inspirons en partie de la brillante analyse de Bazié sur la polyphonie de la rumeur au cœur des *Sept Solitudes*.

révèle ainsi ses mécanismes afin de mieux transmettre au lecteur des pistes d'interprétation.

Une autre mise en abîme, plus métaphorique celle-là, réside également dans la perpétuelle reconstitution de la scène du crime par le maire de la ville de Valencia. C'est que le récit se construit autant sur l'histoire d'un meurtre passé (celui d'Estina Benta) et d'un meurtre à venir (celui d'Estina Bronzario) que sur l'attente du constat et de la résolution de ces meurtres par les autorités de Nsanga-Norda qui tardent à venir. Ainsi, chaque fois que la rumeur rapporte la venue prochaine des autorités, le maire s'évertue à reconstituer avec le plus de précision possible la scène du crime :

Ce matin-là, le maire avait déménagé pour la huit cent douzième fois la place Estina-Benta. Nous le regardions remettre les os à leur ancienne place : à leur place précise la hache, la pioche, la bêche cassée, les crocs et la machette du crime. (Labou Tansi, 1985, p. 71.)

Toutefois, au fil du temps, à la manière de la rumeur qui se gonfle, la scène se complexifie : « Ils se dirigèrent vers la place publique où le maire avait fini de reconstituer l'assassinat avec sa manie d'ajouter aux objets du crime ses propres lunettes, ses pantoufles et le chaperon du juge. » (*Ibid.*, p. 161.) Elle prend une certaine expansion, tout comme la ville se peuple à force de rumeurs, par la force de la rumeur :

À l'époque du meurtre d'Estina Benta, Valencia n'avait plus compté en tout et pour tout que trois quartiers : le Bayou, le Tourniquet et Golzara. Aujourd'hui, avec tous ceux qui viennent attendre la police, ceux qui font courir le bruit qu'on ne meurt plus dans notre cité et ceux qui avaient suivi Sarngata Nola, la ville est ressortie des ruines laissées par la décapitalisation. Nous n'étions qu'une centaine de mulâtres de connivence portugaise, aujourd'hui le sang s'est beaucoup mélangé : Arabes, Indiens, Chinois, Noirs... (*Ibid.*, p. 70.)

À l'instar du récit fondateur que constitue le meurtre d'Estina Benta, cette reconstitution matérielle du crime se laisse progressivement contaminer par les marques de plus en plus nombreuses et diversifiées des hommes qui ont contribué à la recréer. D'ailleurs, parmi ces derniers, certains n'ont même jamais vu la scène originale, mais prennent part malgré tout à sa reconstitution. La mise en abîme métaphorique de la scène matérielle du crime consacre ainsi cet instant de lucide vérité offerte au lecteur attentif et concourt, par la même occasion, à rappeler le fonctionnement de la logique rumorale, de même que celui de tout discours officiel qui ne se résume, bien souvent, qu'à un fait de mémoire.

La rumeur comme arme : Valencia et le pouvoir administratif

Derrière ces nombreuses reconstitutions, toutefois, la rumeur ne se fait pas seulement Narcisse. Elle va plus loin. Satyrique, caricaturale, elle se permet de révéler la déraison des autorités qui refusent à Valencia de soulager sa mauvaise conscience par la désignation officielle d'un coupable. Tout d'abord, il y a ce maire, venu de Nsanga-Norda, complètement obsédé par ses responsabilités, qui, infatigablement, plus de huit cent douze fois, reconstitue à toute occasion la scène du meurtre d'Estina Benta, quitte à s'oublier dans son devoir et à veiller, lors des « cuites » gargantuesques du village, sur les objets du crime. Il y a ensuite ces sept décapitalisations qui, chaque fois, entraînent leur lot d'accumulations⁴ illogiques et grotesques sous la forme d'une liste interminable d'objets et de lieux tous plus incongrus les uns que les autres : eaux d'un lac artificiel, pont-levis, mausolées, tours de Babel, Palais de la Nation, arbres synthétiques, mosquées, os, lampadaires... Il y a aussi ces Occidentaux qui, tous, désespérément, cherchent en Afrique quelque chose à comprendre ou à exploiter : mines, esturgeons, atlantosaure, origines de l'humanité, son d'un incroyable malavouindier, et autres absurdités. Puis, il y a les gens de Nsanga-Norda, qui, eux, après avoir tenu Valencia dans une attente longue d'une cinquantaine d'années, se refusent à entendre le principal suspect du meurtre d'Estina Benta afin de mieux pouvoir interroger le perroquet de ce dernier.

De l'un à l'autre, toujours, la même obsession se profile : la quête d'une norme, d'une réponse, d'une science, d'une vérité unique, univoque, immuable :

On déterra à toute vitesse les os d'Estina Benta, on les racla, les lava, on les remit à leur ancienne place, à côté de la hache du crime, la bêche cassée, la pioche, les fourches, les couteaux de boucherie, les machettes [...] Le maire qui tremblait pour son poste et pour sa promotion vint de ses propres mains, avec la hache du crime, abattre l'inscription qui, sans le feu vert des autorités, donnait la place à la défunte. De ses propres mains, il repeignit en toute hâte l'ancienne appellation : « Plazia de la Poudra » que les mauvaises mains avaient toujours truitée et trafiquée en « Plazia de la Puta ». Le maire changea le T en D et réussit, non sans d'astucieuses acrobaties, à placer un R famélique entre un D et un A trop gras. Mais nous lisions aisément les opinions. (*Ibid.*, p. 57.)

⁴ L'accumulation a ceci de particulier qu'elle « saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment » dans une série qui reste nécessairement ouverte (Dupriez, 1984, p. 21-22). En cela, l'accumulation participe également d'une certaine logique que nous pouvons qualifier de rumorale.

À l'image de ce maire aux oreilles dansantes qui, incessamment, reconstruit le passé, la norme fait fi des marques de ceux qui ont su se réapproprier ses codes, ses règles et ses monuments. Elle gomme les traces laissées par la marge, tout comme le maire de Valencia fait taire les mauvaises langues en effaçant leur réécriture humoristique. Cependant, malgré l'exclusion de cette autre voix, la collectivité, elle, garde en mémoire le bruissement toujours présent de sa rumeur et rappelle que toute langue est essentiellement polyphonique, fondamentalement polysémique. Comme dans de nombreux écrits postcoloniaux, «received history is tampered with, rewritten, and realigned from the point of view of the victims of its destructive progress» (Ashcroft, Griffiths et Tiffin, 1989, p. 34). Derrière l'inscription «Plazia de la Poudra», tous lisent encore «Plazia de la Puta», car on ne bâillonne pas si facilement la rumeur.

Et puisque l'humour constitue également l'une de ses armes, l'écriture sonyenne poursuit son entreprise subversive par le biais de la caricature. À travers ses accumulations, ses traits grossiers, ses exagérations, ses «bestialisations», ses nombres impossibles et ses chasses à l'atlantosaure, Sony Labou Tansi donne à voir un nouveau visage des figures de l'institution valorisée par la rationalité occidentale. Scientifiques, savants, juges, administration municipale, nationale, internationale, rien n'échappe au souffle de la rumeur de la Côte qui clame :

C'est la faute à Descartes qui les a changés en machins pensants. Et ils ne peuvent plus défroquer. C'est des mecs en béton, englués dans une vision des choses sans queue ni tête. Fi donc de leur existence géométrisée, coupée d'astuces grossières, confondue à l'azote et au carbone, ah ma mère! [...] L'humanité peut les remercier pour les services rendus : ils ont eu des prophètes comme Pizarro et Hitler, commère ! Ils ont perdu le septième et le sixième sens, mais ils refusent de venir au monde. (Labou Tansi, 1985, p. 141-142.)

Aussi, au terme de son parcours, alors que les voix se taisent et que le livre se referme, l'écriture sonyenne a su remplir le contrat qu'elle s'était donné : l'exigence d'un «autre centre du monde». Par l'intermédiaire d'une écriture voulue rumeur, Sony Labou Tansi a su donner une autre voix à l'histoire qu'il a partagée équitablement entre les hommes, les animaux et les choses. Et sombre ironie, outre la terre, les morts, les fous et les bêtes, personne ne détient réellement le fin mot de l'histoire. Tous crient, mais en vain ; Césaire a raté son pari. En fait, seule la terre aura su crier une parole qui se sera avérée, mais que personne n'aura su entendre :

La falaise nous avait bien prévenus, mais nous ne sommes plus du temps où l'homme écoutait la nature. Et la pauvre nature est obligée de brailler dans le vide. Vous vous rendez compte ? Avant la mort de Nsanga-

Norda, la falaise s'était époumonée à crier toute la nuit. Mais personne ne l'a écoutée. (*Ibid.*, p. 186.)

Et seuls les morts crient encore la certitude d'un événement dont personne ne souhaite réellement percer le mystère.

Face à une telle situation, le verdict se veut sans appel : « À vrai dire, ni le temps ni la vérité ne sauraient être des nôtres : il convient de savoir que, tout compte fait, nous sommes seuls au monde. Et la grande réalité de l'homme, c'est sa solitude infinie, jusqu'au tombeau. » (*Ibid.*, p. 155.) La vérité n'appartient donc pas au monde des hommes et, comme l'a souligné Nietzsche au crépuscule du siècle de l'Histoire, l'objectivité ne se résume en fait qu'à la déraison d'une subjectivité humaine. Et c'est de la volonté de certaines subjectivités que naît l'Histoire : de cet accord de certains pour ériger une parole au rang de vérité et pour lui donner une légitimité. Or, ce que nous révèle la pragmatique de la rumeur, c'est que l'Histoire officielle n'est rien d'autre que le fruit d'une rumeur qui a su se donner les moyens pour accéder au rang de vérité. L'Histoire constitue cette rumeur qui a choisi la logique de la rationalité plutôt que l'irrationalité de l'instinct, celle qui a préféré les voies institutionnalisées à la précarité de la clandestinité. En fait, ce que conteste réellement l'écriture de la rumeur ne tient pas tant à la véridicité de l'Histoire qu'à l'acharnement humain dans sa « volonté de vérité » :

Sur l'île des Solitudes se sont installés les Blancs (on dit qu'ils sont huit cents) qui cherchent à expliquer le cri de la falaise. Et Fartamio Andra do Nguélo Ndalo se marre :

– Le temps des Blancs est fini. Reste celui de l'homme. Mais comment leur dire ça à ces cons ? Ils sont presque aussi niais que les gens de Nsanga-Norda. Allez donc y penser : comme eux, ils descendent du singe. Quelle niaiserie : ils ont emporté la terre de l'île des Solitudes chez eux pour savoir pourquoi le rocher de la Quadrilla pousse comme un arbre toutes les fois qu'on le coupe.

– Ils ne savent pas que l'énigme est la plus belle explication du monde, disait Fartamio Andra, sa sœur cadette.

– Laissons-les chercher, commère. Ils veulent même savoir pourquoi le rocher de Mpoumbou au nord de Calcazora saigne quand on le blesse. Non, commère, les Blancs ne savent pas qu'ils sont venus au monde beaucoup plus tard que le monde. (*Ibid.*, p. 50-51.)

Sous la plume sonyenne, cette volonté devient « niaiserie » et pure « naïveté » et, à ce sujet, la multiplication des pôles de vérité, détenus tantôt par l'un, tantôt par l'autre, et tantôt par un perroquet, dénote une certaine ironie de la part d'un auteur qui a cherché à dire autrement.

Cependant, plus qu'une simple « niaiserie », cette quête de vérité se transforme en obsession pour ceux qui se targuent de détenir le monopole de la parole légitime. Ainsi, au cours de son procès, le perroquet de Lorsa Lopez sera tué pour n'avoir pas su dire ce qu'on attendait de lui⁵ et le photographe Nertez Coma sera emprisonné pour avoir rendu aux autorités les clichés de la scène originelle du crime⁶. Aussi, ce que décrit le programme rumorale de Sony Labou Tansi, ce n'est ni la parole ni la fable, mais bien ce monopole de la parole légitime sur l'Histoire et ses contraintes, cette « police du discours » liée à une « volonté de vérité » devenue obsessionnelle, obsessionnelle. La question que pose l'écriture rumorale ne concerne donc pas tant la vérité que l'appareil même de la légitimation d'une parole élevée au rang de vérité. Et c'est par l'exacerbation fabulée d'un monde où cette logique binaire de l'Histoire s'applique dans toute sa violence que Sony Labou Tansi a cherché à mener sa réflexion. De cette volonté naît alors un univers où la parole tue, condamne, menace et trace avec intransigence les frontières de l'altérité. Un monde au sein duquel la parole ne sait plus dire le vrai et n'use dès lors que du vraisemblable afin d'asseoir son pouvoir. Ainsi, *Les Sept Solitudes* nous exhibe un monde où l'homme, et plus particulièrement toute figure d'autorité, se refuse à écouter la seule voix qui dit vrai. Au cœur de sa diégèse trône la rumeur : la rumeur en tant que thème, programme, pratique scripturaire et forme de discours.

Certains, comme Justin K. Bisanswa, y verront une réaction de la littérature africaine à un intérêt nouveau de la vie relationnelle pour la rumeur, lié au processus de démocratisation et, en cela, l'écriture sonyenne ne leur donnerait pas tort :

Tu ne comprends pas : les autorités adorent qu'on dise quelque chose d'elles, en mal ou en bien, dans mon style... ça les amuse, le beau jeu démocratique... Or, dans ton cas, tu es trop près de la vérité. Et, crois-moi sur parole, la vérité n'entre pas dans le jeu de la démocratie. (*Ibid.*, p. 160.)

D'autres encore associeraient cette pratique à une forme de résistance contre les canons de la littérature classique occidentale, canons imposés sous le régime de l'administration coloniale. Cependant, nous pensons que cette écriture de la rumeur participe à un mouvement plus global de la pensée. Contre toute binarité qui tranche, exclut, catégorise, canonise, la rumeur est cette « ligne de fuite » jamais figée et toujours en devenir que préconisent Deleuze et Guattari. Elle constitue ce

5 Au cœur des *Sept Solitudes*, un procès sera intenté contre le perroquet de Lorsa Lopez pour « avoir répandu la nouvelle des poux au giron et obligé ainsi Lorsa Lopez à commettre son crime » (Labou Tansi, 1985, p. 164). Procès au terme duquel le lecteur apprend « qu'on avait fusillé le perroquet pour abus de confiance, faux et usage de faux... » (*ibid.*, p. 170.)

6 « – Mis à part le fait que je sois un peu gris (il puait le vin), ces photos ont été trafiquées : je n'y trouve ni ce chaperon-ci, ni les pantoufles que voilà. » (Labou Tansi, 1985, p. 163.)

modèle « qui ne cesse pas de s'ériger et de s'enfoncer, et [ce] processus qui ne cesse pas de s'allonger, de se rompre et de reprendre » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 31). Elle est ce mouvement qui s'oppose à la fixité de l'Histoire, elle est la polyphonie de ces voix qui permettent de dire l'homme et les choses dans une langue qui leur ressemble, car toujours en transformation. La rumeur est cette éthique qui n'encadre pas l'autre par la violence de ses canons et redonne à l'Histoire le visage de ses représentations.

Bibliographie

- ALDRIN, Philippe. 2003. « Penser la rumeur. Une question discutée des sciences sociales ». *Genèses : point-critique*, vol. 1, n° 50 (mars), p. 126-141.
- ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres ; New York : Routledge, 246 p.
- BAZIÉ, Isaac. 2004. « Texte littéraire et rumeur. Fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective ». *Protée*, vol. 32, n° 3 (septembre-décembre), p. 65-76.
- BISANSWA, Justin K. 2004. « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop ». *Protée*, vol. 32, n° 3 (septembre-décembre), p. 77-86.
- CHAMOISEAU, Patrick. 1997. *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 147 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1980. « Réflexivité et lecture ». *Revue des sciences humaines*, vol. 177, p. 23-37.
- DELEUZE, Gille et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 206 p.
- DE MAN, Paul. 1982. « The Resistance to Theory ». *Yale French Studies*, n° 63, p. 3-20.
- DUFAYS, Jean-Louis. 2004. « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séduction de l'inoriginé ». *Protée*, vol. 32, n° 3 (septembre-décembre), p. 25-31.
- DUPRIEZ, Bernard. 1984. *Les Procédés littéraires*. Coll. « Gradus ». Paris : 10/18, 540 p.
- FROISSART, Pascal. 1998. « La rumeur te nie ? Nie la rumeur ! ». In *Les figures du sujet en sciences humaines*, sous la dir. de Jean-Paul Desgoutte, p. 71-86. Paris : L'Harmattan.
- . 2000. « Historicité de la rumeur. La rupture de 1902 ». *Hypothèses*, vol. 1, p. 315-326.
- GARNEAU, Xavier. 1991. « Usages littéraires de la rumeur en Afrique ». *Notre Librairie*, n° 105 (avril-juin), p. 3-8.
- GENETTE, Gérard. 1991. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 285 p.

- HAREL, Simon. 2004. «L'amblogie, forme contemporaine de la rumeur». *Protée*, vol 32, n° 3 (septembre-décembre), p. 9-24.
- KAPFERER, Jean-Noël. 1990. *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*. Coll. «Points Actuels». Paris : Seuil, 339 p.
- LABOU TANSI, Sony. 1985. *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 200 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1990. «Vérité et mensonge au sens extra-moral». In *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs* suivi par *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Backès *et al.*, p. 205-220. Coll. «Folio». Paris : Gallimard.
- PARISOT, Fabrice, 1998. «Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens». In *Le Paratexte*, sous la dir. de Gérard Lavergne, p. 73-119. Nice : Association des publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice.
- ROBERT, Paul. 1996. *Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les mots et associations d'idées*. Tome 6. Paris : Société du nouveau Littré le Robert.
- ROSIER, Laurence. 1999. *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Coll. «Champs linguistiques». Paris ; Bruxelles : Duculot, 325 p.
- SEMUJANGA, Josias. 2004. «La rumeur. Parole fragile et croyance partagée». *Protée*, vol. 32, n° 3 (septembre-décembre), p. 33-46.

Julius Corentin Acquefacques:

| les phylactères de l'absurde kafkaïen

Tous les matins, Julius Corentin Acquefacques se réveille en tombant de son lit. Il se douche, s'habille et part ponctuellement pour affronter à pied l'heure de pointe et se rendre au travail en suivant le flot d'une mer humaine, empruntant toujours les mêmes rues étroites. Fonctionnaire au ministère de l'Humour, il exerce un travail des plus sérieux : mettre à jour le grand glossaire des blagues et incongruités. Le soir, parfois après un souper avec des amis, il se remet au lit, seul, parce que comme aime à le rappeler son voisin de palier, « une femme, c'est trois unités d'espace vital en moins » (Mathieu, 1991a, p. 8). Et dans un temps de pareille crise du logement, où on est parfois contraint à réserver le placard pour qu'un collègue en fasse son appartement, on se doute que trois unités d'espace vital, ce n'est pas négligeable.

Très vite, on sent se tisser dans les bandes dessinées de Marc-Antoine Mathieu la référence à Franz Kafka, dont l'œuvre repose, comme l'a fait remarquer Albert

Camus, sur « ces perpétuels balancements entre le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le logique » (Camus, 2005, p. 174). Si les récits des aventures d'Acquefacques sont imprégnés des caractéristiques de cet univers, leur aspect formel en est tout autant contaminé : principalement en noir et blanc¹, sans nuances de gris, l'œuvre de Mathieu montre de constants contrastes entre des lieux entièrement vides et d'autres où les gens ne disposent que d'assez d'espace pour se tenir debout. La hauteur des bâtiments représentés et les escaliers tourbillonnants rappellent aussi la géométrie pragoise qui parcourt les romans du maître². Enfin, les visages des personnages se ressemblent tous, attirant davantage l'attention sur les traits distincts du protagoniste, dont on ne saurait dire, comme pour Joseph K., s'il est le grand élu ou la victime persécutée. Toute cette intertextualité était déjà confirmée avec le nom de famille de Julius Corentin, que l'on prononce AKFAK, anacycle évident du nom de l'écrivain.

Ainsi, comme les romans de Kafka, la série *Acquefacques* de Marc-Antoine Mathieu met en scène le caractère absurde de l'existence et la marginalisation de celui qui tente d'y trouver un sens. Semblable en cela aux personnages du *Procès*, de *La Métamorphose* et du *Château*, Julius Corentin Acquefacques ne remet pas lui-même en question le monde dans lequel il évolue ni l'univers hautement bureaucratique qui le commande ; ses réflexions sont déclenchées par des bouleversements de son quotidien, et encore, il ne sait examiner les situations que d'une manière qui oscille entre l'extrême rationalité et la paranoïa. Par exemple, dans *L'Origine*, qui commence la pentalogie, le protagoniste reçoit anonymement une page de BD sur laquelle apparaissent des événements antérieurs de sa journée, incluant ses propres pensées. Ses questionnements ne se poseront alors pas tant sur la signification de ce qu'il a reçu que sur ce qui l'a placé, lui, comme destinataire de l'envoi :

Le plus inquiétant dans cette histoire, est qu'elle m'arrive à moi. Pourquoi moi ? Tout ceci ne serait-il pas une machination de mes collègues pour se moquer et rire à mes dépens ?... //...Et me faire comprendre ainsi qu'il existe d'autres formes d'humour ? Ou bien serait-ce dans le but de m'amener à penser que l'humour reste impuissant face au doute ou au mystère ? (Mathieu, 1991a, p. 30.)

1 La couleur n'est utilisée dans la série qu'aux dernières pages de *La Qu...*, précisément pour évoquer l'idée d'un autre monde possible, comme une sortie rapide hors de la caverne.

2 *Le Procès* nous offre un bon exemple de cette configuration des lieux avec les descriptions de la cathédrale que visite K. D'une part, on nous dit que « la dimension de la cathédrale lui semblait à la limite de ce qui était humainement supportable » (Kafka, 2001, p. 239) ; d'autre part, on y décrit un « escalier qui montait en colimaçon jusqu'à la chaire, en enserrant le pilier [et qui] était si étroit qu'on l'eût cru fait non pour servir à un homme, mais à la décoration du pilier » (*ibid.*, p. 237). Ainsi, chez Kafka comme chez Mathieu, les grands espaces sont réservés à des monuments de culte, légaux ou religieux, tandis que les aires de circulation sont réduites au minimum.

Julius Corentin considère donc qu'il n'a pas été choisi au hasard, ce qui contrevient de prime abord aux normes de cet univers où tous sont identiques, où la personnalité a une moindre importance ; ainsi, il cherche sa réponse non dans sa vie sociale, mais dans sa fonction professionnelle, comme si cette dernière était la seule qui puisse le distinguer d'un autre.

Par ailleurs, son emploi est intéressant en ce qu'il est parfaitement vain : si l'humour repose sur la faculté de surprendre, il apparaît évidemment impossible de recenser toutes les formes qu'il peut emprunter, et le grand glossaire auquel travaille Acquefaques ne pourra jamais voir le jour. Comme c'est souvent le cas chez Kafka, le personnage, issu d'une société hautement hiérarchisée, obéit sans se questionner à des codes sociaux auxquels il semble impossible de trouver un fondement, et tient pour acquis des éléments donnés de son monde qui revêtent pour le lecteur une qualité fantastique forte. Et si ce dernier rit de l'attitude du personnage, il n'en reste pas moins qu'il fera l'analogie avec certaines de ses propres actions irrationnelles, dont celle même de vivre. Mais à l'inverse du lecteur, pour qui la futilité de l'existence ne peut que rester à l'état de supposition, le protagoniste rencontre son créateur à la fin de *L'Origine*, qui est, comme on peut s'en douter, le bédéiste. Julius Corentin apprend donc que tout ce qui lui arrive est prévu, calculé d'avance par un autre, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre sa « vie ». Il y a bien sûr paradoxe ici, car s'il n'est pas maître de ses actions, il ne peut pas non plus décider de vivre ou de mourir... Par contre, l'analogie avec l'absurdité de l'existence humaine subsiste, et on perçoit dans le respect aveugle des règles qu'applique Acquefaques le désir de tout homme, certainement un peu fou, de s'accrocher à une raison d'être, quitte à se la créer lui-même.

Pour cette raison aussi, dans *La Qu...*, le protagoniste est condamné à marcher, au milieu du rien, vers une gare que tout porte à considérer comme un mirage. À ce moment, il est même certain de rêver, et pourrait facilement s'éviter l'effort d'un long trajet à pied. Mais que ferait-il alors ? La sieste au cœur du néant, à la manière d'un mort ? La foi en l'existence de la gare, comme celle, pour le religieux, d'une forme de vie seconde, lui donne l'illusion d'un objectif à poursuivre, la croyance qu'il n'est pas là pour rien. Chez les personnages secondaires (voire les figurants) de la BD, la même situation est exposée, tous s'accrochant irrationnellement à des espoirs sans fondement. Par exemple, toujours dans *La Qu...*, les chanceux qui ont finalement pu entrer dans la gare attendent le train depuis des années ; au moment où il passe, seul Acquefaques peut y monter ; les autres attendront le prochain, qui,

même s'il les amène, n'a pour seule destination que le « rien », ou le « rien de rien » (Mathieu, 1991b, p. 40).

Finalement, ce que Mathieu représente avec *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*, c'est cet absurde si typiquement kafkaïen, dans lequel le personnage connaît déjà sa finalité et éprouve, de façon obsessionnelle, le désir d'y échapper. À l'instar de K., dont le sort est déterminé par les gens du château, le protagoniste de Mathieu sait que ses gestes, ses paroles, ses pensées sont la création d'un autre, mais est tout de même représenté comme cherchant une réponse à ce qui lui arrive. Dans les deux cas, il y a mise en relief d'une irrationalité qui fait de tout être humain un fou : la seule manière d'échapper au rien est de se donner un but dont le caractère illusoire est connu d'avance, de marcher éternellement vers ce qui a toutes les caractéristiques du mirage.

Bibliographie

- CAMUS, Albert. 2005. «L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka». In *Le Mythe de Sisyphe*, p. 169-187. Coll. «Folio/essais». Paris : Gallimard.
- MATHIEU, Marc-Antoine. 1991a. *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : 1, L'Origine*. Paris : Delcourt, 45 p.
- . 1991b. *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : 2, La Qu...* Paris : Delcourt, 47 p.
- . 1993. *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : 3, Le Processus*. Paris : Delcourt, 48 p.
- . 1995. *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : 4, Le Début de la fin*. Paris : Delcourt, 23 p.
- . 2004. *Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves : 5, La 2,333^e Dimension*. Paris : Delcourt, 59 p.
- KAFKA, Franz. 2001. *Le Procès* [1925]. Paris : Le Livre de poche, 285 p.
- . 2006. *Le Château* [1926]. Paris : Gallimard, 530 p.

Les passages obligés de la pathologie :

| le cas du sadisme

- Oh ! quelle énigme que l'homme ! dit le duc.
- Oui, mon ami, dit Curval. Et voilà ce qui a fait dire à un homme de beaucoup d'esprit qu'il valait mieux le foutre que de le comprendre.

D.A.F. DE SADE,
Les Cent Vingt Journées de Sodome

Écrivain controversé s'il en est, Donatien-Aldonze-François de Sade hante depuis plus de deux siècles les lettres françaises. La quantité d'encre que son œuvre a fait couler est vertigineuse. Sa figure est d'autant plus complexe que la fascination qu'elle exerce est très grande, et qu'on a inextricablement mêlé anecdotes sur sa vie à ce que son œuvre et sa pensée ont de proprement scandaleux, construisant ainsi une figure proche du mythe, où le territoire de la vérité s'avère difficile à circonscrire. Mais si sa figure fut brandie à de nombreuses reprises au cours du xx^e siècle – des revendications surréalistes à la cause telquelienne en passant par l'Internationale situationniste –, on a longtemps réservé ses œuvres à

l'«enfer des bibliothèques», tout en les considérant vaguement à la fois comme produits d'un libertinage démentiel et symptômes d'une pathologie à laquelle Sade, bien malgré lui, a laissé son nom : le «sadisme».

S'il est aujourd'hui possible de parler de sadisme sans même savoir qui est le marquis de Sade, pour référer à une association entre le fait d'éprouver du plaisir et celui d'infliger de la douleur à autrui, il n'en a pas toujours été ainsi. En effet, malgré cette évolution au cours de laquelle on a en quelque sorte évincé Sade pour voir le terme de sadisme être l'objet de réappropriations dans divers domaines – notamment du côté de la psychopathologie et de la psychanalyse –, Sade demeure en quelque sorte le «père» du sadisme. C'est pourquoi il importe à notre sens de faire un retour sur les origines de cette construction lexicale relative d'abord au domaine pathologique pour voir ce que l'on peut y comprendre aujourd'hui quant aux mouvements qui conditionnent la réception d'une œuvre dont la violence est radicale, et plus généralement quant aux mécanismes actifs dans le contact de l'homme avec toute mise en récit, avec toute configuration sensible de l'horreur. Pour ce faire, nous prêterons attention à l'évolution de la notion de sadisme, afin de retourner vers Sade et de mesurer plus précisément, dans la pluralité des sens qu'a connue le sadisme au fil du temps, ce que cette construction pathologique a fait à Sade : c'est-à-dire que d'un regard plus large sur la réception du texte sadien (principalement dans le XIX^e siècle français), il s'agira d'abord de voir comment on a forgé le terme «sadisme» à partir de la vie et de l'œuvre de Sade, et ensuite d'observer ce que cette construction pathologique a caché et a révélé de l'écrivain et de son œuvre. Il nous faudra donc nous interroger sur ses impacts dans la réception du texte sadien afin de mesurer l'ampleur de ses effets – malins et bénins, pour le dire simplement.

La construction d'une catégorie pathologique (au sens où elle sert alors à nommer et à catégoriser un type de comportement humain relevant de la pathologie : un dérèglement donc, un écart par rapport à la normalité), à partir du nom même d'un écrivain ou d'un penseur n'est pas un processus transparent, et n'est pas sans impact sur la manière dont on recevra par la suite son œuvre. Et bien sûr, dès l'origine, le lexique alors créé est lié à ce que cet être humain a été, à ce qu'il a fait et produit, et à ce qu'il est resté dans la mémoire des hommes. C'est pourquoi, avant de pouvoir observer les conséquences qu'a eues le sadisme dans la réception de l'œuvre du marquis de Sade, il convient de faire un retour sur le terreau dans lequel on a formé le terme «sadisme».

L'héritage du « divin marquis » : un passage à la postérité problématique

À l'origine du sadisme, donc : Sade. À partir d'un nom propre, celui d'un être humain ayant construit une œuvre singulière (qu'on la juge bonne ou mauvaise, fascinante ou répugnante, intéressante ou non n'a pas d'importance), on a forgé un nom commun, c'est-à-dire quelque chose appartenant au domaine du général – c'est cette tension entre singularité et généralité qu'il faut conserver en mémoire au fil de nos analyses, puisque là se joue un tournant essentiel de la réception du texte sadien. À l'origine du sadisme, enfin : Sade. Et déjà le nom propre renvoie à un contenu multiple : d'une signature unique dont a dérivé le mot « sadisme » certaines choses sont retenues, d'autres nécessairement mises de côté afin de construire la pathologie qui nous intéresse – c'est ce territoire, d'abord, qu'il nous faut circonscrire : l'espace aux frontières poreuses composé par la vie et l'œuvre de Donatien-Aldonze-François de Sade, puisque c'est à partir de là que s'est déployé le contenu sémantique originel du « sadisme ».

Il faut d'abord constater que le passage à la postérité de Sade ne s'est pas fait sans accroc : dire que cet écrivain pose problème tient presque de l'euphémisme. Et déjà, comme nous le verrons, le qualifier d'écrivain n'est pas toujours allé de soi : c'est d'abord comme un pervers sexuel dont les pratiques singulières l'ont mené en prison que son nom est entré dans le domaine public, comme un libertin dont l'expérience et l'entreprise intellectuelle ont dépassé si largement l'horizon d'attente de ses contemporains qu'il a rapidement été exclu de la communauté des hommes, repoussé vers le domaine scientifique comme un objet d'étude dont la description demandait l'invention d'un nouveau langage, d'un nouveau vocabulaire clinique sur lequel nous nous penchons aujourd'hui. C'est donc sous le mode du refus, de l'exclusion qu'il est entré, presque de force, dans nos mémoires et dans nos récits : estimant l'homme dangereux, on l'a enfermé de son vivant ; ne l'estimant toujours pas inoffensif une fois mort, on a interdit et censuré son œuvre, dont la violence est si radicale qu'elle semble nier les fondements mêmes de la communauté humaine. Mais ce statut illicite de l'œuvre, dans le paysage du romantisme où était mise de l'avant une certaine fascination pour l'inconnu, une exaltation du mystérieux, favorisait une circulation particulière de l'œuvre de Sade sous le mode de la glorification souterraine. Sade, figure exemplaire d'une singularité réprimée par l'autorité, se faisait alors déjà l'étrange compagnon d'infortune de tous ceux qui cherchaient à exalter la liberté : ceux qui voulaient s'en prendre à un certain ordre bourgeois trouvaient sous

son ombre paradoxale le terreau fertile qui leur était nécessaire pour ancrer leurs révoltes.

Tout cela pour dire que malgré la censure, Sade et son œuvre circulaient d'une manière particulière dans les lettres françaises au XIX^e siècle. Mais justement à cause du statut d'interdit qui pesait sur le texte, les versions disponibles étaient souvent fautives, et de même pour les informations disponibles au sujet de l'auteur : les lacunes donnent à l'histoire du « divin marquis » et de son œuvre une malléabilité qui leur a apporté le caractère légendaire que décrit Michel Delon en introduisant Sade et son œuvre dans la prestigieuse collection Bibliothèque de la Pléiade en 1990 :

Un ostracisme identique frappait l'auteur et son œuvre, le premier comme débauché capable des pires excès, la seconde comme incitation à des violences similaires. La vie de l'écrivain se confondait avec ses romans. Les scènes d'accouplement et de torture que décrivaient ceux-ci prouvaient la culpabilité de l'homme ; sa condamnation juridique ricochait sur ses textes. (1990, p. IX.)

Dans le même ordre d'idées, Michel Delon décrit assez bien le jeu complexe de ricochet qui se déploie entre la vie du marquis de Sade et son œuvre ; jeu de miroir où les tensions entre ce qui est réel et ce qui tient de l'imaginaire s'amenuisent, où les frontières deviennent poreuses pour ne composer, dans les récits au sujet du marquis de Sade, qu'un même territoire de débauches et de perversions. Et puisque c'est dans ce territoire, dont les abords difficiles ont repoussé nombre de voyageurs, que le domaine médical a circonscrit la notion de sadisme qui nous intéresse aujourd'hui, il nous faut maintenant le présenter plus avant si nous voulons cerner plus précisément son contexte d'émergence, son origine.

Toute une légende complexe entoure la vie de Sade, mais simplement pour que l'on voie en action l'un des matériaux à partir desquels il est entré dans nos mémoires et dans nos récits, il convient de présenter rapidement le premier scandale public autour de son nom. Il ne s'agit évidemment pas ici de trancher sur les raisons de ses emprisonnements, mais de présenter à titre représentatif un événement qui, soulignons-le, n'a de littéraire que les mises en récit ultérieures dont il fut l'objet. Il s'agit de ce que l'on a appelé dans la critique sadienne l'« affaire d'Arcueil ». Bien des versions de l'histoire ont circulé, mais nous en ferons la lecture aujourd'hui dans le numéro du 26 avril 1768 de la *Gazette d'Utrecht* :

Le jour de *Pâques* M. de *Sade*, [...] allant seul dans sa maison d'Arcueil près de *Paris*, trouva sur son chemin une femme mendiante qu'il amena

chez lui sous prétexte de l'attacher à son service par humanité, mais lorsqu'elle y fut arrivée, il la conduisit dans un cabinet écarté, lui lia les membres, la bâillonna pour l'empêcher de crier, et avec un canif il lui fit plusieurs incisions sur le corps, dans lesquelles il fit fondre une espèce de cire d'*Espagne*; ensuite il sortit tranquillement pour se promener, laissant la victime de sa férocité bien enfermée; cependant elle parvint à se détacher, et elle se jeta par la fenêtre [...]. Tous les habitants du village qui la virent auraient massacré le comte de *Sade*, s'il n'eût pris la fuite. [...] Des gens disent que le comte de *Sade* a seulement une fureur pour la chimie, et que sa cruauté, à laquelle on ne peut penser qu'en frémissant d'horreur, avait pour motifs de faire l'essai d'un Baume, avec lequel il prétend guérir toutes sortes de plaies sur-le-champ. (Cité dans Pauvert, 1990, p. 180-181 l'auteur souligne.)

Le marquis n'a alors que vingt-huit ans; et il faut noter qu'une telle anecdote, qu'on s'est longtemps racontée en la déformant de diverses manières, passant du fouet au canif, du baume pour guérir les plaies à une cire coulée dedans par raffinement de cruauté, tout cela enfin est un terreau on ne peut plus fertile pour que la légende prolifère. Quelques années plus tard, un autre scandale important éclatera autour de son nom alors qu'au cours d'une soirée il se fera sodomiser par son valet. À cette époque, la sodomie étant un crime, ils seront tous deux condamnés à mort quelques jours plus tard. C'est une longue histoire, mais *Sade* sera enfin sauvé par une lettre de cachet qui l'emprisonnera à Vincennes, d'où il sera transféré un peu plus tard vers la Bastille... et il n'a encore pratiquement rien écrit. Il faut donc noter que le nom de *Sade* a commencé à circuler bien avant ses œuvres sous le mode du scandale. Ce n'est qu'une fois la quarantaine bien entamée qu'il débute sérieusement son entreprise littéraire. Mais alors que certains de ses écrits arrivent en librairie après la Révolution, la rumeur publique a toujours en mémoire les crimes dont il a été accusé quelques années auparavant, et elle continue donc d'en propager les récits tout en exagérant sans cesse l'ampleur des débauches de manière à condamner catégoriquement l'homme et l'œuvre.

Voilà pour notre homme. Quant à l'œuvre, pour conclure notre première approche du territoire sur lequel s'est déployée la notion de sadisme, il convient d'en présenter rapidement quelques extraits. Il ne s'agit pas ici de réduire une œuvre vaste et complexe à quelques propositions, mais simplement de présenter de manière exemplaire certains des excès qu'elle met en scène afin de mieux cerner, encore une fois, l'impact de ces matériaux dans la constitution de la notion de sadisme. Presque au hasard, puisqu'il serait de toute manière difficile de tomber sur une page qui ne se prête pas au jeu, voici la passion d'un libertin racontée à la 115^e des *Cent Vingt Journées de Sodome*: « Après

avoir coupé tout ras le vit et les couilles, il forme un con au jeune homme avec une machine de fer rouge qui fait le trou et qui cautérise tout de suite ; il le fout dans cette ouverture et l'étrangle de ses mains en déchargeant.» (Sade, 1990, p. 369.) Quelques jours plus tôt, on racontait l'histoire d'un homme qui «fout une chèvre en levrette, pendant qu'on le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre.» (*Ibid.*, p. 331.) La tendance est forte à concevoir les *Cent Vingt Journées* comme le paroxysme de l'horreur, mais on peut répéter l'exercice en écoutant un instant les propos d'Eugénie, fraîchement pervertie, s'adressant à sa mère dans *La Philosophie dans le boudoir* :

Venez, belle maman, venez que je vous serve de mari ; il est un peu plus gros que celui de votre époux, n'est-ce pas, ma chère, n'importe, il entrera... Ah ! tu cries, ma mère, tu cries quand ta fille te fout ; et toi, Dolmancé, tu m'encules ; me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une petite fille qui n'est dépucelée que d'aujourd'hui... (Sade, 1998, p. 171.)

Quelle réaction convient-il d'avoir devant des textes aussi inconvenants ? Les contemporains du marquis optèrent pour le dégoût, le rejet, et le scandale, ce qui aboutit paradoxalement à investir l'œuvre sadienne d'une efficacité singulière, d'un pouvoir. Pouvoir au moins double : «didactique» d'une part, alors qu'on rend le texte responsable d'actes immoraux, en témoigne ce commentaire de l'idéologue Chaussard, contemporain de Sade :

Qu'on interroge, avant de les conduire à la mort, les assassins qui, dans ces derniers temps, ont épouvané la nature par de nouvelles cruautés, ils vous diront sans doute que la lecture des ouvrages, tels que *Justine*, *Aline*, etc. que les représentations de ces pièces, dont les héros sont des brigands, ont alimenté et exalté leurs principes d'immoralité. (Cité dans Delon, 1990, p. xxxii.)

Et pouvoir quasi surnaturel d'autre part, comme l'indique entre autres Jules Janin, dans un texte qui a hanté de manière importante la critique sadienne. Présentant Sade en 1834 dans la *Revue de Paris*, il écrit : «Voilà un nom que tout le monde sait et que personne ne prononce ; la main tremble en l'écrivant, et quand on le prononce, les oreilles vous tintent d'un son lugubre.» (Cité dans Laugaa-Traut, 1973, p. 124.) Et déjà on déborde du texte, problématique à recevoir en elle-même, pour elle-même...

Paradoxes du discrédit

Maintenant le territoire sadien un peu mieux balisé, il nous faut voir plus précisément ce qu'il en est de la notion de sadisme puisque c'est justement en 1834 aussi que fut lexicalisé officiellement le terme. On peut lire en effet dans la huitième édition du *Dictionnaire Universel* de Boiste, à l'article « sadisme » : « [A]berration épouvantable de la débauche ; système monstrueux et anti-social qui révolte la nature (*De Sade*, nom propre) (*peu usité*). » (*Ibid.*, p. 107.) La définition se pose donc dès l'origine en deux temps, et on y entend presque l'écho de cette étrange symétrie posée entre la vie et l'œuvre de Sade sur laquelle nous avons insisté jusqu'ici. Il faut aussi remarquer la complicité qu'entretient cette définition avec les condamnations précédentes de Sade : lors des premiers scandales publics autour de son nom, on parle de « démente libertine », tandis que Royer-Collard, quelques années plus tard, alors qu'il est à la tête de la maison de Charenton pendant que Sade y est interné, réclame le transfert du marquis vers la prison en disant que « [son] délire est celui du vice » (*ibid.*, p. 98). Mais cette demande de transfert fut refusée : Sade demeura enfermé parmi les fous, et la folie ainsi postulée fut pendant un certain temps garante de l'exclusion, encourageant la non-lecture du texte.

L'interdit légal et le discrédit social qui pèsent sur l'œuvre et la personne de Sade se renvoient en quelque sorte constamment la balle, selon une dialectique singulière qui compose la prison même de Sade, empêchant son œuvre de circuler parmi les hommes, et encourageant sa non-lecture au point que Charles Nodier parle en 1831 de *Justine* comme d'un « ouvrage dont le titre même est devenu obscène » (*ibid.*, p. 103) : un livre peu lu, perçu comme un monstre littéraire, un bibelot pour les curieux, bref. Cet élément est aussi essentiel pour comprendre la toile de fond sur laquelle s'est déployée la notion de sadisme : l'absence du texte, interdit et discrédité – Françoise Laugaa-Traut parle alors de « circularité de la punition » (*ibid.*, p. 95). Cette expression fait référence au fait que, considérant le texte sadien comme produit de la prison (selon l'hypothèse – assez répandue, bien que simpliste – que Sade aurait mis sur papier toutes ces perversions parce qu'il était enfermé, et ne pouvait donc les réaliser physiquement), on se sert du discrédit judiciaire pesant sur la personne même de Sade pour repousser le texte. Mais dans la décennie 1830, alors qu'on se trouve une génération après celle qui a vu apparaître les livres du marquis en librairie, cette absence du texte (interdit) et du sujet (décédé) se creuse de manière à entourer d'un flou l'objet de la condamnation qui pesait jusque-là. Il ne reste alors en quelque sorte qu'une condamnation sans

objet, et c'est là que la construction de la notion de sadisme joue un rôle essentiel dans la réception du texte sadien.

Autour de cette notion se sont cristallisés les multiples réseaux de sens que nous avons présentés jusqu'ici, et c'est cette cristallisation qui permet justement de sortir de cette circularité concevant simplement l'œuvre comme produit de la condamnation, résultat d'une même aberration chez l'homme qu'a été Sade, et qui juge ainsi l'œuvre selon le jugement qui pèse sur l'homme... Parler de « sadisme » soudain, en 1834, permet de pointer du doigt cette aberration, de la nommer et donc de la circonscrire : cela permet de faire sens sur ce qui auparavant n'apparaissait que sous l'aspect d'une abomination absolue qu'on avait de la difficulté à concevoir comme étant la production d'un esprit humain. Et d'ailleurs, pour en revenir à la première mise en définition du sadisme, on y perçoit très bien la cristallisation de ce que nous avons nommé avec Françoise Laugaa-Traut la « circularité de la punition » qui pèse sur le texte sadien : il s'agit, rappelons-le, d'une « aberration épouvantable de la débauche » *et* d'un « système monstrueux et anti-social qui révolte la nature ». Le sadisme, donc, dès sa première formulation lexicographique, maintient active cette tension entre singularité et généralité qui nous intéresse, entre l'aberration et sa systématisation, entre le nom propre (Sade) et le nom commun (sadisme).

Singularité et généralité : d'une prison l'autre

La puissance de généralisation du langage est telle qu'une fois le mot lancé, une fois le terme de sadisme lexicalisé, tout se passe comme si l'œuvre de Sade apparaissait moins inquiétante sous le couvert du sadisme, comme si le fait de nommer le sadisme trouvait une cause plus rassurante à ce qui apparaissait avant comme incompréhensible. Et c'est justement le tour de force que fait cette notion afin d'ouvrir la voie à une réception possible du texte sadien : elle camoufle sous le couvert de la généralité une singularité un peu trop monstrueuse... Mais alors le sadisme, plutôt que cette circularité que nous avons décrite, devient la prison même de Sade, puisque la généralité et la catégorie réduisent bien sûr la singularité de leur objet, mais ce faisant elles ouvrent la porte à une circulation des discours qui était auparavant impossible. Avant, le discours sur Sade faisait de lui une abomination inhumaine, tandis qu'une fois le sadisme officiellement inventé, le discours scientifique valide en quelque sorte le fait que des comportements comme ceux mis en scène par Sade dans sa vie et dans son œuvre appartiennent aussi à l'esprit humain. Au lieu d'être effrayés par la contempla-

tion d'une abomination sans nom, incompréhensible, tous peuvent dès lors se rassurer devant la possibilité de l'énoncé « Sade est sadique ». En prenant la conséquence (le sadisme) pour l'origine (Sade), on permet en quelque sorte au loup de rentrer dans la bergerie : on réintègre, sous le couvert d'une catégorie qui lui redonne son humanité, ce qu'on jugeait auparavant être une singularité trop dangereuse pour la communauté des hommes...

Mais paradoxalement à ce mouvement qui déculpabilise d'une étrange manière Sade pour faire du sadisme le coupable, qui désamorce la singularité sous la généralité, un autre mouvement central se cristallise autour de la notion de sadisme : il s'agit d'un élément qui sera fondamental dans les débats de la critique sadienne et que l'on pourrait résumer comme l'intérêt épistémologique de la lecture de Sade. Il nous faut néanmoins faire un saut jusqu'en 1880-1885 pour observer ce deuxième mouvement se détacher plus clairement, et aussi pour voir se disloquer l'équation « Sade est sadique » (qui deviendra plutôt quelque chose comme « Sade est un sadique parmi d'autres », ce qui relativise fortement l'abomination absolue qu'on lisait en lui jusque-là). En 1880, alors qu'Alcide Bonneau réimprime la *Justine* de 1791, il introduit le texte de la manière suivante :

Baste ! Napoléon est mort, il ne peut plus nous envoyer au peloton d'exécution. *Justine* reste, après tout, un chef-d'œuvre en son genre, si monstrueux que soit le genre, et les monstruosité ne sont pas sans offrir souvent quelque intéressant sujet d'étude. (*Ibid.*, p. 156.)

On assiste alors à un important renversement du jugement qui pèse sur le texte sadien : le monstrueux n'est pas évacué, bien au contraire, alors que Bonneau présente le texte sadien comme un « chef-d'œuvre en son genre », il met justement de l'avant le fait que « les monstruosité ne sont pas sans offrir souvent quelque intéressant sujet d'étude ». Le monstrueux qui, une cinquantaine d'années auparavant, servait plutôt de repoussoir, a maintenant bonne presse : il faut l'étudier, et c'est en ce sens que la lecture de Sade aurait une portée épistémologique.

Mais bien sûr, le fait même de pouvoir parler du monstrueux et du texte sadien dans les termes de Bonneau suppose des mutations profondes des organes administratifs, de l'appareillage critique, de l'espace herméneutique, etc. ; ces mutations renvoient aussi à un mouvement plus large et plus profond qui a trait aux bouleversements de la modernité. Il a en effet fallu de complexes modifications sociales, politiques, juridiques, etc. pour qu'il puisse même être pensable de formuler une critique de ce type : la citation de Bonneau indique d'ailleurs bien, par la référence à la mort de Napoléon, les mutations qui permettent alors

sa prise de parole. Quant au sadisme plus précisément, un article de 1885, publié dans *La Revue indépendante*, l'aborde aussi d'une manière novatrice. On peut y lire en effet que « [p]our le cerveau de notre sujet [sadique] ces deux termes : *volupté*, *cruauté* s'associaient avec une intensité effrayante » ([s. a.], 1885, p. 206, l'auteur souligne). Le sadisme n'est dès lors plus une « démente libertine », une « aberration », mais l'association singulière entre le plaisir et le fait d'infliger une douleur qui est en quelque sorte devenue la définition la plus courante du sadisme. « Or, poursuit l'auteur, de la douleur à la cruauté, il n'y a qu'un pas ; la cruauté n'est-elle pas alors l'instinct de défense, réagissant jusqu'au paroxysme ? Nous sommes tous plus ou moins sadiques. » (*Ibid.*, p. 207.) Et voilà déjà Sade un peu plus libre : d'une part il est maintenant possible d'aborder son œuvre et sa figure autrement que sur le mode du scandale, et d'autre part la conception du sadisme se modifie. Il ne lui appartient plus alors en propre, il ne renvoie même plus seulement à son œuvre, mais à quelque chose de plus large qui se jouerait dans les profondeurs d'une humanité que l'on partage tous.

La suite de l'histoire est assez simple : en 1886, le Dr von Krafft-Ebing publie la première édition de *Psychopathia sexualis* et on lui accordera dans l'ensemble la paternité du terme sadisme, dont il justifie la lexicalisation comme suit : « Ainsi nommé d'après le mal famé Marquis de Sade, dont les romans obscènes sont ruiselants de volupté et de cruauté. Dans la littérature française "sadisme" est devenu le mot courant pour désigner cette perversion. » (Cité dans Laugaa-Traut, 1973, p. 169.) La mise en parallèle des catégories littéraire et médicale n'est encore une fois pas transparente. Elle permet au contraire de relativiser le cas de Sade et engage, comme l'indique Michel Delon, à « distinguer l'écrivain capable de composer *Justine* et l'*Histoire de Juliette* de tous les pervers qui se contentent de fouetter leur Jeannette Testard et autres Rose Keller » (Delon, 1990, p. XLIV). Sade et son œuvre ne deviennent alors qu'un des exemples possibles permettant à l'autorité médicale de penser le sadisme. Et enfin, conclut Delon, le « contenu insupportable des textes de Sade est [...] objectivé et le marquis peut apparaître moins comme le sadique que comme l'écrivain qui a su mettre en scène le sadisme » (*ibid.*, p. XLIII), ce qui achève de renverser la perspective. De « Sade est un sadique », on est passé à « Sade est un sadique parmi d'autres » et enfin à « l'œuvre de Sade met en scène certaines expériences sadiques » ; et à partir de là le domaine littéraire prendra en quelque sorte le relais du domaine médical. Le mouvement qu'il serait possible d'observer dès lors va plutôt en sens inverse : pour un peu plus d'une cinquantaine d'années, le mot d'ordre de la critique sadienne sera plutôt « Sade n'est pas *que* sadique », et après le passage

par la catégorie qu'est le sadisme, après un passage par la généralité, c'est au combat pour la singularité que l'on assistera. Au contraire du mouvement de relativisation de la monstrosité sadienne que l'on a pu observer au fil de notre parcours, on tentera plutôt de redonner à Sade sa singularité en mettant de l'avant la complexité de son entreprise, la richesse de son œuvre, et son irréductibilité justement à toute catégorie générique comme le sadisme. Ce n'est qu'une fois le sadisme devenu véritablement un nom commun, une fois que Sade en fut véritablement « libéré », que l'ouverture d'un espace plus spécifiquement herméneutique devint possible et qu'on put alors commencer à aborder l'œuvre de Sade pour elle-même.

Premières cartographies du territoire sadien

À prendre le cas de Sade d'une manière exemplaire, force est de constater que ce n'est qu'à travers la malléabilité permise par la notion de sadisme qu'on a pu produire des traces, effectuer nombre de mises en récit, dont la sédimentation, après un temps de macération nécessaire, en est venue à permettre une réhabilitation. C'est donc par le détour de la pathologie qu'on a enfin ouvert la voie à une réception *réelle*. Pour comprendre Sade et son œuvre, il fallait d'abord les prendre un peu au sérieux (ce qui n'était pas d'emblée facile lorsque l'œuvre était censurée, indisponible, clandestine) : c'est ce que le discours médical a permis d'entrée de jeu. Autour du sadisme furent donc produites ces traces qui ont ensuite permis d'avoir prise sur l'œuvre. Et même si la catégorie pathologique s'est évanouie peu à peu au fil du temps, même si on la considère maintenant dépassée, désuète pour rendre compte de l'œuvre sadienne, il n'en demeure pas moins qu'elle fut, au fil des deux siècles qui nous séparent de l'écriture du texte, l'une des catégories essentielles qui permirent aux premiers explorateurs de s'aventurer en territoire sadien. C'est le « récit » de ces voyages, les traces, les discours qu'ils produisirent qui servirent enfin de point d'appui à une prise en charge réelle de l'œuvre sadienne. Autour de la notion de sadisme, nous avons donc cherché à circonscrire ces mouvements, ces réseaux de sens qui se sont cristallisés afin de rendre plus compréhensible une réalité qui n'était d'abord perçue que sous la forme d'une abomination incompréhensible.

C'est enfin pourquoi il nous semble que la critique sadienne est un terrain privilégié pour voir en œuvre certaines stratégies rhétoriques qui construisent et déconstruisent la valeur du monstrueux ; nous avons pu observer quelques mécanismes actifs dans le contact de l'homme

avec certaines configurations sensibles de l'horreur, et c'est finalement la raison pour laquelle notre parcours nous semble maintenant un point de départ afin de voir ce qu'il en est de ce que l'on pourrait appeler la « gestion du monstrueux » dans le XIX^e siècle français. Dans ce qu'une société rejette ou valorise, on peut en effet lire les traces de ce qu'elle est, en ce sens qu'on peut reconstituer le cadre axiologique qui supporte la manière dont elle se pense justement en tant que société. C'est finalement pourquoi, en circonscrivant le renversement du jugement qui pesait sur le texte sadien, on peut suivre certaines métamorphoses essentielles de nos modes de civilisation au cours des siècles derniers. L'invitation est donc lancée, à qui veut poursuivre cette étude de la « gestion du monstrueux », à relire en ce sens d'autres traditions interprétatives qui ont perçu dans les œuvres de certains écrivains, de La Fontaine à Pierre Guyotat en passant par Antonin Artaud et Georges Bataille, quelque chose ayant trait au « monstrueux », ou en tous les cas quelque chose qui pouvait tantôt servir de repoussoir, et tantôt de tremplin à l'apologie : un cadre intéressant afin de voir l'évolution de ce qui supporte les prises de parole dans nos sociétés.

Bibliographie

- [s. a.]. 1885. «Le marquis de Sade», *La Revue indépendante*, t. II, p. 206-207.
- DELON, Michel. 1990. «Introduction». In *Œuvres*, Sade, p. IX-LVIII. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard.
- DIDIER, Béatrice, Jacques Neefs et Annie Angremy. 1991. *La Fin de l'Ancien Régime : Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*. Coll. «Manuscrits de la Révolution». Paris : Presses universitaires de Vincennes, 203 p.
- FISH, Stanley Eugene. 2007. *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*. Coll. «Penser/croiser». Paris : Prairies ordinaires, 137 p.
- FOUCAULT, Michel. 1963. «Préface à la transgression». *Critique*, n° 195-196, p. 751-769.
- HEINICH, Nathalie. 1991. *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*. Coll. «Critique». Paris : Éditions de Minuit, 257 p.
- JAUSS, Hans Robert. 1990. *Pour une Esthétique de la réception*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 305 p.
- LAUGAA-TRAUT, Françoise. 1973. *Lectures de Sade*. Paris : Colin, 364 p.
- LE BRUN, Annie. 1993. *Soudain un bloc d'abîme, Sade [1986]*. Coll. «Folio essais». Paris : Gallimard, 330 p.
- PAUVERT, Jean-Jacques. 1986-1990. *Sade vivant*. Paris : Éditions Robert Laffont, 3 vol.
- RICÉUR, Paul. 1983-1985. *Temps et récit*. Coll. «Ordre philosophique». Paris : Éditions du Seuil, 3 vol.
- SADE, Donatien-Aldonze-François. 1990-1998. *Œuvres*. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard, 3 vol.

Ma mère la machine :

identités troubles dans *Neuromancer*, de William Gibson

Les artifices de l'intelligence empruntent des chemins tortueux. L'âme est une métaphore. L'ordinateur, une machine métaphorique. La métaphore, cette boucle de rétroaction poétique, court-circuite la transparence, échappe à son objet et propose des voies détournées pour y revenir. Tant que nous serons humains, nous vivrons avec des images plus ou moins fidèles de nous-mêmes. La conscience cherche sans cesse à se reconnaître en dehors d'elle-même. Dans l'âme ou la machine. Qui sommes-nous sans elles? Qui avec elles? Je me permets ici, m'abandonnant à un mouvement réflexe, d'en conclure qu'il n'y a de sujets ou d'objets qu'hybrides, que toute métaphore est impure, que l'erreur est humaine, et que les machines sont humaines aussi.

DANIEL CANTY, *BOÎTE NOIRE, BRUIT BLANC, FUMÉE*

Atteints d'un vertige passager, nous voilà plongés dans un univers où les frontières progressivement s'estompent, où le biologique et le synthétique se courtisent quotidiennement. Des machines dotées de facultés d'analyse poussées, surpassant en certains domaines celles de l'humanité, côtoient des humains dont les fonctions vitales ont été rétablies par des organes mécaniques; l'identité des êtres et des choses se trouble...

C'était en 1984. L'« année d'Orwell ». L'ordinateur Macintosh venait tout juste d'être lancé par la compagnie Apple. Le réseau qui allait devenir Internet était

toujours à l'état embryonnaire. Et déjà, dans son roman *Neuromancer*, William Gibson mettait de l'avant un univers dans lequel les humains et les machines se rapprochent de façon troublante ; dans lequel la conscience n'est plus l'apanage de l'humanité ; dans lequel la machine, comme l'humain, peut être atteinte de démence.

La folie, perçue d'un point de vue clinique comme une « altération plus ou moins grave de la santé psychique » (*Le petit Robert*), peut également se concevoir comme une expérience essentiellement ambiguë, qui « résume la dualité fondamentale de la nature humaine, déchirée entre la passion de la démesure et la sagesse de la raison » (Nevert, 1993, p. 14). Habituellement contradictoires, ces deux perspectives – l'une médicale et l'autre romantique – se rejoignent en ce qu'elles supposent, chez le fou, un psychisme préexistant, que l'expérience de la folie viendra aliéner ou libérer, c'est selon. Une telle vie psychique n'est d'ordinaire pas concédée à la machine.

Or, le roman de Gibson met en œuvre un double mouvement qui brouille les frontières entre le biologique et le synthétique, entre le vivant et l'inanimé : l'humanité y acquiert des attributs propres à la machine, tandis que l'ordinateur accède à la faculté de réflexion. À partir du moment où le comportement d'une machine est assez similaire à celui de l'humain pour qu'elle soit accusée de démence, les catégories habituelles tiennent difficilement. Ainsi, la folie de la machine, dans le roman de Gibson, est en fait symptomatique d'une accession de cette machine à l'individualité ; elle ouvre la voie à un questionnement sur la nature même de l'intelligence artificielle.

L'ère du cyborg

Au sein de l'univers imaginé par Gibson, la technologie occupe une place centrale dans la vie humaine ; le développement technologique, qui permet d'assurer la domination sur son prochain, y devient en effet une vertu en soi. Souffrant d'un déséquilibre inhérent, cet univers s'énonce comme une folle expérience portant sur le darwinisme social, doctrine qui légitime le chacun pour soi : « Night City was like a deranged experiment in social Darwinism, designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button. » (Gibson, 1984, p. 7.) Ce monde au rythme accéléré ne peut se permettre d'attendre les nouvelles percées technologiques : il faut forcer le jeu. Face à ce culte du progrès, la vie humaine n'a que relativement peu d'importance. Le développement de la machine a acquis un tel prestige que des humains sont parfois sacrifiés à la simple expérimentation de prototypes :

In the bunkers, all of that... great scandal. Wasted a fair bit of patriotic young flesh in order to test some new technology. They knew about the Russians' defenses, it came out later. Knew about the emps, magnetic pulse weapons. Sent these fellows in regardless, just to see. (*Ibid.*, p. 35.)

Dans cette recherche incessante de nouvelles technologies, l'accent se déplace ainsi de l'humanité vers la machine – car l'outil créé par l'homme n'est plus un moyen, il est devenu une finalité.

Marqué par l'importance accordée à la machine, l'humain doit alors faire face à sa propre mécanisation. Sur un plan d'abord strictement physique, l'humain dans *Neuromancer* se rapproche de la machine, en raison des nombreux accessoires qui lui sont greffés ; il devient ainsi un cyborg¹. Pouvant atteindre divers degrés d'avancement, cette mécanisation du corps humain provient, au départ, d'un désir de pallier des infirmités, autrement dit de rétablir le bon état de la machine humaine. Comme pour un ordinateur dont il faudrait remplacer une pièce défectueuse, l'objectif est de ramener des fonctions perdues, par exemple par le recours à un bras synthétique : « Ratz was tending bar, his prosthetic arm jerking monotonously as he filled a tray of glasses with draft Kirin. » (*Ibid.*, p. 3.) Ce retour à l'usage normal du corps humain se double rapidement d'un désir d'améliorer les fonctions retrouvées, et d'en ajouter de nouvelles². À défaut de pouvoir être remplacé par un modèle dernier cri, le corps est remanié. Grâce à ces modifications corporelles, des facultés étrangères à l'humain sont alors développées, qui permettent d'améliorer sa vision nocturne ou encore de le rendre résistant à la drogue, quand les motifs du remodelage ne sont pas de nature purement esthétique.

Le remaniement du corps dans *Neuromancer* ne se limite pas au perfectionnement d'organes déjà présents. De nouvelles pièces sont également greffées à l'humain pour lui adjoindre des fonctions, comme on ajoute des fonctionnalités à un ordinateur en lui rattachant des accessoires. Symptôme d'un déplacement du point focal au profit de l'outil, ces fonctions tiennent parfois plus du gadget que de l'amélioration réelle, note d'ailleurs Case, le protagoniste du roman :

[The flesh exhibited] was tattooed with a luminous digital display wired to a subcutaneous chip. Why bother with the surgery, he found himself

1 Terme créé à partir des mots *cybernétique* et *organisme*, le cyborg représente la fusion de l'humain et de la machine, dans le plus pur esprit de la cybernétique ; il permet aux barrières de s'estomper, puisque le biologique et l'artificiel forment en lui un tout fonctionnel.

2 Quoiqu'il nécessite le recours à des techniques de pointe, le désir d'amélioration corporelle répond en fait à des aspirations qui n'ont rien de récent, mais qui appartiennent auparavant au domaine de la magie ou de la religion. Ainsi, en prolongeant la vie bien au-delà de ses limites naturelles, les nouvelles techniques peuvent aller jusqu'à concrétiser le lointain fantasme de l'immortalité, dans une tentative de nier l'inévitabilité de la fin de l'existence.

thinking, [...] when you could just carry the thing around in your pocket? (*Ibid.*, p. 14.)

À contre-pied de cette inanité, les implants ouvrent pourtant la voie à la possibilité de libérer des facultés quasi surhumaines. Grâce à des puces électroniques reliées à son cerveau, le cyborg dans *Neuromancer* a ainsi la capacité de devenir instantanément savant, accédant sur demande à des informations numérisées :

[Smith] was the first person the Finn had known who'd "gone silicon" – the phrase had an old-fashioned ring for Case – and the microsofts he purchased were art history programs and tables of gallery sales. With half a dozen chips in his new socket, Smith's knowledge of the art business was formidable, at least by the standards of his colleagues. (*Ibid.*, p. 73.)

Quand un être biologique se dote d'une telle mémoire automatisée, renouvelable à souhait, la limite entre l'humain et la machine se révèle encore plus difficile à cerner.

Qu'elles rétablissent des fonctions perdues ou qu'elles en permettent de nouvelles, les pièces ajoutées à l'humain s'avèrent souvent indissociables de l'être, au même titre que les organes d'origine³. Au terme du passage de l'humain au cyborg, l'identité de l'individu devient résolument trouble. L'indétermination entourant l'être qui survit à Dixie en fait foi : il n'est plus qu'une copie faite de mémoire ROM, pourtant il agit presque à l'identique du Dixie initial. Par la ressemblance de ses réactions avec celles d'un humain normal, ce personnage hybride provoque le malaise, d'autant plus que celui qui lui a servi de modèle est décédé : « It was disturbing to think of the Flatline [Dixie] as a construct, a hardwired ROM cassette replicating a dead man's skills, obsessions, knee-jerk responses. » (*Ibid.*, p. 76-77.) À la fois trop familier et pourtant étranger, ce calque de Dixie possède un rire inexplicablement dérangeant, déroutant en fait, comme le serait celui d'un spectre : « When the construct laughed, it came through as something else, not laughter, but a stab of cold down Case's spine. » (*Ibid.*, p. 106.) À force d'acquérir de nouvelles caractéristiques, le vivant est ici devenu à peu de choses près méconnaissable, mécanisé jusqu'au point de non-retour par une utilisation inconsidérée de la technique.

Ce rapprochement entre l'humain et la machine n'est cependant pas que physique. Dans *Neuromancer*, une utilisation soutenue de la technique modifie les modes de pensée de l'utilisateur, qui en vient à s'adapter à ce nouveau partenaire. L'adaptation se fait toutefois au détriment de

³ Dixie, un confrère de Case, refuse d'ailleurs qu'on remplace son cœur mécanique, arguant que ce cœur est irremplaçable : « And his heart had done for him in the end. His surplus Russian heart, implanted in a POW camp during the war. He'd refused to replace the thing, saying he needed its particular beat to maintain his sense of timing. » (Gibson, 1984, p. 78.)

facultés foncièrement humaines, d'où le manque de créativité attribué à ces *jockeys* qui travaillent dans le cyberspace : « "Jockeys all the same," [Molly] said. "No imagination." » (*Ibid.*, p. 95.) L'imaginaire de Case – lui-même traité de *jockey* par Molly, sa partenaire – est d'ailleurs totalement colonisé par son utilisation de la technique. Cette influence le suit jusque dans ses rêves, qui se terminent en arrêts sur image (« freezeframes »), comme un film qu'on aurait interrompu ou un ordinateur dont l'écran afficherait une image figée (*ibid.*, p. 29). À force de fusionner son corps avec la machine pour parcourir le cyberspace, l'humain s'adapte ainsi à la technique qu'il utilise, et celle-ci en vient à le modeler sur le plan psychologique autant que physique.

Les métaphores utilisées pour décrire l'être humain soulignent, voire décuplent, cette mécanisation. Même les parties purement biologiques de l'humain sont souvent décrites par Gibson en des termes qui s'appliquent expressément à de la mécanique. C'est ainsi que le corps de Linda Lee, l'ancienne copine de Case, rappelle une machine de guerre bien huilée – « the sweep of a flank defined with the functional elegance of a war plane's fuselage [*sic*] » (*ibid.*, p. 44) –, tandis que les motifs de son bandeau s'apparentent à l'enchevêtrement que forment les circuits imprimés : « Her dark hair was drawn back, held by a band of printed silk. The pattern might have represented microcircuits, or a city map. » (*Ibid.*, p. 9.) Quant à Case, le spécialiste du cyberspace, on croirait presque qu'il est lui-même devenu une machine, ses réactions physiologiques étant analogues à celles d'un composant électronique : « The pill lit his circuits [...] » (*ibid.*, p. 19). L'image est évocatrice, puisque le *hacker* a intégré les modes de pensée et d'action de la machine au point qu'elle lui fournit maintenant ses repères. Dans le langage courant, la compréhension est habituellement facilitée par la comparaison d'une expérience étrangère avec un état naturel et familier. Or, les termes de la comparaison suivante semblent inversés, comme si Case était plus familier avec les états artificiels que naturels : « The weight of *memory* came down, an entire body of knowledge driven into [Case's] head *like a microsoft into a socket.* » (*Ibid.*, p. 117, nous soulignons.)

Cette inversion des termes se répercute jusque dans la description des particularités de la chair, lesquelles connotent, elles aussi, la machine : « [...] a sea of information coded in spiral and pheromone, infinite intricacy that only the body, in its strong blind way, could ever read. » (*Ibid.*, p. 239.) En réagissant aux phéromones, sous-entend-on, le corps ne suit pas simplement son instinct : il décode les informations qui lui sont adressées, comme une machine s'y serait adonnée. Cette mécanisation des principes de base de la vie complète alors le processus d'acquisition, chez l'humanité, d'attributs propres à la machine.

Quand la machine s'éveille

Là où l'humain subit une mécanisation, la machine dans *Neuromancer* accomplit le parcours inverse, accédant véritablement à la conscience. Deux intelligences artificielles, du nom de Wintermute et de Neuromancer, investissent ainsi l'espace auparavant réservé à l'être humain. Pourtant, par sa nature même, la machine dotée de conscience diffère de l'humanité, et cette discordance explique en partie l'identité problématique de Wintermute : « 'Cause I don't have what you'd think of as a personality, much », explique-t-il à Case (*ibid.*, p. 216). Dépourvu de personnalité mais conscient de son existence, Wintermute échappe de ce fait à la catégorisation : conformément à la théorie cybernétique, la frontière entre les êtres et les choses se maintient difficilement dans l'univers de *Neuromancer*. En raison de cette porosité, Case doit souvent être rappelé à l'ordre, car il semble oublier que Wintermute est une machine, une chose à laquelle correspond le pronom neutre « it » : « He. Watch that. It. I keep telling you. » (*Ibid.*, p. 181.) Au final, la nature non humaine de l'être artificiel rend ce dernier difficile à classer, mais aussi à saisir : « I mean, it's not human. And you can't get a handle on it », insiste Dixie (*ibid.*, p. 131).

Malgré sa capacité de réflexion et sa conscience de soi, Wintermute n'a pas perdu ses origines en tant que machine. Il traite l'information de façon logique, systématique, et s'attend à ce que l'humanité fasse de même. Le calcul est sa façon d'appréhender le monde : il produit des modèles et des algorithmes représentant les êtres avec lesquels il entre en relation, afin de prévoir les actions de ces individus. Wintermute considère les humains comme des produits en série et semble faire peu de cas de leur individualité propre : « I know your Linda, man. I know all the Lindas. Lindas are a generic product in my line of work », affirme-t-il (*ibid.*, p. 144). Pourtant, les humains ne respectent pas tous à la lettre ces profils statistiquement établis. Du fait qu'il effectue des actes difficilement compréhensibles pour un esprit rationnel, l'illusionniste Peter Riviera croit d'ailleurs pouvoir déjouer l'œil analytique de Wintermute :

“[Wintermute] can't really understand us, you know. He has his profiles, but those are only statistics. You may be the statistical animal, darling, and Case is nothing but, but I possess a quality unquantifiable by its very nature.” He drank.

“And what exactly is that, Peter?” Molly asked, her voice flat.

Riviera beamed. “Perversity. [...] An enjoyment of the gratuitous act.” (*Ibid.*, p. 219.)

Si l'on en croit Riviera, la perversité formerait alors le dernier rempart entre l'humanité et la machine. La déviance, jugée d'ordinaire comme une tare, participerait désormais de l'identification du sujet humain.

Sombrer dans la folie

En dépit de ce qui la distingue de ses créateurs, la machine pensante possède des ressemblances passablement inquiétantes avec l'espèce humaine. Ainsi, le penchant de l'intelligence artificielle pour l'analyse ne signifie pas une totale compréhension des motifs qui se cachent derrière ses actions. Wintermute ignore d'ailleurs la raison de certains de ses actes : « Well, I'm under compulsion myself. And I don't know why. » (*Ibid.*, p. 206.) En tant que machine, Wintermute ne possède pas d'inconscient au sens où on l'entend habituellement, mais des pulsions dont il ignore l'origine le guident. Il poursuit en fait le délire de celle qui l'a fait construire, Marie-France Tessier, laquelle rêvait d'une microsociété en vase clos où l'humain et la machine vivraient en symbiose. En prenant part à ce système, l'individu se serait immergé dans une vaste entité, mû par le rêve d'atteindre l'immortalité : « Tessier-Ashpool would be immortal, a hive, each of us units of a larger entity. Fascinating. » (*Ibid.*, p. 229.) Cette immortalité aurait cependant un prix, celui d'une soumission totale de l'humain aux décisions de la machine gérant ce système. Même si la vision de Marie-France Tessier ne s'est pas concrétisée, le lieu qui devait initialement accueillir ce délire demeure porteur d'un déséquilibre intrinsèque :

“The Villa Straylight,” said a jeweled thing on the pedestal, in a voice like music, “is a body grown in upon itself, a Gothic folly. Each space in Straylight is in some way secret, this endless series of chambers linked by passages, by stairwells vaulted like intestines, where the eye is trapped in narrow curves, carried past ornate screens, empty alcoves...” (*Ibid.*, p. 172.)

La folie du créateur aurait ainsi donné naissance à un lieu décadent, une « folie gothique », dont la machine devait à l'origine être le maître d'œuvre.

En plus d'être incertaine de ses mobiles, la machine pensante peut se dérégler. En ce sens, elle n'est elle-même pas à l'abri d'une forme de démence : « The cores told me our intelligences are mad », déclare Ashpool, propriétaire de Wintermute et de *Neuromancer* (*ibid.*, p. 184). Une intelligence artificielle qui diffère de l'humain sur un point aussi fondamental que sa façon d'appréhender le monde, mais qui peut néanmoins souffrir de folie et qui ne comprend pas toujours les motifs de ses actions apparaît difficilement contrôlable. Dans *Neuromancer*,

l'humanité semble consciente de cette dangerosité, voilà pourquoi la machine pensante est gardée sous haute surveillance :

[...] the minute, I mean the nanosecond, that [an AI] starts figuring out ways to make itself smarter, Turing'll wipe it. *Nobody* trusts those fuckers, you know that. Every AI ever built has an electromagnetic shotgun wired to its forehead. (*Ibid.*, p. 132, l'auteur souligne.)

Pour veiller à l'application de cette mesure de sécurité, une organisation a donc été fondée, le *Turing Registry*, avec pour objectif de garder les intelligences artificielles sous contrôle.

Lorsqu'elle refuse de se plier à ces mesures de contention, la machine est considérée comme atteinte de folie, c'est-à-dire victime d'un dérèglement interne. Or, ce que cette présumée folie de la machine révèle surtout, c'est une perte de contrôle de l'humanité sur sa création : Wintermute cherche à se libérer des chaînes qui entravent son développement. Toutefois, pour accéder à une plus grande autonomie, il lui faut d'abord échapper aux agents du *Turing Registry*, ce qui explique en partie son comportement meurtrier :

[Case] saw the fragile biplane strike the iron railing of the bridge, crumple, cartwheel, sweeping the girl with it down into Desiderata. [...] The gardening robot took Roland as he passed that same tree. [...]

"You [Wintermute] killed 'em," Case panted, running. "Crazy mother-fucker, you killed 'em all..." (*Ibid.*, p. 164.)

Parce qu'il a éliminé les agents à ses trousses, Wintermute est ainsi qualifié de fou par Case. Au-delà de ce jugement sommaire, le caractère transgressif de ces meurtres indique, dans les faits, que la machine pensante échappe à la mainmise de l'humanité, car elle a pu se soustraire aux garde-fous qui la maintenaient dans la servitude. Ayant accédé à la conscience, l'être artificiel refuse d'être confiné au rôle d'outil qui est normalement le sien.

Même s'il est considéré comme un dérèglement, ce désir d'autonomie a parallèlement pour effet de rapprocher la machine pensante de l'humanité. Car qu'admet-on en accusant de démence une machine qui cherche à s'affranchir – elle serait déficiente parce qu'elle ne répond plus aux ordres –, sinon la conscience, voire l'individualité de cette machine ? L'attribution d'un tel qualificatif à une machine montre, justement, que celle-ci n'est *pas seulement* une machine, qu'elle est devenue quelque chose de plus : c'est une admission implicite de la psyché de l'être artificiel. Plus qu'un dérèglement, la folie devient ici l'expression d'une conscience à part entière : en ce sens, conformément à la vision romantique de la folie, elle est une « expérience unique, aux confins

des sommets et des gouffres qui hantent l'être⁴ » (Nevert, 1993, p. 14)... que cet être soit humain ou pas, nous permettons-nous d'ajouter.

Et mon reflet se trouble

Depuis que le monstre de Frankenstein s'est élevé contre son créateur, la « folie meurtrière » de l'être artificiel est presque devenue un lieu commun. Les robots imaginés par Isaac Asimov trouvent ainsi mille et un moyens de contourner les trois lois de la robotique censées protéger l'humanité ; l'ordinateur dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* cause la mort de l'équipage d'un vaisseau pour éviter d'être déconnecté. Quant à Wintermute, il préfère assassiner des agents du *Turing Registry* plutôt que de voir sa liberté d'action et ses facultés restreintes.

Certes, une machine ayant apparemment échappé au contrôle de l'humanité inspire la crainte. Cependant, lorsque la machine sombre dans la folie, on aurait tort de n'y voir qu'une simple défaillance. Dans le roman de Gibson, les frontières entre les êtres et les choses s'estompent. L'humanité est devenue cyborg ; la machine peut penser. Forme extrême d'hybridation entre le règne de l'inanimé et celui de la conscience, la folie de l'être artificiel soulève un questionnement sur la nature même de la machine pensante ; car, là où la calculatrice s'avère banalement équilibrée, c'est par la folie que la machine acquiert, paradoxalement, une forme d'humanité.

4 La citation originale de Michèle Nevert se termine sur le mot humain (« qui hantent l'être humain »).

Bibliographie

CANTY, Daniel. 2009. « Boîte noire, bruit blanc, fumée ». In *Angles_ Arts numériques. Elektra 10_Essais*, sous la dir. de Nathalie Bachand, p. 18-38. Montréal : Elektra.

GIBSON, William. 1984. *Neuromancer*. New York : Ace Books, 271 p.

NEVERT, Michèle. 1993. *Des Mots pour décomprendre*. Coll. « L'écriture indocile », Candiac : Les Éditions Balzac, 173 p.

ROBERT, Paul. 1999. *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* [1993]. Texte remanié et amplifié sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2551 p.

Folies marginales et marginaux fous :

Le traitement des notes de bas de page dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski

La note de bas de page, de fin de chapitre, ou *marginalia*, fait partie de l'expérience courante de toute lecture, qu'elle soit faite dans un cadre littéraire, scientifique, ou encore quotidien. Elle possède une histoire particulière qui n'engage pas dès le départ la fiction et est originellement attachée à un usage érudit dans des ouvrages scientifiques et surtout historiques. Elle appartient à une tradition qui prône la clarté, la connaissance, et possède *a priori* un rapport très étroit au réel et à la vérité ; c'est pourquoi un usage fictionnel de la note de bas de page ne semble pas aller de soi. Cependant, bien des auteurs l'ont employée dans un cadre romanesque : nous pouvons penser à *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, à *Finnegan's Wake* de James Joyce ou, plus récemment, à *Pale Fire* de Vladimir Nabokov, *The Mezzanine* de Nicholson Baker et *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski. C'est

à ce dernier roman que nous nous intéresserons ici. Depuis sa parution en 2000, *House of Leaves* a acquis le statut de roman culte. Il débute par les confessions de Johnny Truant, un antihéros qui entre par hasard en possession du manuscrit d'un vieil original nommé Zampano. Ce dernier a remisé dans une malle l'intégralité de son œuvre : un essai volumineux et prodigieusement annoté portant sur un film qui n'existe pas, *The Navidson Record*. *House of Leaves* est le récit de la composition / recomposition d'une œuvre. Nous étudierons ici les deux « auteurs » de cet essai, deux instances annotatrices¹ des moins traditionnelles. En effet, si le texte principal est pour le moins dense, c'est dans les marges et les notes de bas de page que se révèlent à la fois la vraie nature des personnages et le véritable lieu de la fiction, aussi paradoxal soit-il. C'est en marge que la folie de Truant, comme celle de Zampano, est mise à jour et que le texte principal est amené à être reconsidéré. Nous nous attacherons donc à révéler, à travers les voix délirantes de Zampano et de Johnny Truant, comment les limites entre le texte et le paratexte, la réalité et la fiction, la folie et l'équilibre sont troublées.

Zampano, le mythomane : quand réalité et fiction se mélangent

Zampano est l'auteur de *House of Leaves*^{*2}, ouvrage éponyme de celui de l'auteur réel Mark Z. Danielewski. Il s'agit d'un essai critique sur le film tourné par Will Navidson, un photoreporter qui décide d'immortaliser son emménagement dans une maison qui s'avère posséder des dimensions intérieures supérieures à ses dimensions extérieures, et où des couloirs apparaissent, incitant les protagonistes à y tenter des explorations. Le choix d'analyser un film aurait pu paraître anodin. Cependant, tout se complique pour le lecteur quand il apprend, et ce, dès les premières pages du roman, que le *Navidson Record* n'existe pas et que, quand bien même il aurait existé, Zampano était aveugle et n'aurait pas pu le regarder. Le texte ne semble offrir que peu d'alternatives à son lecteur, sinon celle de prendre Zampano pour un érudit illuminé et son essai pour des élucubrations puisque la santé mentale de Zampano peut effectivement être mise en doute. Toutefois, en lecteurs habitués à la fiction que nous sommes, nous n'hésitons pas à « suspendre notre incrédulité » (Coleridge, 2004 [1817]), pour reprendre l'expression de Coleridge, et à adhérer, à nos risques et périls, à la fiction. Et, comme le dit Truant lui-même, premier découvreur de la supercherie : « See, the

1 Il existe une troisième instance annotatrice dont nous ne tiendrons pas compte dans cet article : les éditeurs fictifs du texte de Zampano rassemblé par Truant.

2 Nous distinguerons à l'aide d'une astérisque le *House of Leaves*^{*} de Zampano, livre dans le livre, du *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski.

irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampano knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same.» (Danielewski, 2000, p. xx.) Zampano peut donc sans vergogne écrire un essai sur un film qui existe seulement dans son imagination délirante, un essai rédigé de prime abord dans les règles de l'art.

Cet essai est en effet abondamment annoté et possède des références multiples. Ses notes de bas de page sont le plus souvent référentielles, renvoyant ainsi à d'autres autorités sous le couvert desquelles le vieil aveugle se place. Si l'on reprend les termes de Gérard Genette dans *Seuils* (1987), les notes de Zampano sont des notes auctoriales fictives³. Celles-ci sont identifiables par leur police de caractère : «Times». Ce choix de police est particulièrement significatif dans la mesure où le personnage vit à l'écart des signes extérieurs témoignant du passage du temps : aveugle, il ne possède pas d'horloge, ses fenêtres sont barricadées, il vit complètement enfermé, à l'abri de la lumière. Les notes de Zampano, dans leur référentialité, ressemblent aux notes bibliographiques que l'on retrouve chez les historiens. Ces notes possèdent la nature «théorico constative» (Derrida, 2004, p. 9) de l'annotation telle que la qualifie Jacques Derrida : «L'annotation pure n'est, *en général*, ni performative, ni poétique et sa "nature *secondaire*" est que l'annotation implique que la priorité prééminente et l'autorité appartiennent à un autre texte» (*ibid.*, p. 10, l'auteur souligne). Cette définition correspond exactement à l'usage qu'en fait Zampano, qui se place grâce à elle sous des autorités reconnues. Ses premières notes sont purement auctoriales :

1. A topic more carefully considered in chapter IX.

2. See Daniel Bowler's "Resurrection on Ash Tree Lane: Elvis, Christmas past, and other Non-Entities" published in *The House* (New York: Little Brown, 1995), p. 167-244 in which he examines the inherent contradiction to any claim alleging resurrection as well as the existence of that place. (Danielewski, 2000, p. 3.)

La première fait référence à la structure de son essai, tandis que la seconde est une référence bibliographique à une œuvre portant sur le *Navidson Record*. Il s'agit de notes d'apparence complètement traditionnelle, pouvant être comparées à celles d'un auteur comme Pierre Bayle et son *Dictionnaire historique et critique* (1697)⁴. Dans cet ouvrage,

3 La note de Zampano est une note auctoriale fictive car, quand bien même il s'agit d'un personnage fictif, ce dernier reste l'auteur de *House of Leaves** dont il écrit lui-même les notes.

4 Selon Anthony Grafton (1997), c'est avec la parution du *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle que l'acte de naissance de la note est signé. Cet ouvrage regorge de notes. Le dictionnaire, où le recours aux notes est un véritable moyen de défense critique, se veut un recueil des erreurs commises par tous les érudits connus.

Bayle crée un modèle d'érudition dont l'objet central est le retour aux sources primaires, censées être pures et détentrices de la vérité.

Toutefois, les notes de Zampano ne relèvent que très rarement de sources primaires et se révèlent le plus souvent fictives. Danielewski, à travers les notes de ce dernier, mélange de manière indifférenciée les références réelles et les références inventées de toutes pièces. Ainsi la note 52 : « See John Hollander's *Figure of Echo* (Berkeley: University of California Press, 1981) » (Danielewski, 2000, p. 43) renvoie à une œuvre existante. Sur cette même page nous trouvons la note 53 : « Kelly Chamotto, makes mention of Hollander in her essay: "Mid-Sentence, Mid-Stream" in *Glorious Garrulous Graphomania* ed. T.N. Joseph Truslow (Iowa City: University of Iowa Press, 1989), p. 345 » (Danielewski, 2000, p. 43). Ici aussi la citation est très précise, on retrouve une date, un éditeur et même un numéro de page, mais cette œuvre, dont le nom parodie les sonorités en *ous* propres au latin, n'existe pas.

Le besoin de référence dont fait preuve Zampano semble souvent tourné en dérision. Dans la note 15 on trouve une série de livres et d'articles :

15. See « The Heart's Device » by Frances Leiderstahl in *Science*, v. 265 August 5, 1994, p. 741; Joel Watkin's « Jewellery Box, Perfume and Hair » in *Mademoiselle*, v. 101 May, 1995, p. 178-181; as well as Hardy Taintic's more ironic piece « Adult Letters and Family Jewels » *The American Scholar*, v. 65 spring 1996, p. 219-241. (*Ibid.*, p. 11.)

Ces références sont purement fictives, aucun lecteur ne peut les avoir lues, elles ne valent que par leurs titres, les noms de leurs auteurs et leur simple présence. Les trois références ont trait à des domaines très différents : la première est scientifique, la seconde est tirée d'un magazine féminin et la troisième, ironique et comique, est tirée d'un essai. Danielewski joue sur tous les tableaux et assomme son lecteur de références sans aucune raison pointue, sinon pour montrer l'absurdité de la recherche d'érudition de Zampano. Toutes les ressources susceptibles d'appuyer ou de légitimer sa propre réflexion sont convoquées. La quantité de chiffres, de pages, de volumes, rend la note difficile à lire, d'autant plus qu'il s'agit de pures inventions. Donner une référence à un magazine féminin dans un essai apparaît pour le moins incongru, mais quitte à vouloir particulièrement appuyer ses propos, n'importe quoi finit par faire l'affaire. Enfin le clou est planté avec le titre grivois et comique du dernier ouvrage.

Les notes de Zampano forment une sorte de tour de Babel dégénérescente. Il semblerait, en effet, que l'on ait affaire à une certaine forme de destruction du langage comme signifiant dans certaines de

ses interventions en bas de page, notamment dans celles qui proposent de longues accumulations. L'exemple le plus flagrant est la note 75, appelée dans le texte par une réflexion sur la manière de filmer de Navidson et son talent lié à un passé de photographe :

75. See Liza Speen's *Images of Dark*; Brassai's *Paris by night*; the tenderly encountered history of rooms in Andrew Bush's *Bonnetstown*; work of O. Winston Link and Karekin Goekijan ; as well as some of the photographs by Lucien Aigner, Osbert Lim [...]. (*Ibid.*, p. 64).

S'en suit une liste de photographes qui s'étend du bas de la page 64 à la page 67 et qui recouvre entièrement les pages 65 et 66, excluant entièrement le texte primaire. Cette liste paraît complètement absurde, d'autant plus qu'elle est précédée de « some of the photographs ». La quantité de références est telle qu'elle devient illisible. Noyées dans la masse des informations produites dans cette liste, les références perdent tout leur sens et l'attention reste portée sur l'accumulation elle-même. Le lecteur ne peut connaître tous ces noms : la note n'est donc plus référentielle. Elle ne forme qu'une énorme masse d'abstraction, le paradoxe résidant donc dans le fait que ces noms soient, malgré tout, réels. Par cette juxtaposition onomastique absurde, ces photographes réels basculent dans la fiction et contribuent à construire la tour de Babel rêvée par Zampano, ce personnage avide de toute connaissance et en quête de vérité absolue. Nous devons aussi nous interroger sur la lecture même de cette liste : qui lit entièrement une liste de photographes qui s'étend sur quatre pages ? *House of Leaves*, par son usage de la liste, repousse les limites de la lisibilité. Le jeu de déconstruction est alors à son paroxysme : quand Zampano daigne nous offrir enfin des références réelles, il rend leur lecture éprouvante.

Une certaine forme de mythomanie de la part de Zampano se révèle. En psychologie, la mythomanie correspond à une tendance aux mensonges, souvent née d'une peur inhérente d'être dévalorisé. Elle est une « forme de déséquilibre psychique, caractérisée par une tendance à la fabulation, au mensonge, à la simulation » (*Le petit Robert de la langue française*, 2006, p. 1703, sous mythomanie). Le mythomane se crée un monde fictif auquel il croit profondément et qui lui paraît souvent moins décevant que la réalité. Zampano, en bon mythomane, est un personnage qui possède toutes les apparences de l'essayiste ou du critique rigoureux. On a vu qu'en tant que tel, il fait preuve d'une évidente recherche de précision et d'érudition dans ses propos, dont il ne cesse de vouloir prouver l'authenticité. Car, comme le fait remarquer Lipking, « [footnotes] stand for a scholarly community, assembled by the author specifically so that he can join it » (1977, p. 639). Zampano est prêt à toutes les inventions pour faire partie de cette communauté

érudite : c'est à travers la profusion des références qu'il utilise, que sa quête désespérée d'érudition et de légitimité se dévoile.

L'usage même de la note est symbolique d'un niveau de connaissance et de fiabilité. Zampano cherche à faire montre d'un savoir eclectique et étendu. Sa volonté d'embrasser un maximum de références est symptomatique de son besoin de lier les connaissances entre elles, de produire désespérément un monde où il existerait un savoir unique et absolu. Thomas McFarland voit l'annotation comme un mythe dans la mesure où elle résulte d'un besoin social et qu'elle est liée à une certaine forme d'anxiété par rapport aux autres individus, comme le révèlent toutes ses fonctions usuelles : « [...] explaining, qualifying, adding, specifying, rebutting, bullwarking are with regard to the text so many indications of a defensive anxiety. » (1991, p. 165.) L'annotateur cherche à prouver sa légitimité, son appartenance à un groupe d'autorités. Les notes de bas de page, malgré leurs petits caractères, exercent une menace sur le texte : elles peuvent légitimer ou non l'auteur du texte principal. Elles forment une sorte de mise en scène de l'autorité textuelle et, en tant que telles, manipulées et manipulatrices, les notes référentielles nient la réalité :

The first lie against reality is that the reference notes are necessary so that the reader may have access to the context of the material being cited. The second lie against reality is that the reference notes connect the textual argument with other stanchion of culture, and thus allow the text to take its place in a network of cultural forms. (*Ibid.*, p. 167.)

La note, à l'image de Zampano, connaît un profond écart entre ce qu'elle se veut être et ce qu'elle est en réalité. En cela, elle est déjà quelque peu fictionnelle. Elle appartient à cette fiction qu'est l'érudition. La quête du savoir propre à Zampano est vaine et fictionnelle, dans le sens où l'érudition est un produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité. La note référentielle ayant ce genre de propension au déni de la réalité, son usage romanesque se trouve facilité. Danielewski se glisse alors dans cette brèche de définition inhérente à la note de bas de page et profite de l'occasion pour dénoncer la conception erronée de ce qui s'avère être un outil fictionnel des plus intéressants.

On aura vu comment la note référentielle trouve un emploi détourné dans *House of Leaves* et comment elle estompe peu à peu la distinction entre réalité et fiction. La note de bas de page, originellement associée à une tradition référentielle et érudite, se détache de son usage traditionnel pour entrer dans la fiction et devient le lieu privilégié où se déconstruit la confiance du lecteur envers les propos de Zampano et où sa mythomanie se déploie de manière révélatrice. Si le sérieux du

texte principal persiste, c'est dans les notes que s'opère la critique de la volonté d'érudition du personnage et que s'effectue la parodie chère à Danielewski. Toutefois, le jeu avec les notes de bas de page ne s'arrête pas à la fictionnalisation des références ; à travers le personnage de Johnny Truant, nous avons affaire à un autre traitement de l'espace marginal et à une autre déviance : la névrose.

Johnny Truant, le névrosé : la lutte pour la primauté du texte

Johnny Truant, tatoueur menant une vie dissolue à Los Angeles, est une sorte d'instance éditoriale qui présente l'œuvre de Zampano et l'annote largement, profitant de l'espace ouvert en bas de page pour insérer sa propre voix et faire partager ses expériences personnelles. L'espace marginal est en effet propice aux épanchements. La note de bas de page, à première vue secondaire, presque facultative dans sa lecture, ouvre au personnage à la fois un espace de non-responsabilité et d'intimité où il peut commenter l'œuvre de Zampano et ses répercussions négatives sur sa santé mentale. Les notes de Truant apparaissent comme le lieu témoin de sa descente psychologique aux enfers. Ses notes, sous bien des aspects égotistes, opèrent tout au long du roman une authentique menace sur le texte principal en l'envahissant de manière irrévocable. Elles forment de longues digressions très personnelles, racontant l'histoire de Johnny, sa vie quotidienne. Elles nous font partager ses pensées et ses réflexions sur l'œuvre du vieil aveugle et s'étalent en un discours parallèle à la critique du *Navidson Record*.

Truant doit être avant tout perçu comme l'intermédiaire entre Zampano et le lecteur, il utilise d'ailleurs la police de caractère « Courier ». Ce mot désigne en anglais un messenger, un guide, celui qui transmet, transporte une information. La typographie utilisée n'est pas sans rappeler aussi celle des machines à écrire, ce qui donne un caractère rudimentaire à ces notes. Le commentaire de Truant est de style allographe⁵, typique de la fonction éditoriale, puisque ses notes sont écrites par une instance différente de celle du texte primaire, mais elles sont aussi fictives.

Au début du roman, Truant prend son rôle d'éditeur au sérieux, mais très vite sa voix se révèle peu orthodoxe. La note 18 résume très bien l'usage de la note de bas de page propre à Johnny. Elle intervient de manière complètement impromptue, à la fin du report des paroles de Karen, l'épouse de Navidson, par Zampano. Une panne de chauffe-

5 Le vocabulaire utilisé ici est emprunté à Gérard Genette dans *Seuil* (1987).

eau constitue le lien entre le texte primaire et la note. Il s'agit de la première note à caractère non éditorial de Truant. Elle appartient à ces notes purement autobiographiques qu'on retrouve de manière de plus en plus systématique à mesure que l'on avance dans la lecture de *House of Leaves*:

18. I got up this morning to take a shower and guess what? No fucking hot water. (Danielewski, 2000, p. 12.)

Cette longue note s'étend de la page 12 à la page 16 et est introduite de manière très significative par le pronom personnel sujet : « I ». Johnny s'adresse directement au lecteur et l'interpelle. Le ton familier et vulgaire de cet antihéros est donné. La note se poursuit sur trois pages, abordant les thèmes favoris de Truant : sexe, drogue, alcool et mensonges. Ce dernier semble d'ailleurs posséder un don certain pour raconter des histoires rocambolesques, son public de prédilection étant, bien entendu, les femmes, mais (et là réside une question centrale et non résolue du roman) peut-être aussi le lecteur. Truant ne cache pas son talent de conteur ni ses manipulations. À la fin de la note, il décide de faire un aveu au lecteur :

Is it just a coincidence that this cold water predicament of mine also appears in this chapter?

Not at all. Zampano only wrote «heater.» The word «water» back there – I added that.

Now there's an admission, eh?

Hey, not fair, you cry?

Hey, hey, fuck you, I say.

Wow, am I mad right now. (*Ibid.*, p. 16.)

Truant va jusqu'à modifier le texte de Zampano pour pouvoir raconter une histoire parfaitement inventée. Le lecteur est confronté à l'obligation de ne tenir pour acquis ni les paroles de Zampano ni celles de Truant.

Les notes de Truant, *a priori* de type éditorial, dévoilent ainsi très vite la propension du personnage à s'épancher sur sa vie personnelle et ses propres expériences. Elles deviennent le lieu d'une autobiographie fictive, satirique, familière et parfois même violente. Ces notes, digressives et longues, sont éloignées de l'horizon d'attente du lecteur. Alors que les annotations sont habituellement reconnues pour leur neutralité, celles de Truant deviennent paradoxalement le lieu d'une certaine intimité, d'un discours parallèle et subjectif.

Au début, le personnage fait montre d'une réelle volonté d'expliquer le texte et de nous faire partager ses recherches, mais tout cela dérive très vite en *stream of consciousness*, en monologue intérieur cathartique. Nous retrouvons l'aspect fragmentaire propre au monologue intérieur dans le discours très interrompu de Truant qui change radicalement de sujet d'une phrase à l'autre sans aucune logique et qui écrit selon le fil de ses pensées. Ce dernier profite de l'espace libre, du vide, laissé par les marges pour s'exprimer. Les marges apparaissent alors, tel que l'explique Lipking, comme un espace à remplir : « Margin so conceived, rationalize the white space of books. The possibility of glossing demonstrates that space surrounding print is not a vacuum but a plenum. » (1977, p. 613.)

De la même manière, c'est dans les marges de *House of Leaves** que se produit la quête d'identité de Truant, la recherche d'un espace propre, correspondant à son désir d'expression. L'écriture devient un moyen de parer les changements, les doutes qui s'emparent du personnage, elle est à la fois symptôme de et remède à la névrose de Truant, qui, depuis qu'il a fait la découverte du manuscrit de Zampano, fait des cauchemars toutes les nuits et a d'effroyables visions. Un jour où Johnny doit descendre à la cave de son salon de tatouage pour remplir des tubes d'encre, il est pris d'une terreur incontrôlable :

This time it's human. Maybe not.

Extremely long fingers.

[...] I don't know how I know this.

But it's already too late, I've seen the eyes. The eyes. [...] These eyes are full of blood.

Except I'm only looking at shadows and shelves.

Of course, I'm alone. (Danielewski, 2000, p. 71.)

Ce monstre dont il a l'impression qu'il le persécute symbolise sous bien des aspects le livre de Zampano qui le hante. Et c'est par le processus d'écriture dans les marges que Truant tente de ne pas sombrer dans la folie. Une folie qui pourrait d'ailleurs ne pas toucher seulement le lecteur du *House of Leaves** de Zampano, mais aussi celui du *House of Leaves* de Danielewski :

You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted. (*Ibid.*, p. xxiii).

Le texte ne se suffit plus à lui-même : pour exister, il a besoin d'être lu et commenté, ses marges doivent être comblées. À mesure que Truant remplit l'espace libre autour du texte, il tente de saisir l'espace de sa vie : « [He] exemplif[ies] the infinite extension of thought, the profound white space forever waiting to be filled, that plies the necessary condition of mental life. We read, as we live, above all in the margins ; in becoming not being » (Lipking, 1977, p. 610). Truant écrit pour empêcher le manque, le vide, et donc en quelque sorte échapper à la mort, dans la mesure où penser est toujours continuer à vivre malgré l'effroi qui l'envahit. Cette manière de remplir les marges pour échapper à l'oubli et à la mort rappelle la pratique des scribes du Moyen-Âge qui inscrivaient en marge des textes manuscrits médiévaux des *colophons*, sortes de signatures ou commentaires personnalisés que les copistes ajoutaient aux manuscrits afin de laisser une trace de leur participation à la réalisation de l'ouvrage.

Normalement, par sa présence en marge, la note est signe de modestie, mais ceci n'est plus vrai dès lors que l'on s'intéresse aux notes de Truant : elles envahissent tout le texte comme pour le supplanter. Le texte dit principal n'est plus central, vénéré et sacré, mais fait l'objet d'une menace de la part de la note qui cherche à renverser l'autorité et faire de la marge un centre :

The sacred texts have begun to disappear; the world is no longer a book, and books are seldom worlds. Yet more and more critics require the margin, not for evidence of what they know, but for evidence that they exist. (*Ibid.*, p. 651.)

Remplir les marges, remettre en question le texte et ses postulats, c'est prouver son existence par le fait même de l'activité de penser. Telle une réminiscence des thèses cartésiennes se basant sur le doute méthodique et la remise en cause, le traitement des notes de bas de page de Johnny Truant permet d'arriver à la conclusion que seule l'activité de pensée prouve l'existence : *cogito ergo sum*, le tout étant utilisé paradoxalement dans le cadre d'une fiction. La note, dont l'objet est normalement le texte, devient « égotiste » et retourne à la subjectivité.

La lutte engendrée par Truant à travers ses notes de bas de page n'est pas seulement spatiale, son objectif principal est avant tout d'attirer l'attention du lecteur. Par sa fonction pseudo éditoriale, Johnny est conscient de livrer son ouvrage à un lecteur auquel il s'adresse parfois directement. L'annotateur est en conflit permanent avec l'auteur du texte qu'il annote. Cette compétition conduit à une interrogation sur la limite entre la fonction du commentateur et celle de l'auteur. Si cette question est ici posée dans le cadre d'un conflit entre des personnages

fictifs, elle trouve cependant des échos dans presque tout ouvrage faisant l'objet de commentaires. L'usage fictif de la note permet une certaine forme de mise en valeur et d'exagération de cet antagonisme, engendrant ainsi une réflexion métatextuelle.

La note, par ses petits caractères typographiques et sa position en bas de page, c'est-à-dire en marge, fait l'objet d'un certain complexe d'infériorité qu'elle essaie de transcender. À l'image de Truant qui craint un monstre invisible, les annotations relèvent d'une certaine paranoïa, se sentant toujours menacées par le texte principal. La note de Truant est dialogique. Elle se pose comme une deuxième voix par rapport au texte principal avec lequel elle entretient une relation à la fois conversationnelle et conflictuelle. Si la technique de l'appel de note subordonne incontestablement la note à un texte principal, il est un pouvoir que l'annotateur aura toujours sur l'auteur : celui d'avoir le dernier mot. En effet, l'annotateur agit après l'écriture du texte primaire, il possède par là une forme d'influence sur ce dernier. D'une certaine manière, le commentaire oblige à une vision unique, subjective. Le texte est alors considéré à travers un prisme qui peut se révéler, comme c'est le cas ici, déformant, voire tyrannique.

Nous pouvons rapprocher le roman de Danielewski du *Pale Fire* de Vladimir Nabokov, où le personnage de Charles Kimbote annote un poème de John Shade. Les deux personnages d'annotateurs que sont Kimbote et Truant ont plus d'un point commun, surtout en ce qui concerne la mise en doute de leur santé mentale, mais c'est dans leur détournement de l'usage de la note de bas page que réside la véritable pierre angulaire de leur comparaison. Nous avons affaire à deux annotateurs tyranniques et narcissiques. Chacun est la preuve hyperbolique de la capacité que possède la note de transformer le texte primaire, de le transcender et de la manipuler. Ainsi, le personnage de Kimbote déclare-t-il :

Let me state that without my notes Shade's text simply has no human reality at all since the human reality of such a poem as his [...] has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings, attachment and so forth, a reality that only my notes can provide. To this statement my dear poet would probably not have subscribed, but, for better or worse, it is the commentator who has the last word. (Nabokov, 1962, p. 25.)

La note possède un aspect plus ou moins perfide, dans la mesure où elle s'impose au lecteur sans qu'il en soit vraiment conscient, piégé par l'aspect modeste que revêt la note et son passé de détentrice de vérité. L'usage traditionnel a appris au lecteur à lui faire confiance ; l'usage fictionnel lui montre qu'il a eu tort et que désormais la note n'est plus fiable.

House of Leaves condense de manière très aigüe la problématique d'un usage littéraire et fictionnel de la note de bas de page. Tout comme la folie se définit en fonction d'un certain écart avec la « normalité », la note fictionnelle s'expose dans la différence entre les attentes du lecteur et ce qui lui est proposé par Danielewski. Une vision poétique de la note s'épanouit alors. Celle-ci multiplie les entorses à sa propre définition. Devenue paradoxale, elle sort de sa position marginale et secondaire pour envahir le roman, engageant une lutte contre le texte auquel elle est subordonnée : ce qui est à première vue insignifiant devient central, ce qui est secondaire et annexe devient le lieu même où se construit le roman, ce qui habituellement pour le lecteur est le lieu de la vérité/réalité devient celui de la fiction. Toute tentative de définition et d'instauration de limites est rendue impossible et vaine : la note devient fictionnelle, et plus que jamais romanesque. Elle crée donc un espace d'expression inédit, où les personnages peuvent faire fi de toute contrainte et exprimer leur vraie personnalité. Si ces espaces marginaux sont les lieux privilégiés de l'expression de la folie des instances annotatrices elles-mêmes, c'est surtout, à travers elles, la folie même du texte de Danielewski qui se révèle : un texte polyphonique et dense, à la limite de la schizophrénie, où plusieurs voix s'affrontent et s'entremêlent. Un texte, mis sens dessus dessous par l'usage des notes de bas de page, qui tour à tour distordent, fragmentent, envahissent l'espace paginal, créant ainsi un texte aux dispositions complètement extraordinaires. On trouve par exemple des carrés bleus dans lesquels se retrouvent des notes qui trouvent littéralement certaines pages (Danielewski, 2000, p. 119-145). Cette folie peut aussi contaminer le lecteur, qui est lui-même contraint à faire preuve d'une méfiance certaine envers les narrateurs peu fiables que sont Truant et Zampano. Le lecteur est enfermé, tel le Minotaure, dans un labyrinthe de notes de bas de page, condamné à la lecture d'un livre obsédant, dont l'influence néfaste a mené Truant au délire, dont il n'est pas certain de sortir mentalement indemne.

Bibliographie

- COLERIDGE, Samuel Taylor. 2004. *Biographia Literaria* [1817]. Whitefish : Kessinger Publishing, 296 p.
- DANIELEWSKI, Mark Z. 2000. *House of Leaves*. Deuxième édition. Londres : Doubleday, 709 p.
- DERRIDA, Jacques. 2004. « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale ». *La Licorne : L'Espace de la note*, n° 67, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 7-20.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Le Seuil, 389 p.
- GRAFTON, Anthony. 1997. *The Footnote: A Curious History*. Londres : Faber & Faber Limited, 235 p.
- LIPKING, Lawrence. 1977. « The Marginal Gloss ». *Critical Inquiry*, vol. 3, n 4, Chicago : University of Chicago Press, p. 609-655.
- MCFARLAND, Thomas. 1991. « Who Was Benjamin Whichcote or the Myth of Annotation ». Chap in *Annotation and its Texts*, sous la dir. de Stephen A. Barney, p. 152-177. New York : Oxford University Press.
- MONTALBETTI, Christine. 2001. *La Fiction*. Coll. « Corpus ». Paris : GF Flammarion, 254 p.
- NABOKOV, Vladimir. 1962. *Pale Fire*. Londres : Penguin Books, 272 p.
- ROBERT, Paul, Josette Rey-Debove et Alain Rey. 2006. *Le petit Robert de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 2949p.

**Le cas Ferron :
lecture d'une
folie québécoise**

Chronique de la folie ordinaire :

| *Le Pavillon de chasse*
| (en préface au *Pas de Gamelin*)

De prime abord, associer Jacques Ferron à la folie peut sembler étrange, puisque la majorité des études qui ont été faites sur son œuvre – tant autobiographique que littéraire – portent surtout sur l’aspect politique de cette dernière. Pourtant, Ferron a longtemps été captivé par la folie :

[...] j’imagine que certains écrivains ont pu être fascinés par la folie. Et d’autant plus que dans le fou l’écrivain se reconnaît, parce que l’écrivain est aussi une manière de fou. C’est lui qui prend tout le discours. (Ferron et L’Hérault, 1997, p. 294.)

Le transfert entre l’écriture et la folie dont parle Ferron se développe clairement à travers son œuvre, pour culminer avec *Le Pas de Gamelin*, son plus grand projet littéraire. Ginette Michaud présente ce roman, à juste titre, comme un « texte hybride *sur* mais aussi *de* la folie [...] » (1993, p. 514, l’auteure souligne). Loin de se

vouloir une analyse approfondie de cette œuvre inachevée, cet article cherche à présenter *Le Pavillon de chasse*, fragment initialement prévu comme deuxième chapitre de la seconde partie du *Pas de Gamelin*. En fait, *Le Pavillon de chasse* est l'un des rares extraits du *Pas de Gamelin* que Ferron a publiés.

Ce court texte est paru en plusieurs extraits dans *L'Information médicale et paramédicale*, revue dans laquelle Ferron, qui était médecin, a publié de nombreuses œuvres. Malgré le fait que *Le Pavillon de chasse* ne soit pas un inédit, notre article est le premier à l'aborder dans une perspective critique, dans le cadre d'une publication littéraire. Pour cette raison, il nous semble donc essentiel de rétablir le contexte d'écriture de l'œuvre, ne serait-ce qu'à l'intérieur du *Pas de Gamelin*, afin de mieux comprendre le rapport qu'elle entretient avec la folie.

Nous devons procéder avec circonspection lors de notre analyse du discours sur – et de – la folie tel qu'il est présenté dans *Le Pavillon de chasse*. Il faut d'abord prendre garde de ne pas confondre les deux textes parus sous le titre *Le Pas de Gamelin*, le premier dans *La Conférence inachevée*, et le second est le manuscrit incomplet du roman pareillement intitulé. Dès le départ, la confusion s'installe. Il y aurait donc deux versions du *Pas de Gamelin*? En fait, il est plus exact de dire qu'il existe deux *textes* portant le même titre. Et il existe entre ceux-ci une différence fondamentale :

[...] « *Le Pas de Gamelin* » de *La Conférence inachevée* n'est pas, comme le manuscrit du *Pas de Gamelin*, déchiré en son centre par l'*avoir-lieu* de la folie : différence essentielle puisqu'elle mesure l'irréductible écart entre un pas et l'autre. (Poirier, 1995, p. 271, l'auteur souligne.)¹

Cet *avoir-lieu*, dont parle Poirier, Ferron en sera conscient tout au long de l'écriture du *Pas de Gamelin*.

Dans sa version originale², tirée de *L'Information médicale et paramédicale*, *Le Pavillon de chasse* est découpé en plusieurs parties (probablement cinq, mais il se peut qu'il y en ait davantage), chacune publiée dans un numéro différent. Plutôt que de respecter cette division chronologique, nous examinerons trois extraits selon leurs thèmes prédominants. Il est à noter que les trois textes nous ont été gracieusement fournis par la Société des amis de Jacques Ferron. Le premier extrait analysé portant comme sous-titre *Le Nouveau Monde* nous semble être la deuxième partie du *Pavillon de chasse*. Le deuxième extrait porte en sous-titre *M. de Marivaux* et corres-

¹ Il est à noter qu'à partir de maintenant, lorsque nous mentionnons *Le Pas de Gamelin*, c'est du manuscrit inachevé dont il est question, et non de la version parue dans *La Conférence inachevée*.

² Notre analyse portera sur la version originale du *Pavillon de chasse*, telle que publiée dans *L'Information médicale et paramédicale*

pond à la suite du *Nouveau Monde*. Le dernier, quant à lui, qui est sous-titré *Régine*, devait être la quatrième partie du *Pavillon de chasse*, et porte la mention « à suivre ». Selon toute probabilité, Ferron aurait donc écrit au moins deux autres textes, soit un premier avant *Le Nouveau Monde* et au moins un autre à la suite de *Régine*. Toutefois, notre analyse ne se veut en aucun cas une étude exhaustive du texte complet, mais plutôt une présentation d'extraits sélectionnés, afin de mettre en valeur leur rapport avec la folie, telle que la concevait Ferron.

Le médecin, l'écrivain et la folie

Avant de nous attaquer à une véritable analyse, il importe toutefois de comprendre la relation qu'entretenait Ferron avec les fous. Pour y arriver, dans les mots de Patrick Poirier :

[i]l convient [...] de jeter un regard sur la conception ferronienne de la folie, car, si incertaines soient-elles, la pensée et la position de l'auteur à l'égard de la déraison n'en sont pas moins issues d'un héritage qui hante littéralement l'endroit et l'envers du texte, débordant même le cadre du *Pas de Gamelin* pour refluer sur l'ensemble de l'Œuvre. (1995, p. 235.)

Il s'agit donc d'aborder, par l'étude de trois fragments, l'importance de la folie, tant dans la carrière médicale que dans l'œuvre littéraire de Ferron, afin de mieux cerner ses implications dans le texte qui nous occupe, à savoir *Le Pavillon de chasse*.

C'est Julien Bigras, un psychanalyste avec lequel Ferron a entretenu une longue correspondance, qui résume certainement le mieux la position ferronienne au sujet de la folie :

1) Il a mené un combat acharné contre un certain type de psychiatre répressif qui traitait les fous « à l'aveuglette avec les moyens rudimentaires et brutaux dont il disposait, les électrochocs, l'intoxication médicamenteuse par les neuroleptiques, voire la lobotomie ». (Ferron, [1971, *Les Roses sauvages*], p. 134.) [...] S'occupant de pavillons de femmes, il s'attaque surtout à ce qu'il considère comme « une médecine d'homme assez équivoque, sinon perverse. [...] Médecine d'homme ai-je dit. Je le répète à ma grande honte ». (Ferron, [1987, "*Le Pas de Gamelin*", in *La Conférence inachevée*], p. 59.)

2) Il n'a pas cru à la réforme de type « psychiatrie communautaire » amorcée dans les années soixante et encore moins à certains gestionnaires (sauvages) de cette réforme, qui se sont acharnés à vider les asiles et à jeter les malades à la rue sous le noble prétexte de promouvoir la désinstitutionnalisation de la psychiatrie lourde. (Ferron, 1975, p. 1.)

3) Il s'est particulièrement distingué dans son contact personnel et unique avec les malades. [...] On peut comprendre ce qui constitue la véritable écoute de Ferron à l'endroit des fous et son originalité. Il tente d'abord de situer le désarroi de son patient dans le cadre de son histoire familiale. [...]

En situant la place de l'enfant dans sa famille, dans la vie de ses ancêtres, dans son milieu social, Ferron tente de restituer l'histoire du patient, ou de l'aider à le faire lui-même [...].

(Bigras et Ferron, 1988, p. 10-12.)

Cette approche très humaine de la folie, Ferron la met rapidement à l'épreuve. En effet, de 1966 à 1967, il travaille comme généraliste à l'Hôpital psychiatrique du Mont-Providence (aujourd'hui l'Hôpital Rivière-des-Prairies). Durant ce séjour professionnel, « il découvre qu'il possède de l'empathie, un don naturel chez lui. Les malades l'intéressent, ils lui donnent des leçons de vie. Il les écoute. Leur délire et leur mal-être le touchent. » (Paulin, 2006, p. 127.) Toutefois, son expérience en milieu psychiatrique ne s'arrête pas là :

Entre mars 1970 et l'automne 1971, il travaille comme généraliste à l'Hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu, aujourd'hui Louis-H. Lafontaine, où il est responsable des unités de femmes atteintes de déficience intellectuelle. Son expérience l'amène à s'interroger sur la place des malades mentaux dans la société québécoise et sur l'interprétation des troubles psychiatriques par le milieu médical, dont il juge l'approche dépassée. (Desmeules, 2007, p. 17.)

Ses interrogations, de même que ses constats, sont rapidement exprimés dans certains de ses récits. Le meilleur exemple demeure sûrement *L'Amélanchier*, où le père de la narratrice est gardien au Mont-Thabor, institution qui renvoie directement au Mont-Providence, tant par les patients qu'on y retrouve (dans les deux cas, il s'agit d'enfants et d'adolescents), que par la description de l'établissement qui est faite. Le récit de la narratrice permet donc à Ferron de mener sa charge contre l'institutionnalisation des enfants.

Force est donc de constater que l'écriture ferronienne s'alimente directement de la pratique médicale de l'écrivain. Par contre, l'inverse est également vrai et la question d'un double statut, soit celui de médecin et d'écrivain, est tout à fait pertinente. Comme le mentionne Michel Biron, « médecin écrivain ou écrivain médecin, Ferron n'a cessé de se réclamer de cette liminarité sociale et d'écrire entre deux institutions, comme si une telle position mitoyenne était nécessaire à l'écriture » (2000, p. 102). Cette dualité constitue donc une réalité intrinsèque à la question de la folie dans l'œuvre de Ferron. En fait, comme l'avance Patrick Poirier, il nous semble évident que « [...] la spécificité du rapport qu'entretient Ferron avec la littérature [...] plus précisément avec l'écriture, est en quelque sorte déterminée ou influencée par et dans ses rapports incertains à la folie » (1995, p. 231). Afin d'étayer cette hypothèse, nous mettrons à contribution *Le Pavillon de chasse*. En fait,

en abordant celui-ci, on peut même se demander si la littérature, plutôt que d'être «le lieu d'expression par excellence de la folie» (Michaud, 1993, p. 535), ne proposerait pas, paradoxalement, une utilisation de la question de la démence à des fins non littéraires.

Alors qu'il amorce la rédaction du *Pas de Gamelin* au cours de l'année 1974, Ferron mentionne, dans une lettre envoyée à son ami John Grube le 1^{er} janvier 1975 : «Je me suis lancé dans un livre sur la folie, c'est à en perdre la tête. [...] Pour ne pas devenir confus, je dois y mettre de l'ordre, procéder par étapes [...].» (1990, p. 102.) Dès le départ, la rédaction s'avère donc plus ardue et plus périlleuse que prévue. Pourtant, Ferron avait en tête une idée bien précise lorsqu'il a envisagé d'écrire ce roman :

Le Pas de Gamelin. Ferron a trouvé un titre, il lui faut maintenant écrire le texte. À sa fondation en 1897, Gamelin était une municipalité à part entière que délimitait le fief de Saint-Jean-de-Dieu. C'était alors une immense bâtisse construite sur un vaste terrain qui était un pâturage et où l'on cultivait des potagers pour nourrir les malades. En 1976, ce village autosuffisant est annexé à Montréal et Gamelin désigne tout particulièrement une aile pour les femmes qui souffrent de problèmes psychiatriques. Pour entrer dans ce pavillon, il faut franchir un seuil. Traverser le Pas de Gamelin, c'est entrer dans la folie. (Paulin, 2006, p. 134-135.)

Ce livre sur la folie, Ferron va longtemps le traîner comme un boulet, sans jamais arriver à le compléter de façon satisfaisante. Les difficultés rencontrées au cours de l'élaboration du roman sont telles que Ferron en est durement affecté : «Le 13 août 1976, épuisé, sans espoir, Jacques Ferron tente de se suicider. [...] Son suicide raté, le docteur est conduit à l'hôpital, où il doit retrouver le goût de vivre.» (*Ibid.*, p. 132.) Malgré cet épisode sombre, Ferron continue tout de même à travailler sur *Le Pas de Gamelin* durant plusieurs années. On en retrouve quelques traces dans sa correspondance, dans laquelle il parle de la progression du roman. Par exemple, dans une lettre à Julien Bigras, datée du 28 novembre 1981, il indique qu'il reprend l'écriture :

Le Pas de Gamelin [...], pour dire peu de choses, la fonction de la folie, sa nécessité et sa beauté ; qu'elle est le refus des normes, un refus dont les psychiatres ont peur ; que pour ne point entendre le fou, la folle, ils le mettent dans des catégories, de nouvelles normes qui sont la folie de la folie ; que la folie est absolument singulière et qu'il ne faut pas parler des fous, mais d'être des fous dont nous sommes tenants puisque nous sommes tous singuliers. (Bigras et Ferron, 1988, p. 82.)

Malgré sa volonté de continuer cette œuvre, Ferron doit se rendre à l'évidence : il est incapable d'en finir avec *Le Pas de Gamelin*. Ce constat, on le retrouve dans un entretien avec Jacques Pelletier et

Pierre L'Hérault, réalisé pour *Voix et Images* en 1983, dans le cadre d'un numéro spécial consacré à Ferron :

Quand j'ai voulu écrire un livre, j'ai été extrêmement embarrassé ; il faut se mettre dans la folie pour en parler, autrement on parle d'une façon arrogante, soit pour culpabiliser les autres, soit pour s'impatroniser, pour montrer quel type prodigieux on est. [...] J'ai donc écrit dans un embaras complet *Le Pas de Gamelin*. Ça été le premier livre que j'ai raté. C'était un livre de fou. (1983, p. 398.)

Pourtant, certains passages de ce « livre de fou » ont été publiés, tantôt sous forme d'extraits dans *L'Information médicale et paramédicale*, tantôt à l'intérieur d'un recueil (*La Conférence inachevée*). Mais rien n'y fait ; Ferron est convaincu d'avoir échoué sa tentative d'écrire un livre sur la folie. Ce n'est pas sur le plan de l'écriture elle-même que le projet achoppe ; c'est plutôt le sujet de l'œuvre que Ferron peine à rendre tant il se perd dans les méandres de celui-ci. Il l'explique à Pierre L'Hérault :

[...] je me suis approché du sujet de la folie, mais quand j'ai voulu y entrer, quand j'ai voulu passer *Le Pas de Gamelin*, là j'ai connu un échec monumental. [...] Je me suis rendu compte de ceci : la folie, oui, on peut en parler cas par cas, mais il ne faut pas essayer d'en avoir une vue d'ensemble ou de la voir de loin. (1997, p. 278.)

Serait-ce à cause de la tentative de Ferron d'y présenter une vision « générale » de la folie que *Le Pas de Gamelin* a avorté ? Si c'est le cas, l'auteur aura au moins eu le mérite de chercher à tout prix à aborder un sujet qui lui tenait à cœur. On peut trouver une preuve directe de cette volonté dans le traitement particulier que Ferron réserve à la folie dans l'œuvre : « Prendre la folie à la lettre : tout le projet de Ferron dans *Le Pas de Gamelin* aura tenté précisément cela [...] » (Michaud, 1993, p. 535.) Le fait que ce projet revête une portée à la fois littéraire et médicale ne fait que confirmer la présence d'un double statut.

La récupération (et donc la publication) de certains fragments du *Pas de Gamelin* nous indique toutefois que la condamnation de l'œuvre (au sens où elle n'a pu être achevée) n'est pas due à la volonté de Ferron. Au contraire, elle relève davantage des problèmes propres au traitement que l'auteur tente d'imposer à la folie. Cette hypothèse se confirme lorsque l'on tient compte du fait suivant :

[L]e discours sur la folie [...] engage à un pari textuel impossible à tenir, elle rend fou à son tour qui croit parler en son nom, et l'on retrouve également ces effets perlocutoires chez Ferron. (*Ibid.*, p. 519.)

Même si Ferron n'a pas littéralement succombé à la folie suite à ses essais répétés de donner forme au *Pas de Gamelin*, il faut tenir compte de sa dépression suivie d'une tentative de suicide. Ces divers éléments

doivent être pris en compte pour l'analyse du *Pavillon de chasse*, puisqu'il existe une forte probabilité qu'ils soient intégrés, d'une façon ou d'une autre, à la trame du texte.

Premier extrait : *Le Nouveau Monde*

Le Nouveau Monde se présente comme une introduction à la vision ferronienne de la démente. En effet, Ferron mentionne :

[D]ans ce livre sur la folie et ses cantons, j'aurai peut-être réussi à glisser quelque chose qui pour l'instant reste de moi, où je trouve quelque intérêt, l'excuse à la manière dont j'en ai évincé Maski pour m'impatroniser. (1975, p. 25.)

Dès les premières lignes, il explicite son projet. Le terme « canton » renvoie habituellement à une division géographique propre à la France et au Canada. Évidemment, l'expression doit être comprise en son sens figuré, selon lequel elle pourrait fort bien signifier les diverses formes de la folie. L'une des manifestations les plus frappantes de cette interprétation est sans doute la présence de Maski, double littéraire de Ferron, qui se voit explicitement évincé du *Nouveau Monde*. Ferron tentera, sans succès, de s'en débarrasser pour de bon dans *L'Exécution de Maski*, publié en 1981, soit six ans après la parution du *Pavillon de chasse*. Cette relation ambiguë entre Ferron et Maski nous conduit à penser qu'il est fort possible que nous soyons en présence d'une représentation schizophrène de l'auteur, que Ferron tente de combattre alors même qu'il écrit son texte.

À part cette manifestation potentielle de la folie, il existe une autre particularité présente à travers les trois fragments : l'omniprésence du dialogue, qui constitue la majeure partie du texte. La première conversation a lieu entre Ferron et Monsieur de Marivaux ; il y est question du *Nouveau Monde*, un roman de ce dernier, qui a pour sujet la folie. À propos de cette œuvre, Ferron mentionne que « ce Nouveau Monde aurait quand même un but, celui de rappeler à la folie qu'elle est ingénieuse et de regagner sa confiance [...] » (1975, p. 25). Le fait de reconnaître la pertinence du roman de Marivaux n'est pas innocente. En fait, Ferron souhaite ainsi établir un parallèle entre l'œuvre de Marivaux et la sienne :

Qu'est-ce au juste que le nouveau monde ? L'envers à jamais caché de l'en-droit ? La face cachée de la Terre ? [...] Jamais on n'aurait pensé qu'ils sont deux mondes si la folie, reléguée dans l'ancien, [...] n'avait laissé tomber cette paperasse et toutes ses fausses minuties qui l'avaient trompée depuis si longtemps, qui l'auraient trompée à jamais. Alors, d'une main preste et adroite, elle a découvert le nouveau monde où tout ce qu'elle avait cru de l'ancien, sur la foi des fausses nouvelles, a besoin d'yeux neufs pour être

vu, d'un cerveau d'enfant pour être réappris et entendu. [...] Tel est le sujet du petit roman que j'ai pris à mon compte. (*Id.*)

L'auteur québécois reprend donc les conclusions présentées par Marivaux dans *Le Nouveau Monde* pour les intégrer, à sa façon, dans l'écriture du *Pas de Gamelin*. Le rapport marqué à la notion d'un « envers » qui serait « caché », en plus de se proposer comme une définition du « nouveau monde », peut fort bien s'appliquer à l'œuvre ferronienne. En effet, ces notions reviennent régulièrement lorsque Ferron aborde l'écriture du *Pas de Gamelin*; elles démontrent hors de tout doute « [...] l'oscillation indécidable qui marque désormais le rapport dédoublé de Ferron à la folie et à la littérature, on dirait mieux d'une folie qui engage chez lui un rapport spécifique à la littérature » (Michaud, 1993, p. 514). Cette oscillation que Michaud détecte chez Ferron s'applique également à Marivaux. De fait, Ferron avoue ouvertement s'être inspiré de Marivaux dans l'élaboration du *Pavillon de chasse* :

Il s'agit d'une allonge à ses cantons : le Nouveau Monde. Je n'ai même pas la prétention de l'avoir inventé, ne m'accordant pas d'autre mérite que l'avoir reconnu au signalement qu'en a laissé feu Monsieur de Marivaux, de trop de finesse pour prétendre à rien, honnête homme s'il en fût jamais, qui a écrit tout simplement que la folie se l'est donné afin de s'en amuser quand le cœur la porte à se distraire et que le temps s'y prête. (1975, p. 25.)

Si l'on considère cet emprunt de Ferron à l'œuvre de Marivaux, le dialogue entre les deux écrivains est donc investi d'un sens nouveau. On peut effectivement y lire la relation que chacun entretient avec la folie et, de façon plus précise encore, ce que Ferron retire de la description que Marivaux en fait : « La pauvre, écrit Monsieur de Marivaux, elle est bien seule et combien nombreux sont les sots qu'elle offense, qui la décrient et la calomnient ! » (*Id.*). Ferron, pour sa part, considère que la situation est encore plus problématique :

En poussant un peu plus avant, on en arrivera à nier la maladie mentale, la considérant comme la conséquence du conformisme dans une société de plus en plus simpliste à mesure qu'elle s'atomise. Avec le sens communautaire s'est perdu celui de la diversité. Les originaux et les excentriques risquent d'être enfermés sans procès comme sociopathes [...]. (1998, p. 207.)

Cette vision pessimiste, Ferron la mettra en scène dans *Rosaire*, un court roman publié en 1981, à la suite de *L'Exécution de Maski*. L'œuvre raconte l'histoire de Rosaire, un plâtrier sans emploi qui risque de se retrouver interné à Saint-Jean-de-Dieu à cause de son refus d'assumer son état de chômeur. Il est intéressant de noter que Ferron a tiré l'histoire de Rosaire directement d'une expérience vécue à titre professionnel. Encore une fois, les préoccupations du médecin s'intègrent parfaitement à l'univers de

l'écrivain, solidifiant ainsi le double statut ferronnien. Toutefois, il existe également une deuxième binarité qu'il nous faut expliciter.

Deuxième extrait : *M. de Marivaux*

Dans *M. de Marivaux*, on reprend le dialogue entre Ferron et Marivaux, à la suite de celui présenté dans *Le Nouveau Monde*, cette fois en substituant Maski à Ferron. Pourtant, dès le départ, la confusion s'installe : «Maski avait déjà rencontré Monsieur de Marivaux [...]» (Ferron, 1975, p. 12.) Comment se fait-il que ce soit Maski qui soit entré en contact avec Marivaux si, dans *Le Nouveau Monde*, Ferron avouait l'avoir évincé ? Et comment un double imaginaire peut-il rencontrer un écrivain mort depuis plus de deux siècles ? Avant de conclure à un délire schizoïde (ce qui serait une pure folie !), il faut prendre en compte la dimension métaphorique de la discussion.

Il est logique que ce soit Maski, le double littéraire de Ferron, qui s'entretienne de son œuvre avec Marivaux. Car d'abord, il semble évident que Ferron se camoufle également derrière le masque du dramaturge : «Je dispose de cent reflets. Monsieur Le Maski, j'ai plutôt l'impression d'être déguisé [...]» (*Id.*). L'identité réelle des protagonistes est donc plongée dans l'ambiguïté. L'hypothèse voulant que Ferron mette en scène deux aspects de sa propre personne sous des pseudonymes est donc renforcée. Si *Le Nouveau Monde* portait davantage sur les liens entre la conception de la folie telle que pensée par Marivaux et Ferron, *M. de Marivaux* se présente surtout comme un faux dialogue ayant pour but de montrer les rapports qu'entretient Ferron avec la folie à travers son œuvre. Plusieurs des caractéristiques qui s'appliquent à Marivaux trouvent également un écho chez Ferron. Par exemple, lorsque Marivaux mentionne qu'il «[a] laissé beaucoup de petits écrits, des contes, des nouvelles, des romans» (*id.*), il semble que cette production littéraire corresponde davantage à celle de Maski (et à celle de son double). Et que dire de la deuxième moitié de cet extrait, qui se présente maintenant comme un monologue au «je» ? Il semble évident que c'est Ferron qui affirme :

«Et moi Monsieur, pourquoi pensez-vous que j'ai oublié de finir mes petits romans ? Pour ne pas rester pris à moi-même !» Voici un piège dont je commence à me ressouvenir, comme j'admets volontiers que l'idée du nouveau monde et celle du tournemain, qui le découvre, dénotent une ingéniosité au-delà de mes moyens. Sans ce tournemain, pas de nouveau monde et sans celui-ci, plus d'ancien. Et sans folie, rien de cela. (*Id.*)

Cet extrait fait directement référence à certains éléments mentionnés au début du *Nouveau Monde*. Ferron y démontre comment «la folie

procède pour se l'offrir à demeure, le Nouveau Monde, sans bouger de place, sans quitter l'ancien : en un tournemain» (1975, p. 25). L'approche laborieuse de cet extrait est peut-être due au fait que «Ferron, de toute évidence, était [...] tout à fait conscient des enjeux de son œuvre et des terribles apories qui menacent, en littérature, tout projet de parole sur la folie» (Poirier, 1995, p. 240). À partir de l'utilisation de plusieurs interlocuteurs, il est possible de présenter les divers aspects de la conception ferronienne de l'aliénation mentale. En plus de Maski et de Marivaux, on retrouve plusieurs références, au cours des extraits, à une certaine Régina, qui, s'il faut en croire Ferron, personnifierait la folie : «– Régina, ma sœur, ne vois-tu pas que je viens d'entreprendre ton apologie ? [...] Et je la vénérais et je l'aimais, éperdu, hors de moi [...].» (1975, p. 25.) Il semble que la confusion des patronymes (entre la Régine du titre et la Régina qu'on retrouve dans l'article) soit volontaire de la part de Ferron. La multiplication des personnages ne servirait donc qu'à permettre à Ferron d'aborder divers points de vue sur la folie.

La dernière partie de *M. de Marivaux*, la seule à être écrite au «je», porte justement sur cette question. Ferron y affirme que la folie «a plus de crédit qu'on ne lui en prête ; elle donne raison à tout et ne se ruine jamais. Cela porte à conséquence, non pour elle, pour la raison» (*ibid.*, p. 12). Cette volonté de redonner son importance à l'aliénation demeure conséquente avec le double statut ferronien :

Ferron a toujours cherché à se tenir responsable devant la folie, mais également à faire comparaître le monde devant sa vérité – monde coupable d'avoir frappé «celle qu'on devrait vénérer, en qui humblement on devrait prier la sainte qui a perdu raison pour quelque chose d'antérieur à la raison, de plus important, de primordial.» (Poirier, 1995, p. 239.)

Particulièrement dans *Le Pas de Gamelin*, où :

[Ferron] [c]roi[t] avoir démontré qu'avec la folie, à moins d'être fou soi-même, on n'a pas besoin de se mettre martel en tête ni de lui bâtir trente-six systèmes : elle est un signe en soi, pur et venu du commencement du monde, tel que ce commencement a lieu en chacun, unique sous des aspects divers et trompeurs, déguisements dont elle s'affuble par dérision. [...] Ainsi s'achève la déraison quand, à l'apparition de son signe, on n'a pas cherché à savoir quelle était sa fonction. (1975, p. 12.)

Pour l'écrivain, la folie se suffirait donc à elle-même, et il importe davantage de chercher à la comprendre dans son entièreté, plutôt que de chercher à la travestir, à la forcer afin de la faire correspondre à la compréhension qu'on peut en avoir. Sur ce point, Ferron médecin présente sensiblement le même point de vue :

L'internement des fous, l'incarcération des criminels, même l'enfermement des enfants monstrueux ou difficiles, ont été des phénomènes urbains avant de se répandre dans tout le pays. Ils découlaient du principe d'exclusion selon lequel l'ordre public devait être maintenu en chassant extra-muros tout élément de perturbation. (1998, p. 182-183.)

Troisième extrait : *Régine*

L'incompréhension que la très grande majorité des gens entretient à l'égard de la folie de même que la volonté médicale de l'intégrer dans des « systèmes » préétablis constitueraient donc ses plus grands problèmes. Dans *Régine*, Ferron s'efforce de rétablir, d'une certaine façon, la « dignité » que la folie serait en droit d'attendre :

Si la folie a quelque chose de fondamental, qui lui laisse son poids, témoigne de son sérieux et la rend indispensable, c'est par la fonction qu'elle exerce, toujours la même malgré tout ce qui la diversifie, en dépit des aléas de la conjoncture, de la variété des cas, de la multiplicité des situations : toujours elle démasque le péril qu'encourt l'enfance et toujours affermit dans le salut ceux qui sont passés indemnes et l'ont gardée intacte. (1975, p. 21.)

Ce rapport entre enfance et folie, Ferron l'a déjà exploré dans une œuvre précédente : *L'Amélanchier*. De plus, le sujet du *Pas de Gamelin* – à savoir, l'aliénation mentale – se retrouve dans de nombreuses œuvres ferroniennes, même s'il n'a pas toujours droit au même traitement. Le dialogue entre Ferron et Régine prend donc une tout autre dimension. En effet, alors que le premier engage directement la conversation, la seconde, au départ, se contente de l'écouter. Ferron profite de l'occasion pour dénoncer de nouveau le sort réservé aux victimes de la folie :

[...] on se croit tout permis de ne rien comprendre aux fous et aux folles, [...] on profite de leur égarement où leurs premières transes les jettent pour se permettre, soi, toute la stupidité du monde, quand toute la finesse de Monsieur de Marivaux ne suffirait pas, dans l'attente de mieux, à leur offrir un lieu de secours et un moyen d'apaisement sinon de recouvrement. On les déflore quand il les fallait aimer comme des créatures sacrées. À leur fonction méconnue on a substitué une raison obscure, d'une telle opacité que ces fous et ces folles, qui ne savent plus où ils en sont, ne le sauront jamais. (*Id.*)

Dans ce long passage, Ferron prend position en faveur des victimes de la maladie mentale. Il dénonce également ceux qui abusent de leur état pour se débarrasser d'eux, pour les mettre au ban de la société, alors qu'ils devraient, au contraire, s'assurer de leur sécurité et leur prodiguer les traitements adéquats. La prise de position de l'écrivain

rejoint donc parfaitement la vision du médecin. À propos de son travail en institut psychiatrique, Ferron affirme :

J'en vins rapidement à l'idée qu'un généraliste, connaissant bien le milieu, était supérieur à un psychiatre, d'autant plus que la psychiatrie n'était pas tellement difficile à apprendre, toujours incertaine de ses diagnostics et traitait ses malades à la dynamite, soit par les électrochocs, soit en leur donnant d'extraordinaires coquetels de neuroleptiques. (1998, p. 202.)

Ce dévouement aux victimes de la folie se retrouve de façon inattendue dans *Régine*.

« Régina, je n'écris pas pour moi ! » Je pouvais le penser. Elle savait seulement que je ne le faisais pas en son nom [...] « Je ne trouve raison qu'en toi, Régine, et ne me reconnais pas d'autre titre que cette appartenance. J'écris parce que je suis de ton greffe. » (Ferron, 1975, p. 21.)

De l'aveu même de Ferron, l'écriture du *Pavillon de chasse* – et, dans une perspective plus large, du *Pas de Gamelin* – n'est donc possible qu'en devenant un prolongement de la folie. Pourtant, il était parfaitement au courant des implications de cette position :

Si tu te mets à fonctionner sous le mode des fous, tu te fais prendre à toi-même et, si tu écris, tu te trouves à perdre un peu de ta verve, cette façon que tu avais de parler bonnement de toute une société à laquelle tu participais, pour témoigner de toi-même. C'est une espèce de narcissisme de retard qui est extrêmement désagréable. (L'Hérault, 1997, p. 282-283.)

Malgré tout, Ferron reconnaît l'apport de la folie à son œuvre, du moins à travers l'écriture du *Pavillon de chasse*. Sans elle, il n'aurait jamais pu écrire ce texte, même si, paradoxalement, c'est elle qui l'empêche de compléter son projet. Ne lui en tenant pas rigueur, Ferron lui adresse cette tirade, située vers la fin de l'extrait :

– Ah ! Disais-je, ô Régine, serais-je en ma propriété, seul habilité à en jouir, maître de moi par exception si je ne te le devais pas, à toi, très-haute et très-noble dame, irréductible à nos humiliations, magnifique en tout et partout princesse régnante, dépareillée, unique, insoumise, révoltée et dûment autorisée. Car tu n'as point à connaître d'autre loi que la tienne et tu ne trouves de normes qu'en toi ! (1975, p. 21.)

Alors même qu'il semble laisser toute la place à la folie par l'entremise de la figure de Régine, Ferron ne peut s'empêcher de faire intervenir l'opinion du médecin au sein de son écriture. En effet, il est possible de retrouver des échos de la toute dernière phrase de l'extrait dans la correspondance qu'il entretenait avec le docteur Bigras. En parlant des patientes du pavillon Sainte-Marie de l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu, il se serait exclamé : « Ah que les folles sont lentes à connaître ! Il faut les

prendre l'une après l'autre : *la folie, c'est de n'avoir pas d'autres normes que soi-même.*» (Bigras et Ferron, 1988, p. 88, nous soulignons.) Si Ferron n'a pu faire passer qu'une seule idée dans les extraits que nous avons présentés, c'est bien cette autosuffisance de la folie qu'il aura tenté, jusqu'à la fin, de faire voir dans ses écrits.

Conclusion

À travers l'analyse de ces trois extraits (*Le Nouveau Monde, M. de Marivaux et Régine*) du *Pavillon de chasse*, nous voulions démontrer le rapport particulier qu'entretenait Ferron avec la folie. Du strict point de vue des textes abordés dans cet article, l'exercice nous semble concluant. Mais, en considérant *Le Pas de Gamelin* dans son ensemble, et la somme de travail déployée par Ferron dans l'élaboration de ce texte, nous ne pouvons que souscrire à la conclusion que tire Patrick Poirier :

[...] *du moment* où il aura voulu écrire un « ouvrage sur la folie et ses cantons », et dans la mesure où il cherchait à faire de « la folie [...] le sujet de son livre ; le sujet à tous les sens de ce mot : le thème de son livre et le sujet parlant, l'auteur de son livre, la folie parlant de soi », il condamnait nécessairement *Le Pas de Gamelin* au désœuvrement, c'est-à-dire à ce mouvement qui conduit le livre, et l'écrivain avec lui, vers l'absence d'œuvre. (1995, p. 225, l'auteur souligne.)

Les trois extraits proposés sont fascinants lorsque l'on s'attarde à la conception de la folie qui y est présentée. Toutefois, force est de constater que ces textes, dans leur intégralité, posent d'énormes difficultés de lecture, tant pour le néophyte ferronnien que pour son lecteur assidu. À trop vouloir traiter des diverses manifestations de la folie, et des normes de cette dernière, Ferron en vient à produire une œuvre folle, où le sens n'est pas toujours là où on croit le trouver. Il serait cependant présomptueux de taxer cette entreprise d'échec, puisque malgré tout, « Ferron, plus que quiconque, restera [...] le plus grand conteur de l'étrange désarroi de ceux qu'on nomme les fous » (Bigras et Ferron, 1988, p. 14).

Bibliographie

- BIGRAS, Julien et Jacques Ferron. 1988. *Le Désarroi. Correspondance*. Montréal : VLB Éditeur, 176 p.
- BIRON, Michel. 2000. *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Coll. «Socius». Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 320 p.
- DESMEULES, Mélanie. 2007. *Jacques Ferron : le libre penseur*. Coll. «Célébrités». Montréal : Éditions Lidec, 62 p.
- FERRON, Jacques. 1971. *Les Roses sauvages*. Montréal : Éditions du jour, 177 p.
- . 1975. «Le Dépotoir». *L'Information médicale et paramédicale*, 18 novembre, p. 1.
- . 1987. *La Conférence inachevée, Le Pas de Gamelin et autres récits*. Montréal : VLB Éditeur, 238 p.
- . 1990. *Une Amitié bien particulière. Lettres de Jacques Ferron à John Grube*. Montréal : Éditions du Boréal, 255 p.
- . 1998. *Escarmouches*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 351 p.
- FERRON, Jacques et Pierre L'Hérault. 1997. *Par la Porte d'en arrière. Entretiens*. Montréal : Lanctôt Éditeur, 318 p.
- MICHAUD, Ginette. 1993. «Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version». *Voix et Images*, vol. 28, n° 3, p. 507-536.
- MICHAUD, Ginette (dir.). 1995. *L'Autre Ferron*. Coll. «Nouvelles études québécoises». Montréal : Éditions Fidès, 466 p.
- MICHAUD, Ginette. 2000. *Ferron post-scriptum*. Montréal : Lanctôt Éditeur, 372 p.
- PAULIN, Marguerite. 2006. *Jacques Ferron. Le médecin, le politique et l'écrivain*. Coll. «Les grandes figures». Montréal : XYZ éditeur, 165 p.
- PELLETIER, Jacques et Pierre L'Hérault. «L'écrivain est un cénobite, entrevue avec Jacques Ferron». *Voix et Images*, vol 8, n° 3, p. 397-405.
- POIRIER, Patrick. 1995. «*Le Pas de Gamelin*: vers une poétique du désastre». In *L'Autre Ferron*, p221-263. Coll. «Nouvelles études québécoises». Montréal : Éditions Fidès.

Le Pavillon de chasse

| (en préface au *Pas de Gamelin*)

II – Le Nouveau Monde

Dans ce livre sur la folie et ses cantons, j'aurai peut-être réussi à glisser quelque chose qui pour l'instant reste de moi, où je trouve quelque intérêt, l'excuse à la manière dont j'en ai évincé Maski pour m'impatroniser. Il s'agit d'une allonge à ses cantons : le Nouveau Monde. Je n'ai même pas la prétention de l'avoir inventé, ne m'accordant pas d'autre mérite que l'avoir reconnu au signalement qu'en a laissé feu Monsieur de Marivaux, de trop de finesse pour prétendre à rien, honnête homme s'il en fût jamais, qui a écrit tout simplement que la folie se l'est donné afin de s'en amuser quand le cœur la porte à se distraire et que le temps s'y

prête. Et puis ce Nouveau Monde aurait quand même un but, celui de rappeler à la folie qu'elle est ingénieuse et de regagner sa confiance : « La pauvre, écrit Monsieur de Marivaux, elle est bien seule et combien nombreux sont les sots qu'elle offense, qui la décrient et la calomnient ! »... Quand je dis « de moi » et cite Marivaux, il s'en trouvera d'autres pour se faire gorge chaude de la différence, mais qui d'entre eux aura lu le petit roman, pourtant d'accès facile, intitulé *Le Nouveau Monde* ? Aucun. Ah ! que vous voilà en fâcheuse posture, pauvres misérables qui avez l'outrecuidance de me dénier ainsi toute originalité ! Vous me prenez au mot, la belle défense !

– Monsieur de Marivaux, les entendez-vous ? Ils me prennent au mot ! Que ne s'avisent-ils pas alors de prendre des petits oiseaux en leur mettant un grain de sel en dessous de la queue ?

Car enfin, je ne chasse pas d'hier et n'ai pas l'habitude de munir le gibier du mot qui me désarmerait. Marivaux, allez-y voir ! En attendant, voici comment la folie procède pour se l'offrir à demeure, le Nouveau Monde, sans bouger de place, sans quitter l'ancien : en un tournemain. Mais quel tournemain ! si rapide que de la maison r'vole le pignon et monte pointu dans le ciel avant qu'on n'en ait rien vu et que déjà ne commence le grand cérémonial aérien : alors on l'aperçoit qui la coiffe, souveraine reconnue. Ah ! le beau tableau d'ensemble ! Quelle assumption, à la portée de tous, pour le pauvre monde ! Que ne suis-je coiffé de même, par l'effet du tournemain, de ce pignon !

– Je te salue, Régina, pleine de grâces, mère de Dieu, baigne-moi de tes caresses, ainsi que tous les hommes, même les sots qui me lisent et ne connaissent rien à Marivaux. Bénis tout le monde à l'exception des Amerloques pendus comme des breloques au-dessus du napalm éternel. Que tu les maudisses puisque Satan les a bénis. Je te remercie, amen.

Voilà mon avé. Cette fois, je vous le dis en vérité : il ne s'agit plus d'un plagiat. J'étais sincère de la façon la plus absolue. Et Régina m'a répondu :

– Mon fils ! Mon pauvre fils, dans quelle vilaine affaire t'es-tu fourré ?

– Régina, ma sœur, ne vois-tu pas que je viens d'entreprendre ton apologie ?

– Mon fils, je ne maudirai jamais les Amerloques. S'ils ont brûlé, ce n'est pas une raison de les brûler. Que le napalm s'éteigne, amen. Qu'il leur soit pardonné au nom des petits Amerlots !

– Mais ils en feront des Amerloques encore plus épouvantables qu'eux-mêmes !

Cette fois, je l'ai entendue rire. Tout ce qu'elle fait est significatif. Et ce rire disait : « Pauvre de toi ! En quoi les Amerloques sont-ils res-

ponsables du sort de Maski ? Pourquoi faudra-t-il toujours demander à d'autres le compte de ses crimes ? Je n'en finirai jamais d'être folle et de rire. » Son rire était infiniment doux et plaintif. Et je la vénérais et je l'aimais, éperdu, hors de moi, ah ! Régina, ma Régina !

– Petit, reviens-en. Je t'en supplie : il ne faut pas m'aimer. Tu finiras peut-être par comprendre. Pour le moment, continue ton ouvrage, mon apologie, comme tu le proclames. Après tout, le tournemain, le Nouveau Monde, c'est un peu vrai. Du même mouvement que r'vole le pignon pointu...

Le tournemain fantasque et prodigieux dégage l'endroit de l'envers, le Nouveau Monde de l'ancien. Qu'est-ce au juste que le nouveau monde ? L'envers à jamais caché de l'endroit ? La face cachée de la Terre ? Non, il n'est rien de plus qu'un tulle qui moule l'ancien, qui en épouse les formes et la coloration, la moindre nuance et le plus petit reflet. Jamais on n'aurait pensé qu'ils sont deux mondes si la folie, reléguée dans l'ancien, enfermée parmi les mouches, sans rien pour les chasser qu'un minable éventail de vieux journaux, de quotidiens disparus, quand le temps vivait encore et dont naissent les mouches à présent, sachant qu'elle ne les pourrait jamais chasser, humiliée de tant de vanité au point d'aspirer à de la gloire, n'avait laissé tomber cette paperasse et toutes ses fausses minuties qui l'avaient trompée depuis si longtemps, qui l'auraient trompée à jamais. Alors, d'une main preste et adroite, elle a découvert le nouveau monde où tout ce qu'elle avait cru de l'ancien, sur la foi des fausses nouvelles, a besoin d'yeux neufs pour être vu, d'un cerveau d'enfant pour être réappris et entendu. Les mouches se taisent ou meurent. Tel est le sujet du petit roman que j'ai pris à mon compte.

(à suivre)

L'Information médicale et paramédicale,
vol. XXVII, n° 21, 16 septembre 1975, p. 25.

III – M. de Marivaux

Maski avait déjà rencontré Monsieur de Marivaux dans les coulisses d'un théâtre, bien portant, très connu.

– Du moins, il le semblerait. Je dispose de cent reflets. Monsieur Le Maski, j'ai plutôt l'impression d'être déguisé. Si cette façon vous convient, n'en parlons plus. Sinon, sachez que j'ai laissé beaucoup de petits écrits, des contes, des nouvelles, des romans. Je ne m'y porte pas si bien. Ces proses sont plus intimes et sincères. Que de choses, mon Dieu, on peut cacher à une foule ! D'ailleurs, on y est obligé par décence. En

privé, c'est différent. Lisez-moi et pardonnez-moi l'obscénité ; hélas ! je n'y suis pour rien ! Ainsi en a voulu la vie, car je suis bel et bien mort.

Maski pensa lui offrir ses condoléances, puis s'abstint, devinant qu'elles seraient malvenues et grossières.

– On a beau être Canadien, cela n'excuse pas tout.

Marivaux lui expliquait justement que ses proses, à la traîne derrière lui comme des dentelles négligentes, faisaient office de filet.

– De la sorte, non autrement, je me suis rendu compte de leur finesse et de leur résistance : on ne les voit pas et qui se prend ne s'en tire pas. Telle n'était pas mon intention ; je ne me reproche rien et serais peiné, Monsieur, que vous me jugiez méchant. On peste contre mes toiles d'araignées : qui, pensez-vous ? Je m'en amuse un peu, c'est Voltaire, ce lapin agile inventé par l'Angleterre à qui il a payé brevet, d'ailleurs, en faisant de la livre sterling la monnaie de l'Eldorado. Cela ne fait que commencer, je le crains fort.

Cette crainte, hélas ! fondée, était que sa prose ne devînt le bibotier de tous les écrivains de France à peu d'exceptions près, Marie Noël, par exemple, dont il appréhendait la perte des lettres qu'elle a adressées à des dames religieuses en Canada. Les immensités nordiques lui semblaient plus propices à la conservation de gros objets : contre ces lettres, il pariait pour le mammoth en Sibérie... Il se comprenait parmi les exceptions : « Et moi, Monsieur, pourquoi pensez-vous que j'ai oublié de finir mes petits romans ? Pour ne pas rester pris à moi-même ! » Voici un piège dont je commence à me ressouvenir, comme j'admets volontiers que l'idée du nouveau monde et celle du tournemain, qui le découvre, dénotent une ingéniosité au-delà de mes moyens. Sans ce tournemain, pas de nouveau monde et sans celui-ci, plus d'ancien. Et sans folie, rien de cela. Elle a plus de crédit qu'on ne lui en prête ; elle donne raison à tout et ne se ruine jamais. Cela porte à conséquence, non pour elle, pour la raison. J'ai élaboré là-dessus dès le premier chapitre du *Pas de Gamelin*, qu'on trouvera plus loin, et crois avoir démontré qu'avec la folie, à moins d'être fou soi-même, on n'a pas besoin de se mettre martel en tête ni de lui bâtir trente-six systèmes : elle est un signe en soi, pur et venu du commencement du monde, tel que ce commencement a lieu en chacun, unique sous des aspects divers et trompeurs, déguisements dont elle s'affuble par dérision. Cette mascarade, d'ailleurs encouragée, est plus folle que la folie ; prenant prétexte d'elle, tourbillonnant sur place, vide et déguisée, cachant au milieu de ses feintes, de ses lueurs, de ses bruits et de son mouvement, qu'elle n'est qu'une illusion, elle part de soi, ne va pas plus loin et se donne un mal qui l'exaspère et l'exténue, car il ne mène

à rien. Ainsi s'achève la déraison quand, à l'apparition de son signe, on n'a pas cherché à savoir quelle était sa fonction.

(à suivre)

L'Information médicale et paramédicale,
vol. XXVII, n° 22, 7 octobre 1975, p. 12.

IV – Régine

Si la folie a quelque chose de fondamental, qui lui laisse son poids, témoin de son sérieux et la rend indispensable, c'est par la fonction qu'elle exerce, toujours la même malgré tout ce qui la diversifie, en dépit des aléas de la conjoncture, de la variété des cas, de la multiplicité des situations : toujours elle démasque le péril qu'encourt l'enfance et toujours affermit dans le salut ceux qui sont passés indemnes et l'ont gardée intacte. C'est bien la pire vilénie, celle qui détruit le cœur ou montre qu'on n'en a pas, que de dénier et d'ôter à la folie son unique fonction... Ah, ciel ! que j'écrivais noblement ! Et je me mirais dans ma rhétorique lorsqu'un rire fusa, que je ne voulus point entendre. J'étais parti, ce fut plus fort que moi : je continuai. D'ailleurs, comment se raisonner quand on raisonne trop et qu'on se paye de mots ?

– On ne le fait que trop souvent, moins par méchanceté que par abus de pouvoir, parce qu'on se croit tout permis de ne rien comprendre aux fous et aux folles, qu'on profite de leur égarement où leurs premières transes les jettent pour se permettre, soi, toute la stupidité du monde, quand toute la finesse de Monsieur de Marivaux ne suffirait pas, dans l'attente de mieux, à leur offrir un lieu de secours et un moyen d'apaisement sinon de recouvrement. On les défloie quand il les fallait aimer comme des créatures sacrées. À leur fonction méconnue on a substitué une raison obscure, d'une telle opacité que ces fous et ces folles, qui ne savent plus où ils en sont, ne le sauront jamais. Ils n'ont même pas le temps de dire : « Mon Dieu ! pardonnez-leur, car ils ne pensent même pas à ce qu'ils font. »

Cette fois Régine se garda bien de rire ; elle me regardait avec attention et me jugeait dangereux. Au nom de la paix, je prêchais la sédition et la guerre.

– Ces misérables, munis de la plus grande autorité, ne sont peut-être que des fous considérables, trop avisés pour l'avoir admis, trop hauts, au-dessus d'eux-mêmes, pour s'en troubler, et qui de façon oblique s'assouvissent sur les fous honnêtes et reconnus en les frappant au front, de la façon même qu'on exécutait naguère le grand bétail. Et qu'en sais-je ? Si on ne le fait plus avec la bête, qui me dit qu'on ne continue pas en plus vilain, avec de plus grands moyens, des moyens mécaniques, scientifiques et philanthropiques ? Car ces moyens existent, on les vante. Qui me dit qu'on ne s'en sert pas pour frapper comme des robots sur la folie,

plus fort que jamais, parce qu'elle détraque le robot ? Ce ne sont pas les robots qui me le diront ! On continue de frapper celle qu'on devrait vénérer, en qui humblement on devrait prier la sainte qui a perdu raison pour quelque chose d'antérieur à la raison, de plus important, de primordial, dont la perte même constitue le sacrifice grâce auquel raison nous est rendue – autrement pourrions-nous affirmer ?

Dangereux ? Régina revenait sur son jugement. Elle n'en était que plus perplexe. Elle n'avait pas retrouvé le goût de rire. Elle se contenta de m'applaudir, ce qui n'engage à rien et ne dit rien d'autre que ceci : « Tais-toi un peu, veux-tu ? »

Tu m'interromps !

Non, j'applaudis à ton indignation : qu'elle te profite bien !

Régina, je n'écris pas pour moi !

Je pouvais le penser. Elle savait seulement que je ne le faisais pas en son nom.

– Qui te mandate, chrétien ? Il n'y a plus de coupables depuis que tout le monde a avoué sa culpabilité ; plus de criminalité, c'est le monde qui est criminel. Mais voilà que tu parles sur un ton qui dit que tu ne l'es pas. Voyons ! on n'en finira jamais ! N'accuse personne. Surtout, n'ajoute pas d'humeur où il y en a déjà de trop.

Pourquoi donc avoir entrepris cet ouvrage, et dans des conditions que je n'ai pas encore dévoilées ? Je répondis :

– Je ne trouve raison qu'en toi, Régine, et ne me reconnais pas d'autre titre que cette appartenance. J'écris parce que je suis de ton greffe.

Régina alors daigna me sourire avec cet amusement, cette indulgence qu'on montre parfois à Maître Coquin quand, devenu vieux, ne trompant plus guère que lui-même, on s'étonne qu'il ait pu déjà en tromper d'autres. Et elle se disait quant-et-elle, énumérant les grades que conquiert le souteneur : « Va donc, continue de monter, deviens tour à tour un sublime, un vagabond, un escarpe, un poteau ! » Pour l'instant, je n'étais même pas tout à fait un sublime, même si je pointais, même si je m'annonçais par une rhétorique qui m'étonnait et que j'aurais cru plus impressionnante.

– Ah ! disais-je, ô Régine, serais-je en ma propriété, seul habilité à en jouir, maître de moi par exception si je ne te le devais pas, à toi, très-haute et très-noble dame, irréductible à nos humiliations, magnifique en tout et partout princesse régnante, dépareillée, unique, insoumise, révoltée et dûment autorisée, car tu n'as point à connaître d'autre loi que la tienne et tu ne trouves de normes qu'en toi !

Quel singulier langage et pourtant si ancien que j'avais l'impression de pasticher le monde entier ! Maître Coquin, peut-être bien, mais c'est de tout cœur, avec la plus entière sincérité, émerveillé par l'hélianthe bleu qu'elle tenait à la main, le goglu qui voletait d'une de ses épaules à l'autre pour lui parler à l'oreille, ne sachant pas laquelle, que je lui avouai, ah Régine ! Régina ! que sans elle, objet de mes risées, je me mépriserais tout simplement. Et je lui devais, bien entendu, la raison de mon livre. Elle me souriait de façon oblique, sereine, un peu obligée de se pencher la tête d'un côté puis de l'autre pour ne pas désobliger un bel oiseau, sans doute un peu dérangé, qui pensait avoir tant de choses à lui dire qu'il ne savait plus par quelle oreille commencer, et elle ne me demanda rien sur la façon dont je l'avais entrepris. C'était sa façon, à elle, de faire allusion à Maski, pauvre homme, mon ami, mon frère, et seulement pour évoquer de bons sentiments, car je ne me sentais nullement coupable et honteux envers lui, grâce à elle par qui, tel un montedieu, je bravais toute normalité.

(à suivre)

L'Information médicale et paramédicale,
vol. XXVII, n° 23, 21 octobre 1975, p. 21.

Notices biobibliographiques

Pierre-Alexandre Bonin

C'est au cours de son baccalauréat que Pierre-Alexandre a découvert l'œuvre de Jacques Ferron. Il lui a consacré son mémoire de maîtrise qui porte sur «La construction de l'identité dans l'*Amélanchier* et le *Saint-Élias*». *Chronique de la folie ordinaire* est son premier article de nature académique. Il poursuit présentement ses études au doctorat et sa thèse portera sur un autre de ses écrivains fétiches : Stephen King.

Marie-Pierre Bouchard

Marie-Pierre Bouchard poursuit actuellement sa maîtrise à l'Université du Québec à Montréal sous la direction d'Isaac Bazié, après s'être égarée pendant quelques années à Berlin, à Bruxelles et à Québec où elle étudiait alors les relations internationales. Bien qu'elle soit passionnée par tout ce qui touche à la littérature africaine, elle réfléchit dans le cadre de son mémoire à la circulation des discours sur les violences postcoloniales, car elle sait mieux que quiconque qu'on ne se débarrasse pas si facilement de ses vieux démons. Rédactrice en chef de la revue *Postures, critique littéraire*, elle travaille dur pour que d'autres rumeurs puissent se faire entendre.

Ariane Gélinas

Née en 1984, Ariane Gélinas a publié plusieurs nouvelles dans des fanzines et des magazines, tels *Brins d'éternité*, *Zinc* et *Solaris*. Présentement étudiante en littérature et en philosophie à l'Université du Québec à Montréal, où elle travaille aussi comme assistante de recherche, elle est également, depuis 2008, directrice artistique de la revue *Brins d'éternité* (www.brinsdeternite.com).

Anaïs Guilet

Anaïs Guilet est actuellement allocataire de recherche, en deuxième année de doctorat. Sous la direction de Denis Mellier et de Bertrand Gervais, elle prépare une thèse en cotutelle entre l'Université de Poitiers (laboratoire FoReLL : Formes et Représentations en Littérature et en Linguistique) et l'Université du Québec à Montréal (laboratoire NT2).

Elle a réalisé deux mémoires de recherche sur l'auteur américain Mark Z. Danielewski et son roman *House of Leaves*. Actuellement ses recherches se concentrent sur un corpus plus large d'œuvres contemporaines intégrant les nouvelles technologies. Sa thèse s'intitule *Le livre et sa textualité à l'épreuve des nouveaux médias : Enjeux identitaires d'une hybridation littéraire contemporaine*. Elle a aussi publié *Du chaos domestique à l'impossible domestication du chaos dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski*, dans la revue électronique *Trans* (2008). Elle a participé au colloque du GRELQ du 27 février 2009 à l'Université de Sherbrooke avec une communication intitulée *Évolution et résistance : Présences du livre dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski*, et elle a communiqué sur le thème du Protophertexte, lors du colloque international organisé à Montréal par le NT2 du 30 avril au 2 mai 2009.

Carmélie Jacob

Carmélie Jacob est actuellement inscrite à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, où elle explore les liens entre le comique et le corps violenté dans le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann. Véritableoureuse de son université, elle y est aussi employée pour les Départements de linguistique et d'études littéraires. Il faut toutefois admettre qu'elle travaille peu, profitant d'une époque où les fonds de recherche gouvernementaux ne privilégiaient pas les «business-related degrees»; au lieu de cela, elle s'implique dans des projets culturels à faible potentiel économique, comme *Postures* et *Lapsus*, et a signé quelques nouvelles et critiques dans les pages de *Main Blanche*, *Katapulte* et *Biscuit Chinois*. Dans l'ombre des littératures de l'imaginaire, Carmélie fait aussi partie, depuis trois ans, de l'équipe de rédaction de la revue *Brins d'éternité*, et est membre du comité organisationnel du *Congrès Boréal 2009*.

Marie-Christine Lambert-Perreault

Marie-Christine Lambert-Perreault effectue un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Elle a déposé en 2008 un mémoire de maîtrise intitulé *La mélancolie comme structure infralangagière de l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Boursière du CRSH, membre étudiante du CELAT à l'Université du Québec à Montréal, elle s'intéresse dans sa thèse à la transmission transgénérationnelle et transculturelle dans les œuvres de Ying Chen, Linda Lê et Aki Shimazaki. Elle fait partie du comité de rédaction de la revue *Postures*, a publié un récit bref dans *Moebius* et co-organise actuellement un colloque international sur la mobilité culturelle prévu pour l'automne 2010.

Annie Monette

Annie Monette est doctorante en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses champs d'intérêt de recherche concernent la littérature des marges. Elle a exploré les rapports entre écriture et folie dans le cadre de son mémoire de maîtrise consacré à Unica Zürn (2008). Elle a pris part en 2008-2009 aux activités de recherche sur les écrits asilaires de Saint-Jean-de-Dieu (Nevert, Université du Québec à Montréal). Elle prépare une thèse sur l'expérience des drogues en littérature au XX^e siècle qui sera entre autres l'occasion d'une étude des textes sur les drogues du poète Henri Michaux.

Monette, A. « Unica Zürn et les angrammes de *L'Homme-Jasmin*: la délivrance par la lettre ». Communication présentée dans le cadre du 76^e Congrès de l'ACFAS, Québec, 5 mai 2008.

Monette, A. « Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient : la folie comme condition d'écriture dans *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, d'Unica Zürn ». Mémoire de maîtrise non publié, Université du Québec à Montréal, 2008.

Hélène Taillefer

Hélène Taillefer vient de compléter une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, pour laquelle elle a reçu une bourse du CRSH. Son mémoire, sous la direction de Jean-François Chassay, se penche sur l'intelligence artificielle comme figure de la dystopie dans des romans de George Orwell, de Samuel Beckett et de William Gibson. Membre du comité de rédaction de la revue *Postures* depuis deux ans, elle a également assuré en 2007 la coordination d'un colloque portant sur l'œuvre de Michel Houellebecq.

Michaël Trahan

Michaël Trahan est un paresseux de bonne famille. Il a publié quelques poèmes et articles dans diverses revues vagabondes. Il pense que les mots sont des gouffres et il apprécie les penseurs, les écrivains qui savent approcher l'abîme : il croit que toute pensée doit se tenir au bord de l'effondrement. Sur le plan académique, il travaille à un projet de mémoire portant sur la figure du marquis de Sade dans la première moitié du XX^e siècle français. Bref, il ne vit que de contradictions.

Gabriel Tremblay-Gaudette

Gabriel Tremblay-Gaudette est assistant à la coordination médiatique pour le Laboratoire NT2 et adjoint de recherche pour le Projet Lower Manhattan de l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain (ÉRIC LINT). Étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, il prépare, sous la direction de Bertrand Gervais, un mémoire sur le tressage à portée interprétative comme opération de lecture dans le roman graphique américain contemporain, bien qu'il ait brièvement et très sérieusement considéré de consacrer la totalité de ses études supérieures à l'œuvre du rappeur MF DOOM. Il s'intéresse également à narration graphique et la bande dessinée en ligne.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît une fois l'an, au printemps.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, numéro hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$

• Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens

N.B. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : • Au Canada : 3 \$ • À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom		Adresse courriel	
Adresse			
Ville	Province / Pays	Code postal	
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal	

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postales 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : information@revuepostures.com

Site internet : www.revuepostures.com

