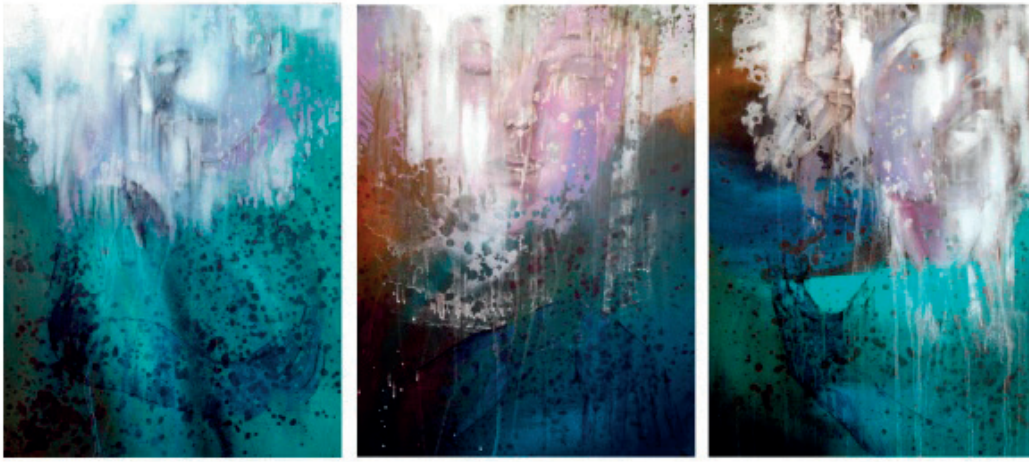
HISTOIRES DE FOLLES

RAISON ET DÉRAISON – LIAISONS ET DÉLIAISONS

ÉDITION DE NADIA MÉKOUAR-HERTZBERG ET STÉPHANIE URDICIAN



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2018
© Les auteurs
Illustration de couverture : Véronique Durantin, «Triptyque»,
Acrylique sur toile, 3 x (30x40), 2005.

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-119-0
ISSN : 2265-0776
e-ISBN : 978-2-36783-135-0

HISTOIRES DE FOLLES

RAISON ET DÉRAISON

LIAISONS ET DÉLIAISONS

Ouvrage publié avec le soutien de :

Association de recherche GRADIVA–Créations au féminin

ALTER (EA 7504), Arts/langages : transitions et relation
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

CELIS (EA 4280), Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

HISTOIRES DE FOLLES

RAISON ET DÉRAISON

LIAISONS ET DÉLIAISONS

Édition de Nadia Mékouar-Hertzberg et Stéphanie Urdician

Éditions Orbis Tertius

AVANT-PROPOS

Folie et genre en créations

Cet ouvrage propose une approche plurielle et diversifiée de la raison et de la déraison, mais aussi de la liaison et de la déliaison sociale qu'elles impliquent. Il ne s'agit pas exclusivement de traiter de la folie dans une dimension clinique et uniforme (donc subtilement effrayante de par cette univocité), mais toutes ses déclinaisons, de l'égarement au délire, de l'aliénation à l'extravagance, de l'excentricité au débordement ; non pas la mélancolie, mais toutes ses variations, de l'écœurement à l'amertume, du déplaisir à l'apathie, de la morosité au désœuvrement. Et encore ne sont-ce là que quelques références qui oscillent entre des jeux de synonymie et de profondes nuances qu'il nous appartient de démêler. L'approche se veut diachronique et concerne les littératures et les arts des langues romanes et anglo-saxonnes.

Ces folies et ces mélancolies, ces désirs et ces jouissances seront plus particulièrement étudiées au travers de la dimension du féminin qu'il s'agisse des œuvres de femmes ou des figurations de folles et de mélancoliques. Si le fou (du roi) a bénéficié d'une considération, voire d'une certaine déférence, qu'en est-il des folles ? Ont-elles aussi leurs rois ? Ou leurs reines ? La déliaison, l'exclusion, la forclusion induites par folies et mélancolies, quelles que soient leurs formes, sont-elles uniformément radicales et dévastatrices ou varient-elles en fonction des genres ?

Aucune place n'est accordée à la prise en compte de la différence des sexes dans la fresque magistrale de l'évolution du statut de la folie et de la figure du fou que constitue *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) de Michel Foucault. En 1972, la psychologue américaine Phyllis Chesler faisait cependant paraître *Les Femmes et la folie*, qui s'interroge, cette fois, sur « un crime vieux comme l'histoire : celui de la condamnation de la femme à folie » (Hélène Cixous, préface de la traduction française, 1975). Elle y décrit le nombre croissant de femmes internées ou consultant un psychiatre dans les années soixante, ainsi que le mode patriarcal de fonctionnement

des hôpitaux psychiatriques et de la psychiatrie elle-même[1]. Les mythes, la littérature et les arts nous renseignent également sur cette inscription des femmes dans la folie, et ses différentes déclinaisons, les représentations culturelles de la déraison, l'égarement, la « maladie mentale », l'hystérie telle une trace indélébile que la médecine des humeurs a associée au corps féminin. En Grèce, Até, fille d'Eris, est la déesse de la fatalité, mais aussi de la folie. Électre poursuivie par les Érinyes après le meurtre de Clytemnestre, deviendra folle, alors que son frère, Oreste, sortira indemne du matricide qu'il a lui-même commis. Antigone est « folle de naissance » d'après la sentence de Créon dont elle a bravé l'interdit, le délire prophétique de Cassandre la condamne à une tragique lucidité, cette « blessure la plus proche du soleil » (René Char). De Jeanne d'Arc à Juana la loca, de Frida Khalo à Camille Claudel, de Sylvia Plath à Alejandra Pizarnik en passant par Ophélie et Madame Bovary, les figures de « folles » et d'artistes folles interrogent donc la polarisation masculin/féminin et dénoncent autant l'impossible héroïsme que l'instable reconnaissance de la création au féminin. Que disent les œuvres littéraires et artistiques des femmes du rapport de celles-ci à la déraison ? Quelle(s) situation(s) dans la société patriarcale, la culture androcentrée et la tradition littéraire éminemment « masculine », les écritures féminines de la folie mettent-elles en scène ?

Par ailleurs, il s'agit de réfléchir précisément sur les mécanismes qui s'opèrent quand la déraison, le ravissement ou la folie génèrent une démarche d'ordre esthétique et/ou sacrée : le ravissement est une conduite « borderline » certes, mais il peut être aussi une conduite admissible et admise ; un délire qui renvoie aux confins des espaces et des institutions sociales certes, mais également une exaltation facteur d'inclusions et d'une certaine « reconnaissance », voire d'une dynamique de liaison, sacrée ou pas : cette reconnaissance, parfois cette célébration, que l'on s'autorise envers les singularités créatrices et/ou mystiques, ces singularités que l'on repère et que l'on localise à la fois comme étant en dehors des sociétés, déliées par rapport à leurs normes et comme sur la limite même de ces normes, comme dépassant et préservant les normes dans un seul et même mouvement, comme garantes du lien social en quelque sorte alors même qu'elles s'en délient ou s'en distancient par un comportement « déraisonnable ». Le fait d'être privés (ou de « se » priver) non pas de la stricte rationalité, mais « de la maîtrise de ses activités conscientes », le fait de faire reculer les limites pour les expérimenter plus puissamment et violemment semble

1. Voir également Boris Cyrulnik et Patrick Lemoine (dir.), *Histoire de la folie avant la psychiatrie*, Paris : Odile Jacob, 2018.

« autoriser », donner un surcroît d'autorité aux créateurs et aux créatrices reconnu.e.s comme tel.les. Comment se décline cette « autorisation » au cours des siècles pour les femmes « folles » ? Dans sa construction de soi en tant qu'artiste, le sujet féminin est-il seulement « voué à » sombrer dans la folie ? Ou bien parvient-il à en faire un vecteur de mobilité et de créativité, c'est-à-dire à se déplacer, à transgresser la topographie genrée, à se disloquer comme l'induit l'étymologie du vocable espagnol « loco/a » (*locus*) ?

Dans ce cadre, étudier la relation entre langages et folie, prendre en compte le pouvoir de fulgurance des figurations de la folie s'avère essentiel. La figuration de la folie par les femmes n'est pas seulement génératrice, en ses images, en ses rythmes, de poétiques nouvelles, d'esthétiques renouvelées au sein des genres littéraires. Leurs représentations et expériences de la folie (entendue dans toutes les variations que nous avons évoquées ci-dessus) peuvent conduire, au-delà de l'égarement qui peut être dévastateur (automutilation, suicide), à l'émergence de nouvelles identités et *in fine* à l'avènement d'un « lieu à soi » (Marie Darrieussecq, traduction française de V. Woolf, *A Room of One's Own*, 2016). La mise à l'écart ou la prise de distance volontaire par rapport aux attentes de la société peut constituer un refuge permettant de recouvrer le sens caché du monde et de l'être, de raviver un âge perdu (enfance, héritage mythique, etc.) afin d'y puiser les ressources constitutives d'une identité créatrice « (re)contructrice »... de soi et des autres.

Enfin, dans ce processus, notre réflexion accorde une importance particulière aux corps, partant du principe que ce que dit Pierre Bourdieu du « corps sportif » pourrait être appliqué au « corps fou », la folie étant à nouveau entendue dans toutes ses nuances et ses gradations, peut-être même convoquée dans une acception étymologique ayant trait au végétal (*folium.folii* : feuille, feuillage), à sa dimension parfois im-maitrisable et proliférante. Le sociologue précédemment cité affirme : « On peut poser en loi générale qu'un sport a d'autant plus de chances d'être adopté par les membres d'une classe sociale qu'il ne contredit pas le rapport au corps dans ce qu'il a de plus profond et de plus profondément inconscient, c'est-à-dire le schéma corporel en tant qu'il est dépositaire de toute une vision du monde social, de toute une philosophie de la personne et du corps propres[2] ». Quel est donc le « schéma corporel » véhiculé par les créations ayant trait à la folie ? Le « corps fou » ne peut-il pas constituer le socle de nouveaux liens, de liaisons innovantes ? Le « corps fou à l'œuvre » est ainsi,

2. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, p. 240.

en définitive, au fondement de l'affirmation de sujets singularisés par une « folie » encline aux liens et non plus « à lier ». La création apparaît alors comme le vecteur de « folies ouvertes », d'une jouissance passionnée et passionnante, ravageuse parfois, mais inventive et salutairement transgressive, en dépit de sa dimension fictionnelle, ou peut-être en raison de cette même dimension. Folles à lier, hystériques, psychotiques, anormales, excentriques, marginales, inadaptées, insoumises – la liste est longue de ces appellations qui conjuguent la folie au féminin – proposent, au travers de « leur corps à l'œuvre », une anormalité qui rime avec liberté, autant de voix discordantes et autres « langages déments » (Luce Irigaray) qui suggèrent de singulières entreprises de libération du sujet femme et par là même, de nouveaux imaginaires de la relation interhumaine et sociale, dans leurs impuissances et leurs insuffisances, mais aussi dans leurs potentialités prometteuses.

Nadia Mékouar-Hertzberg

Stéphanie Urdician

OUVERTURE

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA FOLIE DE LA GUERRE ET LES CRÉATIONS

Michèle Ramond
Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

J'aurais bien voulu vous entretenir d'une folie plus douce, j'aurais exploré cette veine souterraine qui alimente tant de créations, nos souhaits, nos obsessions et nos rêves, qui inspire nos comportements, j'aurais étudié la présence de la folie dans les créations les plus ensorcelantes, folie et ravissements, ou folie et douleur, ou délire, ou jeux subversifs avec le langage, ou afflux d'émotions qui bousculent les canons et les règles, et nous aurions parlé avec enthousiasme d'Antonin Artaud, de Van Gogh, de Camille Claudel, d'Aloïse Corbaz, bien sûr aussi de Susana San Juan, l'aimée de *Pedro Páramo*, de l'héroïne de *La última niebla* de Luisa Bombal, de la Lola Valérie Stein de Marguerite Duras, de son vice-consul à Lahore... mais comment ne pas aborder aussi, tant elle nous obsède et persécute nos consciences, la folie dure, comment ne pas évoquer avec effroi d'autres écrits bien plus apocalyptiques, les 1500 pages écrites par l'idéologue islamiste Al-Sûry qui programme la guerre totale contre l'Occident, ou les deux volumes de *Mein Kampf* dont on connaît le projet exterminateur ? Il y a, vous le savez bien, folie et folie... j'aurais tant voulu évoquer et sonder avec vous les folies qui nous bercent, nous intriguent, nous captivent, entendre sur le clavier les mains oiseaux de Glenn Gould, mais le monde est empoisonné par des folies meurtrières, comme en Syrie, et ces folies occupent la pensée et enlèvent jusqu'à l'envie du sommeil.

Toutes ces folies dures, contaminantes et meurtrières s'appellent la guerre ou appellent à la guerre, inspirent la guerre, et la guerre à son tour alimente, comme la chose la plus naturelle, les arts et la littérature (« La guerre est une machine à écrire » comme le démontre Corinne Chaput). Les commémorations de la guerre rythment nos vies tout autant que les fêtes religieuses, avec (en plus) un engagement de l'État qui pavoise à grands frais : 6 juin 1944 débarquement de Normandie fêté tous les 6 juin, 15 août 1944 débarquement de Provence moins fêté cependant, tous les 15 août, que l'Assomption de la Vierge Marie, 1916-2016 centenaire de la bataille de Verdun, Armistice du 11 novembre 1918 fêté tous les 11 novembre, Armistice du 8 mai 1945 fêté tous les 8 mai, défilé du 14 juillet où l'on peut admirer dans toute sa splendeur l'armée française de terre, de mer et d'air qui se bat sur tous les fronts africains et moyen-orientaux avec les succès que l'on connaît, commémoration le 19 mars 2016, avec les polémiques

récentes dont on se souvient, des accords d'Évian (19 mars 1962) marquant la fin de la guerre d'Algérie, tous les 5 décembre, depuis 2003, journée nationale d'hommage aux morts pour la France pendant la guerre d'Algérie, tous les 6 et 9 août souvenir accablant, plus ou moins rappelé sur les ondes, des bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki, tous les 16-17 et 18 septembre souvenir scandaleux depuis 1982 des massacres dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila à Beyrouth-ouest, terrible été 2014 où commencèrent à croître et à se généraliser les exactions commises par Boko Haram et par l'organisation État Islamique, on n'en finirait pas de compter les morts, les crimes de masse, les crimes contre l'humanité, les guerres dans la réminiscence et sous la menace desquels nous vivons, y a-t-il folie plus énorme et plus généralisée que cette folie meurtrière qui nous enveloppe, dont nous sommes les otages et victimes, peut-être aussi à notre corps défendant les complices ?

Et ce qui m'impressionne est de voir à quel point les littératures et les arts qui bercent nos existences sont eux aussi happés par cette folle engeance mortifère qui leur fournit une indestructible matière d'inspiration. Le tableau le plus célèbre de Picasso n'est-il pas *Guernica* ? Le roman le plus connu de Tolstoï et peut-être de toute la littérature russe n'est-il pas *Guerre et paix* ? Le film le plus célèbre de Resnais-Duras n'est-il pas *Hiroshima mon amour* ? Le film le plus pré-testamentaire d'Alain Resnais n'est-il pas *Nuit et brouillard*, comme pour nous rappeler que notre époque est celle d'Auschwitz et que l'enfer d'Auschwitz continue (dixit l'écrivain hongrois, et prix Nobel, Imre Kertész) ? Et *Le Pont de la rivière Kwaï,* le film de David Lean ? Et tous les *Westerns* ? Et le roman de Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares* ? Et les *Lettres de la guerre* d'António Lobo-Antunes ? On n'en finirait pas ! Le doux Francis Cabrel chante l'horreur de la bataille d'Azincourt, Balzac commémore l'autre sanglante bataille d'Eylau dans *Le Colonel Chabert* et Jean-Paul Kauffmann en honore le souvenir, sa mémoire pleine encore de trois années d'éprouvante captivité au Liban, dans son dernier livre *Outre-terre,* Balzac encore franchit la Bérézina avec sa nouvelle *Adieu*, Fabrice Del Dongo assiste dans *La Chartreuse de Parme* à la bataille de Waterloo, dans *Guerre et paix* Nicolas Rostov et le prince André Bolkonski ne sont pas en reste et assistent à la bataille de Borodino.

Pascal Quignard a joué en novembre 2015 *Vie et mort de Nithard* à l'abbaye royale de Saint-Riquier, après avoir écrit ce spectacle en hommage au premier auteur de langue française, Nithard. Ce fils de Berthe et d'Angilbert, petit fils de Charlemagne, aristocrate, mais aussi guerrier, abbé et écrivain, retranscrivit les serments de Strasbourg en 842, ce sont nos premières lignes en français, et il écrivit l'*Histoire des dissensions des fils de*

Louis le Débonnaire, instituant dans les soubassements de la littérature en langue française l'indissociabilité de la guerre et des lettres, « France, mère des arts, des armes et des lois »... Nithard mourut le crâne fendu dans une bataille avec les Anglais.

Les écrivains se penchent avec gourmandise sur les batailles, Stalingrad bien sûr ou la bataille des Ardennes comme l'historien britannique et ancien officier Antony Beevor avec son livre *Ardennes 1944. Le va-tout de Hitler* (2015) : froid glacial, pénurie de vivres, massacres de prisonniers, cadavres minés, représailles contre les civils, combats rapprochés, amputations, snipers, du 16 décembre 1944 au 4 février 1945 les Ardennes belges furent le théâtre d'une guerre totale qui mit hors de combat des milliers de soldats américains et sensiblement autant du côté allemand. En pure perte. Pure folie, pure barbarie.

Les livres d'écrivains historiens sur les guerres sont foison, il ne s'agit pas ici de les répertorier, bien plutôt de nous étonner de cette vogue, de cette fascination exercée par la guerre, les conflits et les batailles sur l'esprit humain dont le talent créatif se trouve lui aussi soumis à la loi de la guerre, à l'Enfer de la destruction comme dans le magnifique tableau de Delacroix *La barque de Dante* où l'on voit Dante et Virgile sur la barque conduite par le nocher Phlégyas au milieu du Styx avec, au loin, la vision de la ville infernale Dité en feu qui pourrait aussi bien être Dresde ou Bagdad. Nous vivons directement dans ce prodige artistique la lutte de la Poésie avec l'Enfer, le frêle esquif fuyant le feu, la ruine et l'anéantissement et essayant de se protéger contre les damnés, dans le fleuve, qui tentent de monter à bord de l'embarcation, mais tout aussi bien nous verrons à l'œuvre dans ce tableau comme dans l'*Enfer* de Dante la séduction qu'exerce sur nos âmes et sur la passion créatrice le pouvoir de destruction, cette force maligne ou cette folie furieuse que nous appelons plus volontiers le mal, la pulsion de mort et d'anéantissement. Il n'y a là aucun jugement moral, bien plutôt l'évidence d'une attraction pour le Mal, pour cette folie destructrice dont nous mesurons aujourd'hui les nouvelles incarnations, mais en même temps on admire dans le tableau l'incroyable force conjuguée des deux poètes et de leur nocher, qui tentent de s'arracher à ce lieu maudit, de fuir l'Enfer que par ailleurs ils fréquentent et qu'ils illustrent.

Rappelons-nous aussi ce grand texte né de la Première Guerre Mondiale qu'est la pièce de Karl Kraus, *Les derniers jours de l'humanité.* Entre 1915 et 1917 ce dramaturge, poète et journaliste pamphlétaire contemple la tuerie européenne depuis Vienne, capitale de l'Empire austro-hongrois qui allait être balayé en 1918 ; il rédige là sa pièce monumentale, mais il laisse à son

époque le soin et la responsabilité de se juger. C'est en janvier et février 2016 que la pièce est mise en scène à Paris par David Lescot, écrivain, scénariste et musicien qui place l'histoire et la guerre au cœur de son œuvre. Cette pièce apocalyptique de plus de 800 pages fait le procès des intellectuels et des médias qui ont encouragé le conflit en se transformant en hérauts bellicistes. La fascination pour la guerre n'exclut pas la plus sévère critique et la pièce ne laisse aucun doute sur le verdict moral de son auteur, cependant la captation des âmes et des arts par la guerre, par l'Enfer et le crime, est un fait bien établi et c'est tout le paradoxe de cette folie inéluctable et lucide. Comme dans l'inoubliable tableau de Delacroix.

La question qui alors se pose est : peut-on échapper à la fascination pour la guerre que d'aucuns jugent folie, et en particulier les créations le peuvent-elles ? Ou pour quelles raisons y succombent-elles comme à un fatal venin ?

On se rappelle la belle figure de Jean Jaurès, illustre pacifiste assassiné le 31 juillet 1914 au Café du Croissant par un illuminé nationaliste, partisan de la guerre, Raoul Villain, acquitté le 29 mars 1919 tandis que la veuve de Jaurès est condamnée aux dépens. Grâce à ce fou la guerre mondiale la plus meurtrière n'aura pas été évitée, on estime pourtant que l'attentat de Sarajevo du 28 juin 1914 ne méritait pas de se payer par un pareil massacre. Chante encore à mes oreilles la chanson de Lorette (ou de Craonne) qui immortalise la révolte des troufions après l'exécution des mutins et la boucherie de la bataille de Nivelle en avril 1917, en particulier les combats au Chemin des Dames. Ne pas aimer la guerre ne paie pas (on le paie de sa vie) et crier haut et fort sa révolte contre la guerre inhumaine dans certaines conditions équivaut à un crime, cette chanson fut interdite par le haut commandement qui y vit une atteinte à la sécurité nationale :

Ceux qu'ont l'pognon, ceux-là r'viendront,
Car c'est pour eux qu'on crève.
Mais c'est fini, car les troufions
Vont tous se mettre en grève.
Ce s'ra votre tour, messieurs les gros,
De monter sur le plateau.
Car si vous voulez faire la guerre,
Payez-la de votre peau.

On voudrait se griser de positions idéologiques et éthiques stables, honorer nos morts pour la patrie, pleurer tant et tant de crimes de guerre, crier notre humaine indignation, mais ensuite passer définitivement à autre chose, à une autre conception de l'existence, à un ordre moral nouveau

anti-belliciste qui bannirait la guerre de nos existences et bien entendu qui maintiendrait les productions artistiques à l'abri de cette contamination virale par la guerre comme de la fascination qu'elle inspire aux politiques et aux peuples au point de nous faire vivre toujours sous sa loi. Hélas, c'est dans une optique anti-belliciste précisément que certains approuvent encore aujourd'hui l'armistice que Pétain signa avec Hitler sans presque avoir livré combat, en parfaite entente avec le général Weygand, estimant que les « choses » ne pouvaient se prolonger sans les plus graves périls pour la Patrie. Malgré l'opposition du général de Gaulle à cette stratégie de capitulation, le 17 juin 1940 comme nous le savons, le maréchal Pétain lançait son fameux message radiodiffusé : « Sûr de l'affection de notre armée qui lutte avec un héroïsme digne de ses longues traditions militaires contre un ennemi supérieur en nombre et en armes... C'est le cœur serré que je vous dis aujourd'hui qu'il faut cesser le combat... » Le 18 juin à la radio de Londres le général de Gaulle adressait son premier appel de résistance au peuple français (« Quoi qu'il arrive, la flamme de la résistance française ne doit pas s'éteindre et ne s'éteindra pas. »), et le 19 juin, le gouvernement du Reich faisait connaître au gouvernement français les conditions de la cessation des hostilités. Et le 19 juin le général de Gaulle adressait ce nouvel appel : « Tout Français qui porte encore les armes a le devoir absolu de continuer la résistance. » Peut-on moralement échapper à la guerre, à sa dictature historique, à ses assignations, pouvons-nous toujours nous dérober dignement à la guerre ?

Et nous, si nous avions eu l'âge et la capacité d'agir en 1940, qu'aurions-nous fait ? Nous eussions accepté passivement la défaite, nous aurions lutté dans notre humble domaine, collaboré, résisté, nous aurions été des justes, des dénonciateurs, des résignés ? Comment toujours accabler les générations antérieures quand nous sommes à peine capables de subsister démocratiquement à tous les conflits qui, pour ne rien changer au destin humain, nous menacent ? C'est Pierre Bayard qui en 2013 dans un livre subtil (*Aurais-je été résistant ou bourreau ?*) s'interroge sur ce qu'aurait été son attitude pendant la seconde guerre mondiale s'il était né trente ans plus tôt, en 1922 ; pour résister, semble dire Bayard, il faut être doté de cette force de créativité qui donne la possibilité d'une refondation de soi. Mais tous les grands créateurs ou les grands artistes ont-ils été irréprochables, ont-ils tous été des Paul Éluard, ou des Jean Gabin, ou des Marlène Dietrich ? Le 17 mars 1916 Apollinaire est blessé dans sa tranchée par un éclat d'obus, il en mourra indirectement en 1918 ; le 22 février 1942, devant les ténèbres qui se répandent sur l'Europe, Stefan Zweig se suicide... l'inoubliable Alain Fournier meurt pour la France en 1914, et la Grande Garce coupe un bras

à Cendrars et remplit de jeunes hommes et de jeunes écrivains les cimetières de France. Est-ce là un idéal humain absolu ? Où mettre la frontière entre la folie de la guerre et le bon droit à la survie par amour de la vie ?

L'horreur et le dégoût de la Première Guerre mondiale sont en grande partie responsables du pacifisme collaborationniste de 1940 et la force de créativité invoquée par Pierre Bayard ne sera pas toujours assez forte pour nous doter du réflexe guerrier en cas d'agression par un ennemi barbare. Il est reproché à Chostakovitch dans un livre récent, *Le fracas du temps* de Julian Barnes, d'avoir collaboré avec le régime stalinien et d'avoir même condamné son idole Stravinsky ; de cette lâcheté il aurait souffert toute sa vie, mais comment ne pas prendre en pitié sa faiblesse quand on écoute son concerto N°2 ? Aux prises avec des événements brûlants, la création devient faible et souvent impuissante, on peut au moins exiger d'elle une éthique minimale, mais toute morale même urgente est exposée à s'effondrer sous la torture et il y a mille sortes de tortures, la peur, le chantage, la persécution, les interrogatoires, les humiliations, c'est pourquoi on condamnera à tout jamais les régimes totalitaires qui détruisent ce qu'il y a d'humain en nous, les régimes bolchéviques, nazis, théocratiques, toutes les idéologies meurtrières qui déclenchent encore et encore cette écœurante folie de la guerre, tous les fascismes qui prétendent détenir la vérité absolue, comme l'analyse si bien le philosophe et écrivain libanais Ali Harb dans son livre récent *Le terrorisme et ses créateurs : le prédicateur, le tyran et l'intellectuel.* Et que dire de l'insidieux fascisme néo-libéral qui, avec ou sans guerre militaire, gagne peu à peu le monde, le soumet à sa loi du profit absolu pour une minorité tandis que les peuples souffrent, provoque le ressentiment et la haine des individus et des pays discriminés, occupés, asservis, colonisés ou récemment décolonisés qui se sentent humiliés, exploités ou laissés pour compte ?

Henri Regnault, peintre orientaliste prometteur, a laissé la vie à 27 ans à la bataille de Buzenval, en janvier 1871, au lendemain de la défaite de Sedan de 1870, il venait de connaître à Paris ses premiers succès, Saint-Saëns dédia à sa mémoire, en 1871, sa *Marche héroïque* et je me régale à contempler sa Salomé. Regnault s'engagea par patriotisme sous les drapeaux pour lutter contre les Prussiens, mais tant d'autres sont mobilisés par les autorités pour faire une guerre dont ils ne veulent pas, comme il arriva avec la guerre d'Algérie, sanglante et glaçante, dont nous n'arrêtons pas (anciens colonisés et anciens colonisateurs) de subir les conséquences (cf. *Ma bataille d'Alger* de Ted Morgan). Félix Nussbaum a peint son magnifique tableau *Le triomphe de la mort* conservé à Osnabrück, sa ville natale, en avril 1944, deux mois avant son arrestation puis sa déportation par la Wehrmacht à Auschwitz, où il est assassiné avec sa femme, une artiste juive polonaise. Cette danse

macabre d'un style nouveau, considérée comme le chef d'œuvre du peintre allemand, représente en arrière-plan une ville détruite par les bombardements et au premier plan tous les symboles anéantis de la vie civile, des arts, de la science et de la justice ; peinte dans la prémonition de la mort, la danse macabre de cet artiste prodigieux dénonce les horreurs de la guerre et le scandale du nazisme, cette folie meurtrière, monstrueuse, totalitaire, qui éradique à la fois l'humain et la création. La guerre, la persécution et l'effroi dominent toute l'œuvre de Félix Nussbaum ; jusque sur le seuil de la mort, il eut le courage de montrer cette folie qui surpasse en violence toute autre forme de folie et de déraison. On s'interrogera sans fin sur cette fatalité de la guerre, aussi évidente que sans solution et sans autre explication que la pulsion de mort qui dévore la psyché humaine. À la veille de son assassinat par la folie de la guerre nazie, le plus douloureux et peut-être aussi le plus fragile des peintres hantés a encore le courage de représenter l'horrible fléau, et il est en bonne compagnie dans cette entreprise picturale dénonciatrice, pensons à Picasso, au Douanier Rousseau, à Goya, à tant d'autres...

Cette plus grande des folies qu'est la guerre occupe obsessionnellement les esprits et les créations, simplement pour mémoire : le grand tableau du peintre Gérard Fromanger (son « Guernica ») qui a été récemment exposé au Centre Pompidou, *De toutes les couleurs, peinture d'histoire*, réalisé après la première guerre du Golfe en 1991-92 ; ou la gigantesque entreprise de Jean-Yves Jouannais, romancier devenu subitement un historien des guerres, un nouvel Alain Decaux, qui depuis septembre 2008 élabore en conférences mensuelles au Centre Pompidou, avec maintes projections d'images et d'archives, son ouvrage toujours en train de s'écrire *L'Encyclopédie des guerres*, embrassant une gigantesque période qui va de l'*Iliade* à Hiroshima : chaque entrée (de la lettre A à la lettre Z, comme B « baïonnette ») étant commentée en direct, critiquée, réécrite. Ce qui m'impressionne dans cet événement culturel c'est son caractère ludique, mais aussi son ancrage dans la vie familiale, de l'aveu même de l'auteur, comme c'est le cas également pour deux livres récents, d'un historien le premier, d'un romancier le second : *Quelle histoire : un récit de filiation* (Stéphane Audoin-Rouzeau) et *Guerre et térébenthine* (Stefan Hertmans), tous les deux pouvant se lire comme un hommage au grand-père qui avait fait la Grande Guerre.

Que nous le voulions ou non, que nous le sachions ou non, nous venons tous de la guerre, la guerre est en nous, elle nous précède, elle nous accompagne, elle nous succèdera, nous la haïssons et nous lui rendons un culte, sans même le vouloir, par la préoccupation constante qu'elle nous impose ; elle sature les œuvres d'art, toutes nos créations, elle est le noyau dur de nos inconscients fragiles. J'aurais tant voulu vous parler des folies littéraires : de

Lol V. Stein pourquoi pas, ou du vice-consul porté divinement au cinéma par Michael Lonsdale. Rappelez-vous Jean-Marc de H., ex-vice-consul de France à Lahore, il a été rappelé à Calcutta pour avoir tiré avec une arme à feu sur des lépreux dans les jardins de Shalimar et il attend là, à Calcutta, une nouvelle affectation, depuis toujours fou d'amour pour Anne-Marie Stretter qui cause tant de malheurs par sa propre folie (cf. les romans *Le vice-consul* et *Le ravissement de Lol V. Stein* et les deux films *India song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*), il crie dans les jardins du Palais d'Ambassade à Calcutta et son cri long, interminable, déchirant, ne cesse de retentir dans notre mémoire. Le vice-consul, l'homme vierge de Lahore crie sa douleur qui prend le nom d'Anne-Marie Guardi, le nom de jeune fille d'Anne-Marie Stretter, son nom de Venise...Venise elle, et lui Lahore : « Lahore c'est moi » lui dit le vice-consul au moment du bal à l'Ambassade. Lahore...

Il se trouve qu'à Lahore c'est un autre cri qui résonne depuis peu et d'une folie bien plus redoutable, la folie de la guerre, c'est le cri de l'attentat suicide qui, le dimanche de Pâques au soir, en 2016, fit 72 morts dont 29 enfants, et 340 blessés près d'une aire de jeux pour enfants, les principales victimes avec les mamans ; « il y avait de la chair humaine sur les murs de notre maison. Les gens pleuraient, je pouvais entendre les ambulances » dit un habitant... La folie a subitement revêtu un sinistre visage qui n'est pas celui des folles hardiesses de l'esprit ou de l'art, ni celui d'une non-conformité individuelle, séduisante ou même dérangeante, et cette transformation nous est insupportable, elle ne se métabolisera pas dans les illuminations des créations, car nous abordons le stade de l'irreprésentable sauf à imaginer, plus tard, après le crime, un tableau ou un poème ou une œuvre dramatique qui aurait essentiellement pour objectif de dénoncer une criminelle folie et de chanter l'humaine beauté des victimes assassinées. Pourra-t-on encore se consoler, poursuivre bravement notre route, avec *Heroes* de David Bowie, avec la Sonate N° 32 de Beethoven par Sviatoslav Richter, avec les *Variations Goldberg* par Glenn Gould... ou avec tout Maria Callas... ou dans la contemplation de *La Liseuse à la fenêtre* de Vermeer ? Sans doute nous faudra-t-il tout essayer pour échapper à cette folie de la guerre et du terrorisme aveugle, pour se soustraire à elle, mais aussi pour la neutraliser quand il est temps encore d'en épargner au monde les sinistres et définitifs dommages. Mais les arts et la littérature ont-ils le pouvoir de détourner la folie meurtrière des hommes de ses néfastes buts ? Les créations accusent les forfaits, révèlent et explorent les intentions meurtrières, elles soignent aussi et tentent de guérir les plaies et les deuils, peuvent-elles éviter les catastrophes ? Nous n'en avons pas d'exemples flagrants, au contraire nous

avons eu l'occasion d'observer la fascination de maintes créations pour cette face sombre d'un monde qui de guerres en guerres et de crimes de masse en crimes de masse court vers son ravage consenti. Les créations ne collaborent pas au massacre, sauf quand leur propos est de semer la haine pour récolter la tempête, comme on a vu dans certains écrits, mais elles subissent, et c'est presque naturel puisque la guerre est notre lot, l'influence de tant de guerres qui s'imposent à leurs inspirations comme matériau obsédant, et elles veulent dénoncer ou explorer ces tragédies de l'Histoire parfois aussi pour honorer la mémoire de parents, de compatriotes ou d'amis disparus dans les massacres, les exécutions et les combats.

L'obligation morale qui nous est faite d'entrer en guerre ou en résistance quand des conditions historiques particulièrement urgentes se présentent, nous arrachant à la relative paix quotidienne, n'est pas un argument suffisant à me faire oublier la fascination exercée par la guerre sur nos esprits, nos arts et nos littératures, ni à en atténuer la morbidité. Que nous en subissions l'impact par réfraction ou que nous éprouvions le salutaire besoin de dénoncer tant de crimes, une sidération nous saisit mettant à découvert le secret ravage, au tréfonds de nous, que cette rampante folie accomplit. Certes réagir avec courage à un état de guerre n'est pas succomber à la fascination de la guerre, et la valeur morale qui nous conduit à entrer en guerre d'une façon ou d'une autre par nos comportements, nos décisions ou nos créations n'implique pas l'amour de la guerre ni l'étrange plaisir à subir sa loi. Simplement, quelle que soit la situation qui nous fait céder à la guerre, la folie belliciste s'impose à nouveau et nous ne pouvons de toute façon nous y soustraire. Or il n'est aucune période historique où le monde soit épargné par les guerres et nous devons nous en inquiéter aujourd'hui même si elles ne concernent pas pour l'instant, directement, le pays où nous vivons, depuis lequel nous contemplons ce globe terrestre toujours en feu en quelque lieu. Et non seulement la guerre est de toute façon notre lot où que nous résidions, car elle conditionne nos modes de vie, nos cauchemars et la politique de nos gouvernements, mais l'extension du terrorisme devenant la nouvelle façon de n'être plus jamais garantis contre l'irruption de la guerre dans nos vies, la guerre tend à devenir notre pain quotidien, notre objet lancinant de préoccupation. Que nous le voulions ou non, nous sommes vassalisés par la guerre qui nous cerne ou qui occupe notre mémoire. La fatale guerre est devenue une très fréquente source d'inspiration et la matière première des littératures et des arts qui voracement s'en nourrissent par souci moral ou politique ou, plus rarement, par une sorte de fascination pour ces plongées dans le mal. Et à cette fascination succombent aussi très souvent les créations dont le propos premier est pourtant de ne représenter

la guerre, ses bombardements, ses charniers et tous ses crimes, que pour les dénoncer, en répudier la violence, et condamner leurs responsables et leurs profiteurs.

Il faudrait un livre entier ou une encyclopédie comme celle de Jouannais pour répertorier depuis l'*Iliade,* ou l'*Enquête*, ou l'épopée de *Gilgamesh*, les créations tombées pour une raison ou une autre sous la fascination de la guerre. La guerre est devenue au cours des âges un acteur aussi puissant que les mythes les plus prégnants de nos inconscients, ceux qui hantent nos rêves et qui conditionnent nos existences et nos réalisations. Il est difficile de dire si la guerre et son irrépressible folie, qui font planer sur le monde et sur l'humanité un péril de mort pour des raisons obscures contrevenant à tout bon sens, constituent le fond de notre psyché, l'espace où évoluent nos représentations et les acteurs subjectifs familiaux dont la psychanalyse a fait l'inventaire. La guerre qui tant fascine, ravage et inspire, sa folie meurtrière, son glaive, sa faucille, son squelette blafard, le sang qu'elle répand et les trahisons qu'elle commet en invoquant l'intérêt d'État ou les commandements d'un Dieu, me suggèrent moins l'idée d'un espace pour nos scénarios intérieurs que l'insistance d'une figure capitale ravageuse appartenant à notre théâtre inconscient. Cette figure sème la discorde dans la psyché, elle est le metteur en scène de nos drames intérieurs, la pyromane de tous nos conflits et elle détruirait tout en nous, par sa folie exterminatrice, si une force antagonique ne l'équilibrait pas, insufflant à nos instances familières le courage de contrarier le cours meurtrier de cette folie qui tant nous occupe. Je verrais volontiers dans cette folie de la guerre, qui fascine même les créations les plus inspirées et les plus lucides, une variante expressive de ce que nous identifions à la suite de Freud, fidèles à nos sources mythologiques gréco-latines, comme Thanatos ou la pulsion de mort. Plus qu'une variante, la folie de la guerre serait même la figure souche de cette pulsion de mort inscrite au plus profond de la psyché humaine.

Les créations, sous la pression des circonstances la plupart du temps, mais fascinées aussi par cette Mort-la Guerre dépourvue de contention et excessive dans ses ravages, deviennent la proie de la nouvelle et cruelle carte d'un Tarot intérieur, la faucheuse des champs de bataille couverts de blessés et de cadavres, comme le champ de bataille d'Eylau que Napoléon compatissant parcourt sur un cheval clair, dans le tableau d'Antoine-Jean Gros qui célébra les vertus de compassion de Napoléon, au lendemain de ce qui avait été un carnage, en février 1807, tandis que Murat est peint caracolant sur un cheval noir, figure contrapuntique de la guerre qui exulte parmi les massacres. Et nous ne cesserons de rencontrer dans nos vies, dans nos lectures et dans les créations cette parabole où la mort qui nous fait

la guerre, totalement dépourvue du sens de la mesure, rencontre la figure contrariante, l'alternative charitable ou salvatrice qui s'opposera toujours à elle : par un contresens historique magistral voulu par le peintre, cette figure charitable s'incarne dans le tableau de Gros en Napoléon, mais c'est ici un leurre et nous la rencontrons plus justement représentée, dans les tableaux et les livres et dans toutes les créations, par des intervenants (humains, divins ou symboliques) séduisants et aimables, pacificateurs. J'inclinerais à appeler cette figure ou cette force bénéfique, antagonique de la folie de la guerre : Vénus, celle qui sème les sourires et les fleurs, à qui nous devons d'être encore en vie et capables de créer et de jouir de la vie, même lorsque la guerre mortifère occupe nos esprits et accable, par le souci que constamment elle nous donne, notre si courte existence.

FOLIES, MÉLANCOLIES, RAVISSEMENTS ET AUTRES DÉRAISONS

MARÍA ZAMBRANO: RAZÓN, DELIRIO, RAPTO

Mercedes Gómez Blesa

Autora, ensayista

Imaginen a una joven filósofa española que, perseguida por el régimen franquista, se ve obligada un frío día de enero de 1939 a cruzar la frontera española rumbo al exilio y no regresa, de nuevo, a España hasta cuarenta y cinco años después. El exilio se convirtió, como ella misma señaló, en su verdadera patria, el lugar donde más tiempo ha vivido. El gran legado de María Zambrano fue, precisamente, la sabiduría que fue destilando de esta experiencia desgarradora del exilio, del aprendizaje de vivir en el no-lugar, en el vacío. Para ella, el exilio representó una experiencia compleja cuya significación no se agota en una mera dimensión autobiográfica o histórica, como acontecimiento determinado por unas concretas circunstancias políticas y sociales, sino que esta dimensión histórica es transcendida, en primer lugar, por una dimensión metafísica, en la que el exiliado aparece como arquetipo de la propia condición humana y, en segundo lugar, en una dimensión mística, en la que el no-lugar del exilio deviene el espacio de la revelación del ser. Para ella, la verdadera misión del exiliado no es otra que la de constituirse en una conciencia lúcida, después de haber descendido a las catacumbas, a los «infiernos» de la historia. En la máxima desesperación se alcanza un específico estado de lucidez que aparece, no por un denodado esfuerzo intelectual, sino por una consumación total de una experiencia límite de sufrimiento. Dicha conciencia se identifica con lo que nuestra autora denomina, «saber de experiencia», es decir, un saber «trágico» que nos remite, inevitablemente, a la revelación o «anagnórisis» que alcanza el protagonista de toda tragedia griega como recompensa de su dolor. Se trata de una razón o conciencia que está más emparentada con el «delirio», con esa «revelación» de las entrañas, que con la claridad cartesiana. El exiliado, al igual que el místico, «revela sin saber[1]», cayendo en una especie de «rapto» en el que la intuición, más que el discurso lógico, fundamenta a la palabra que deja aludir, nunca nombrar directamente, al ser. Por ello, el no-lugar del exilio se convierte en el espacio de la revelación de la verdad. En este estado de nadificación y desasimiento, de renuncia es cuando se alcanza esta sabiduría del «claro del bosque».

1. María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid: Cátedra, 2011, p. 142.

María Zambrano nos legó esa sabiduría del claro, esa experiencia de la penuria que nos puede servir para superar nuestras propias carencias. El método de la razón poética que propone es aquel que quiere ayudarnos a descubrir nuestro verdadero ser, pues la situación inicial de todo hombre como existente es de ocultamiento y de opacidad respecto de su propio ser: «el hombre es un ser escondido en sí mismo». Este ocultamiento se produce en el mismo momento en el que el ser humano inicia su existencia, cayendo en el olvido de un estado anterior, previo a su nacimiento, una especie de «vida pre-existente» en la que se encontraba en comunión y participación con la Unidad primordial. Este Uno (Dios) es el principio y fundamento de la realidad, es un Absoluto trascendente que es dador del ser de todas las cosas por amor. Es «ese lugar primero que parece sea como un agua donde el ser germina, al que no se puede llamar naturaleza, sino quizás simplemente lugar de vida». Vemos, pues, como esta ontología zambraniana es deudora de la ontología gnóstica y neoplatónica que tanta influencia tuvo, posteriormente, en San Agustín y en toda la mística cristiana y que parte también de la afirmación de esta Unidad trascendente como fuente de vida y de conocimiento. Según Zambrano, el viviente, a pesar de haber olvidado esta vida pre-natal, conserva la huella de este Absoluto, de este Amor preexistente. Por ello siente nostalgia de la unidad perdida que nos hace padecer la enfermedad del Uno, la enfermedad de la escisión. El individuo experimenta su existencia como un desgarro de esta matriz ontológica (Dios), como un exilio de la «fuente de la Vida», fundamentadora del ser. Prendido por amor al Uno, le angustia su inanidad al estar desgajado del Todo. Por eso, dirá Zambrano que el hombre es aquel ser que «padece su propia trascendencia», que siente la ausencia del Absoluto, la pérdida del fundamento ontológico. Y será este sentimiento de pérdida, de dolor, nacido del amor a la unidad primigenia, el que nos hace peregrinos en busca de un lugar marcado por la ausencia. El amor, en tanto sentir originario del fondo sagrado de lo real, nos conmina a atender la llamada de nuestro ser que clama por salir de su ocultación. «El despertar es la reiteración del nacer en el amor preexistente», nos dice Zambrano. Tiene el amor, en tanto «inspiración, soplo divino en el hombre», este carácter trascendente y revelador que nos mueve a despertares súbitos, a una especie de fulgores, de «claros» –«presencia pura»– en los que se nos revela nuestro ser oculto y en los que volvemos a respirar al unísono con el Ser Uno, con la divinidad. En estos raros e inusuales momentos se logra una sincronía entre nuestro ser y la Vida toda, anticipadora de la verdadera unión que se dará después de la muerte, donde entraremos en una dimensión más plena del ser.

Pero tras estos instantes de espontánea lucidez, nuestro ser vuelve a retrotraerse a la penumbra, vuelve a replegarse en sí mismo, amparándose en la oscuridad de la entraña. Se nos presenta, pues, nuestro ser en ese juego de claroscuro que es el transparentarse a la par que esconderse, revelando así la ambigüedad como una categoría esencial del ser humano: «Encuentra el hombre su ser –dice Zambrano–, mas se encuentra con él como un extraño; se le manifiesta y se le oculta; se le desvanece y se le impone; le conmina y exige[2]». Será el amor, como agente de lo divino en el hombre, quien actúe como una luz o fuego iluminador de nuestras entrañas donde yace nuestro ser escondido. Como elemento mediador entre las diferentes estancias de lo real, el amor nos facilitará el camino de regreso a las «aguas primeras» de la vida, pues es un «sentir iluminante» revelador del ser, un «conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser», afirma en *Claros del bosque* la autora. El amor y una de sus formas, la piedad, abre el espacio interior para la aparición de la verdad, es decir, para la manifestación de nuestro ser y del fondo sagrado que lo sustenta (Dios). Crea una morada íntima para que tenga lugar una hierofanía, al mismo tiempo que la anunciación de nuestro ser.

Frente a este Amor preexistente, el hombre tiene dos opciones: olvidarlo y hacer caso omiso del mismo para construir un Yo en solitario, desgajado del Todo, con el esfuerzo de su voluntad; o por el contrario, responder a su requerimiento y, siéndole fiel, ir rescatando su ser escondido que le reconducirá, a su vez, hacia el Uno. Dos caminos, por tanto, se le ofrecen al viviente: «despertar existiendo» o «despertar naciendo». El primero, «despertar existiendo», supone, para la autora, un camino erróneo para la revelación de nuestro ser oculto, pues cifra en un esfuerzo de la razón y de la voluntad el conocimiento de nuestro ser velado. Es el camino seguido por toda la filosofía que, ante la extrañeza que nos provoca nuestro ser oculto, utiliza como estrategia para desentrañarlo el método dialéctico, el arte de preguntar, de lanzar preguntas, y, sobre todo, la pregunta de las preguntas, la pregunta por el Ser que da inicio a la Metafísica. Responder a este interrogante será el cometido principal del saber filosófico que considera a la verdad como una «conquista», simbolizada por ese arduo ascenso del esclavo liberado hacia el mundo de arriba, hacia el mundo de la luz, relatado por Platón en el célebre mito de la caverna. Este esfuerzo consiste en reducir la heterogeneidad de lo real a la homogeneidad del espacio racional. Este es el modo de actuar de la razón de esta tradición filosófica, una razón violenta e impositiva que no busca saber tratar con lo otro, con lo diferente del

2. María Zambrano, *El sueño creador*, Madrid: Turner, 1986, p. 52.

sujeto, sino anularlo, reduciéndolo a las categorías cognoscitivas del sujeto. Zambrano insiste en la violencia que ejerce el saber filosófico como un saber que, en lugar de mantener al sujeto religado a lo real, lo desgarra de la unidad originaria. Este desarraigo ontológico es efecto de la acción misma que lleva a cabo el pensamiento filosófico: escinde al hombre de la realidad y lo sitúa «frente» a las cosas. La filosofía es, de este modo, «un éxtasis fracasado por un desgarramiento» que nos aparta de la admiración primera y desinteresada de las cosas de la que hablaba Aristóteles. Esta actitud violenta no es propia de determinadas corrientes filosóficas, sino que se erige en principio constitutivo y seña de identidad de la disciplina filosófica. La soberbia de la razón inhibe el sentir originario de participación con lo real y condena al olvido el Amor preexistente. De ahí que Zambrano achaque la angustia del hombre contemporáneo a este hermetismo de las entrañas provocado por una razón impositiva que se rearma contra la revelación del ser inicialmente recibida, y que trastoca la luz inicial en una luz cegadora que retrotrae al ser escondido, de nuevo, a su nido, a su escondite. Esta razón fuerte de la tradición filosófica es incapaz de saber tratar con ese fondo sagrado de lo real como fuente de vida. La inhibición de este sentimiento de participación y de comunión con lo real provoca la cerrazón de nuestro interior y la pérdida del centro, único espacio en el que el hombre puede llegar a respirar al unísono con el universo. De ahí nuestro irremediable exilio metafísico.

Frente a este camino de la razón sistemática de la filosofía, Zambrano nos invita a transitar otro camino, el camino de la razón poética, el único que nos va a permitir «despertar naciendo» a nuestro ser. La autora se convierte en la «guía» de este camino, indicando los pasos que debemos ir dando para retornar a esa matriz ontológica de la que estamos exiliados. De hecho, una obra como *Claros del bosque* puede ser considerada como una guía espiritual que, siguiendo el ejemplo de la de Maimónides o la de Miguel de Molinos –sus referentes más inmediatos– nos muestra la senda para lograr una «vita nova», una transformación interior que nos haga aptos para acoger la revelación de la verdad. Toda guía se caracteriza por ser «camino de vida[3]», por ser un «saber de salvación» –tal y como la define Zambrano en un texto consagrado a este peculiar género filosófico–, en el que el *logos* desciende con humildad hasta la problemática concreta de cada individuo para ayudarle a salir de una situación crítica. La guía es una forma de pensamiento cuya acción esencial es transformar la vida

3. María Zambrano, «La Guía, forma del pensamiento», en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza Tres, 1987, p. 59-81.

de otro en contacto con ciertas verdades, pues la verdad, según la filósofa, no puede ser sólo conocida, sino que ha de ser también asimilada y esa asimilación conlleva siempre una transformación interior que le permitirá abrirse paso en lo caótico de su existencia. Este género de pensamiento olvidado que, según la autora, tiene que ser rescatado en nuestros días, es radicalmente opuesto a la forma sistemática que impone con violencia una verdad objetiva. En la guía, por contra, el pensamiento queda reducido a su mínimo grado de abstracción y universalidad, para devenir un saber práctico que ha de amoldarse al hombre concreto al que va dirigido, pues en esta forma de saber lo esencial es el destinatario. La guía siempre es «para alguien particular» que necesita salir de un embrollo, por eso es «la razón en su forma medicinal, en su forma extrema misericordiosa[4]», cuyo cometido es ayudar al viviente en su peripecia vital. Es una razón humilde, sin grandes pretensiones, las justas para hacer del pensamiento «cauce de vida», para hacer de las verdades «convicciones» que sustenten la vida.

La elección de este método de experiencia supone una crítica a la forma sistemática de la filosofía como un método inadecuado para las verdades de la vida. Zambrano denota la necesidad de una nueva razón más amplia que la racionalista de la tradición filosófica que tenga como función una transformación interior que cree el vacío para el advenimiento de la verdad. El método de la razón poética es el método que nos enseña a abrir esos claros o espacios abiertos donde tiene lugar la revelación y la contemplación de la verdad. Este se inspira claramente en la experiencia mística, experiencia que nos remite a un modo inmediato, intuitivo, de conocimiento de una realidad espiritual que se expresa a través de imágenes simbólicas que, al par que la revelan, nunca agotan su contenido. Además, la mística nos adiestra en la propia experiencia del límite, pues si la mística lucha con lo indecible, el pensamiento lucha con lo impensable. De esta lucha que ha entablado siempre la mística con lo alógico, con lo que sobrepasa al *logos,* entendido como razón y lenguaje, ha de aprender la filosofía, pues ésta mantiene una contienda muy similar con lo irracional. Por ello, todos los últimos filósofos, según la autora, que han pretendido ampliar el espacio de la razón, se han mostrado muy receptivos a la contemplación mística. Zambrano menciona el caso de Henri Bergson[5], al que nosotros añadimos, sin duda, el de Martin Heidegger. La experiencia mística, en este sentido, se revela

4. *Ibídem*, p. 65.

5. «De ahí, que sea entre los filósofos que afirman la autonomía de la mirada filosófica donde se encuentre un pensamiento acerca de la mística, como en Henri Bergson, aunque quizá no gozara éste de entera libertad para recoger el fruto de su propia experiencia»,

como una experiencia que vivifica al pensamiento filosófico, indicándole la senda a seguir para habérselas con los márgenes de la razón, para saber tratar piadosamente con lo otro de sí. De hecho, Zambrano se hace eco del «modus loquendi» de la mística para transmitirnos la verdad intuida en los claros del bosque, para hacernos llegar estas vivencias extáticas, súbitas y discontinuas, alcanzadas en esos instantes privilegiados en los que se produce una mostración del ser. Zambrano es consciente del carácter inefable de estas «revelaciones» o «visiones». Lo enunciable de estas experiencias parece estar herido por lo indecible, pues nos habla de una extrañeza interior difícilmente descifrable en términos lógicos, como ocurre en toda experiencia mística. Por ello, la autora hace uso de algunos recursos estilísticos y retóricos del discurso místico, como son el oxímoron, la paradoja y la antítesis, en los que el lenguaje se cuestiona a sí mismo a través de una técnica de manipulación lingüística que tiene por objeto transmutar las coherencias de las significaciones y retorcer las palabras para hacerlas decir aquello que no se puede decir («un no sé qué que quedan balbuciendo»). El oxímoron viola la lógica del discurso al enlazar dos términos antagónicos pertenecientes a órdenes distintos («música callada», «soledad sonora», «oscura claridad») y a través de esta perversión del discurso crea un hueco o vacío en el lenguaje que permite mostrar lo que no dice, lo que no se deja cifrar en conceptos. El lenguaje místico utiliza vocablos conocidos, pero dispuestos de un modo inusual que diseñan un nuevo espacio de mostración en el que se pone de manifiesto lo otro del lenguaje, al hacer que las palabras sugieran, sin decir, el duelo de la separación. Por ello, la mística, al mismo tiempo que muestra lo inefable, lo oculta, lo torna secreto, lo vela. De ahí la extrañeza que siembra siempre un texto de estas características, un texto que supone la opacidad del signo, en tanto quiebra la relación habitual entre el significante y el significado. Esta opacidad también la encontramos presente en el discurso de sus últimos libros, a partir de *Claros del bosque,* justamente por esta intención de la autora de hablar de aquello de lo que no se puede hablar, sólo experimentar, aquello que también Wittgentein denominaba «lo místico».

Zambrano aplica al ámbito del pensamiento el esquema de toda experiencia mística, haciendo de la filosofía una *quête* espiritual que nos ha de conducir hacia el origen sagrado de la vida que nos redima del exilio metafísico en el que vivimos.

M. Zambrano «Miguel de Molinos, reaparecido», *Ínsula* (Madrid), nº 338, enero de 1975, p. 3.

FOLIES ET MÉLANCOLIES CHEZ ESTHER TUSQUETS : LA FIGURE MATERNELLE

Nadège Besse
Sorbonne Université

L'écriture d'Esther Tusquets se veut féminine et place bien souvent la femme au centre de l'intrigue, à commencer par la figure maternelle, omniprésente. Dans ses ouvrages, elle raconte les mères mais se réfère toujours à sa propre mère, source d'inspiration et de douleur, l'objet de ses pensées. C'est une histoire d'amour ambivalent, de passion dévorante, d'admiration inconditionnelle, de ravissement total, où le désir incestueux est le fil conducteur, le « cordon ombilical » qui relie la fille à la mère. Celle-ci, tour à tour monstrueuse et divine, est terrible et aimée, terriblement aimée. Nous entendons ainsi la folie au sens d'aveuglement : l'amour, c'est bien connu, rend aveugle ; Esther est aveuglée par le regard de sa mère, comparée à la figure mythologique de Méduse. Par ailleurs, sa mélancolie s'exprime par l'écriture elle-même : écrire la mère, c'est écrire l'enfance, sous le signe de la nostalgie, du désir de retour intra-utérin. Dans son œuvre, il est souvent question d'un retour à la maison familiale, à la « casa oscura ». Le foyer, en ce sens, représente le ventre de la mère, voire la figure maternelle elle-même, inconnue et familière, angoissante et rassurante.

Esther Tusquets est née en 1936, une année marquée par le début de la guerre civile espagnole, au sein d'une famille de la bourgeoise catalane. Jusqu'à sa mort, sa mère a défendu l'idéologie franquiste alors qu'Esther a été l'une des représentantes de la Gauche Divine. Dans les années 60, elle prend en charge la direction de la maison d'édition Lumen. Toutefois, sa carrière littéraire ne commence que tardivement puisqu'elle ne publie son premier roman, *El mismo mar de todos los veranos*, qu'en 1978. L'auteure reconnaît volontiers le caractère autobiographique de son œuvre et l'influence de la figure maternelle.

En 1996, Esther Tusquets s'est jointe à d'autres écrivaines espagnoles pour constituer un recueil de nouvelles sur le thème de la relation mère-fille[1], de ce projet est née sa « Carta a la madre » (« Lettre à la mère »), modifiée quelques années après, en 2001, pour être publiée sous le titre de « Carta a mi madre (divina entre las diosas…) » [« Lettre à ma mère (divine parmi les déesses…) »]. La deuxième version de cette lettre se fait encore

1. Laura Freixas (éd.), *Madres e hijas*, Barcelone : Anagrama, 1996.

plus personnelle et intime puisqu'il ne s'agit plus d'une lettre d'une femme à sa mère, mais bien d'une lettre d'Esther Tusquets à sa mère, disparue. Elle y renforce la filiation : « la mère » devient « ma mère ». Cette lettre incarne à elle seule le conflit filial qui régnait au sein du couple Tusquets, mère et fille.

Ce sous-titre, « divine parmi les déesses », sonne telle une inscription tombale, hommage funèbre à sa mère-déesse. L'admiration qu'entretient Esther Tusquets pour sa mère est telle qu'elle la classe parmi les déesses, et même plus encore, au sommet du rang divin, autrement dit la déesse des déesses. La déesse des déesses, appelée aussi « Grande Déesse » ou « Déesse-Mère », est la Mère universelle, pleine de sagesse et aimante envers ses enfants. Elle a souvent été associée chez les catholiques à la Vierge Marie, mère de l'enfant Jésus. On peut émettre l'hypothèse que l'auteure place volontairement sa mère au sommet du divin dans le but de la comparer avec la Mère universelle.

Dans sa lettre, elle dresse un portrait physique de sa mère, « la más alta, la más rubia, la de ojos más claros[2] », dont l'usage récurrent des superlatifs démontre le caractère exceptionnel. Nous remarquons que l'idéal féminin dans l'imaginaire, notamment dans les contes de fées, correspond à la blondeur et au teint poudré et uniforme. Les princesses sont quasiment toutes blondes, aux cheveux longs, elles ont la peau blanche et un teint de porcelaine. En effet, la blondeur et la couleur blanche du visage sont généralement associées à la beauté canonique. Le fait qu'Esther Tusquets articule sa description autour de ces attributs physiques nous indique la façon dont elle perçoit sa mère : nous avons bien là la description d'une mère sublimée et idéalisée.

Nous constatons alors que, de la même manière qu'Esther Tusquets vante les qualités physiques de sa mère, elle met en valeur sa perspicacité et son intellect et la qualifie de « la más brillante, la más ocurrente, la más ingeniosa[3] ». L'emploi des superlatifs démontre, là encore, la place particulière qu'elle accorde à sa mère : elle est manifestement hors du commun, et par conséquent admirée de tous. Nous avons là une manifestation visible de la mère dans l'écriture de Tusquets : ce qui qualifie la mère, c'est le superlatif.

2. Esther Tusquets, *Correspondencia privada*, Barcelone : Anagrama, 2001, p. 11 : « la plus grande, la plus blonde, la femme aux yeux les plus clairs ».

3. *Ibid.,* p. 13 : « La plus brillante, la plus spirituelle, la plus ingénieuse ».

Or, Esther Tusquets souffre d'un complexe d'infériorité face à cet être d'exception : elle regrette en outre de ne pas avoir hérité de la beauté ni de la force de caractère de sa mère. Si elle met en avant son physique peu avantageux, c'est pour mieux vénérer la mère. Les défauts de l'être humain contrastent avec la perfection de la figure maternelle mythique, dans une relation inégale de pouvoir du divin sur l'humain, comme le souligne Christian Manso dans son article « Des monstres de beauté ou des mères des-empêchées[4] ».

D'ailleurs, l'écriture qui touche à la figure maternelle acquiert d'emblée une dimension mythique : parce qu'elle touche aux origines mais aussi parce qu'elle fait appel aux personnages présents dans l'univers mythologique.

Mais cette beauté divine est associée à la figure du monstre. De fait, sa mère est un « monstre de beauté », une divinité à la beauté époustouflante qui force l'admiration et l'attrait de ceux qui la côtoient. Métaphoriquement, elle dévore ses proches, pauvres victimes qui restent figés sur place. Esther Tusquets compare sa mère à une figure de la mythologie, « la gorgona[5] » – la Gorgone la plus célèbre étant Méduse – dotée d'un pouvoir destructeur : quiconque croisait son regard se retrouvait aussitôt changé en statue de pierre. Elle est littéralement aveuglée par sa mère. Comme le soulignait Winnicott, le visage de la mère agit comme un miroir dans lequel l'enfant voit son propre reflet : « Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même. »[6] Ici, la narratrice perd non seulement le regard que sa mère porte sur elle, mais aussi et surtout elle en perd son identité, son existence. Elle n'existe plus aux yeux de sa mère, elle n'existe plus aux yeux de personne.

La mère d'Esther Tusquets, réelle ou fictive, est donc une mère-Méduse, aux divers visages : celui de jeune femme belle et vaniteuse qui force l'admiration de ses semblables (les mortels), celui de monstre hideux doté d'un pouvoir mortel et enfin, d'après le mythe, celui de victime d'un viol à la suite duquel elle devient mère. Rayonnante et désirable, elle est la déesse des déesses, elle est métaphoriquement monstrueuse, elle terrifie par sa puissance et sa froideur. Nonobstant, Esther est attirée par cette femme à

4. Christian Manso, « Des monstres de beauté ou des mères des-empêchées », *in* Nadia Mékouar-Hertzberg (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, « Les mères empêchées », Paris : L'Harmattan, 2009, p. 155-168.

5. Esther Tusquets, *op. cit.*

6. D.W. Winnicott, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 10, automne 1974.

la beauté divine et les sentiments inconscients qu'elle a à son égard relèvent d'un désir incestueux.

La mère est bien chez Tusquets l'être désiré et recherché, cet « obscur objet du désir ». Nous reprenons ici le titre d'un film de Luis Buñuel.

La tragédie d'Œdipe est devenue depuis Freud le mythe le plus représentatif, le modèle parfait de l'inceste : Œdipe, sans le savoir, tue son père Laïos et épouse sa mère Jocaste. Le « complexe d'Œdipe » définit le désir commun à tous les jeunes enfants de sexe masculin pour la mère, auquel s'ajoute la volonté d'écarter le père par jalousie. Autrement dit, il s'agit du désir inconscient de l'enfant d'entretenir une relation incestueuse avec le parent du sexe opposé et d'éliminer le parent rival du même sexe.

L'écriture de Tusquets nous pousse à croire qu'elle virilise sa mère. Par conséquent, il s'agit d'un désir incestueux et monstrueux qui révèle la nécessité de satisfaire un besoin : le besoin d'être aimée par sa mère. Nous nous risquons à employer le terme de « mère phallique », non pas une femme phallique au sens commun du terme, mais une mère toute puissante aux yeux de sa fille, « fantasmatiquement pourvue d'un phallus ».

Nous remarquons que souvent la mère est masculinisée et castratrice tandis que le père est absent. Dans son œuvre romanesque, *El mismo mar de todos los veranos*, la narratrice s'emploie à chercher le sexe masculin d'une statue, qu'elle associe très rapidement à sa mère. Cette mise en scène permet dès les premières pages du livre de caractériser la mère : une « mère phallique ». Dans les œuvres plus personnelles de Tusquets, la figure maternelle apparaît elle aussi comme un personnage castrateur et dominant qui a une emprise totale sur sa famille, y compris sur son époux. Auprès de ses enfants, elle incarne à elle seule l'autorité parentale.

Nous constatons donc qu'il y a là une béance dans la généalogie féminine de la famille Tusquets : la mère d'Esther Tusquets tient le rôle du père, ce qui explique que sa fille se retrouve désemparée et sans modèle maternel. Esther Tusquets place sa mère au rang d'homme et non de femme. On imagine alors qu'elle a subi une castration psychologique. Sa mère possédait un tel pouvoir inconsciemment castrateur sur sa famille et un tel charisme inné en société que personne n'arrive à sa hauteur, pas même sa fille. Esther Tusquets n'a tout simplement pas pu s'identifier à sa mère puisque celle-ci tenait un rôle masculin.

Elle rappelle à plusieurs reprises à quel point sa mère se sentait à l'aise dans le monde masculin, parmi ses semblables, alors qu'au contraire, elle n'avait probablement jamais entretenu de relation amicale avec une femme, pas même avec sa propre mère dont elle ne parlait jamais. Lorsque

Tusquets raconte que sa mère admirait son père, on ne peut s'empêcher de mettre cette admiration en parallèle avec celle qu'elle-même éprouvait pour sa mère. Le schéma semble se reproduire : la mère de Tusquets est en admiration devant son père, sa fille est en admiration devant elle, parce qu'elle l'associe inconsciemment à un individu de sexe masculin, à la figure paternelle.

Esther Tusquets, n'ayant donc pas de modèle maternel mais bien deux modèles paternels représentés par son père et par sa mère, s'est construite avec un sentiment perpétuel de manque, manque d'amour mais aussi de discernement.

Effectivement, l'écriture du désir est doublée d'une écriture du manque, dans laquelle elle développe deux types d'absence : l'absence réelle et l'absence ressentie. Dans ses deux romans autobiographiques, *Habíamos ganado la guerra* et *Confesiones de una vieja dama indigna*, elle raconte que paradoxalement, alors que sa mère était physiquement présente dans sa vie, elle souffrait de son absence. En effet, elle percevait sa mère distante, indifférente, froide, inaccessible. L'auteure formule très justement sa définition de la solitude, de l'absence ressentie : « Aprendí ya entonces que la soledad no consistía siempre en no tener a nadie al lado: mi soledad consistía puramente en estar sin mamá, la soledad consiste simplemente en la ausencia de la persona amada[7]. »

Alors que sa mère est vivante, Tusquets souffre pourtant de son absence. Nous remarquons que dans cette phrase, elle ne dit pas « mi madre » mais bien « mamá », comme si l'adulte qu'elle est redevenait une petite fille perdue se raccrochant à cette interpellation à forte connotation affective : « Maman ». Ainsi, la narratrice régresse. Tout au long de son roman, elle alterne d'ailleurs entre ces deux termes, renvoyant au passé et au présent, à l'enfant qu'elle était et à l'adulte qu'elle est aujourd'hui. Elle est parfois mélancolique, nostalgique de l'enfance. Elle est en manque de mère, en manque d'amour maternel, de tendresse, mais aussi en manque d'une écoute, d'une personne qui soit là pour la rassurer et la comprendre. Elle déclare à maintes reprises qu'elle a elle aussi cherché à comprendre sa mère, en vain.

Par l'écriture sur la mère, elle a tenté de combler le manque affectif et de découvrir cet être qui la fascine. L'extrait qui à mon sens révèle le mieux

7. Esther Tusquets, *Habíamos ganado la guerra*, Barcelone : Bruguera, 2007, p. 31. « J'ai appris alors que la solitude ne consistait pas toujours à n'avoir personne à ses côtés : ma solitude consistait purement et simplement à être sans maman, la solitude consiste simplement en l'absence de la personne aimée. »

l'enjeu chez Tusquets de l'écriture sur la figure maternelle est le suivant : « He escrito mucho sobre mi madre, a veces me parece que sólo he escrito sobre mi madre, o contra mi madre, sin lograr nunca cancelar el conflicto, pasar página, quedar en paz. […] La frustración permanente, la herida siempre abierta. El desamor[8]. »

Elle y nomme clairement le sentiment qui a bercé son enfance et qui a eu des conséquences irréversibles dans sa vie : le désamour, un mot qui par association d'idée avec « mère » lui apparaît comme une évidence. À l'instar de sa mère, qui entretenait elle aussi des rapports conflictuels avec sa mère, elle est frustrée et blessée. Elle s'auto-analyse ensuite, et introduit l'idée que sa mère l'aimait peut-être à sa manière, froide et distante, mais qu'elle-même ne s'est jamais sentie aimée. La théorie de Tusquets serait donc : la solitude, ce n'est pas être seule, c'est se sentir seule ; le désamour, ce n'est pas de ne pas être aimé, c'est de ne pas se sentir aimé.

Pour faire face au manque, à la peur de l'abandon, la réaction enfantine de l'auteure devenue adulte est de recréer l'espace familier et rassurant de son enfance, en le mettant en scène. C'est ainsi que « la casa oscura » devient, plus que le foyer, le ventre de la mère, dans un désir de retour intra-utérin.

Sur le plan métaphorique, la maison est, d'après Gaston Bachelard, le chez soi, elle est synonyme d'abri, de refuge, de protection, de sein maternel : « la maison est un grand berceau[9] ». C'est le lieu du passé, des souvenirs d'enfance, de la réminiscence. Elle est bien souvent associée à la mère, gardienne de l'intimité et de la chaleur de son foyer. La maison fait appel au souvenir et à la mémoire. L'adulte a tendance à se remémorer ses bonheurs dans la maison de son enfance, son premier refuge, son sein maternel.

Le roman *El mismo mar de todos los veranos* débute par l'entrée de la protagoniste dans la maison de son enfance. Elle compare cette demeure à une très vieille église, puis à une vieille cathédrale. Cette comparaison rend à la maison son côté solennel et sacré. L'idée de refuge, de protection est mise en évidence ; de même que la froideur, l'obscurité et le silence.

Dans l'écriture d'Esther Tusquets, l'évocation de la maison renvoie systématiquement à la mère, froide et distante. Métaphoriquement, la maison est la mère, or cette maison est obscure, tout autant que la mère l'est aux yeux de sa fille. À la fin de ce roman, la narratrice décrit le lieu où Clara

8. *Ibid.*, p. 64.

9. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris : Presses universitaires de France, 1972, p. 26.

l'abandonne : sa chambre, qui lui inspire dégoût et tristesse. Elle se sent prisonnière de cette chambre, en vérité elle est prisonnière d'elle-même puisque la chambre est le reflet de notre moi intime. La couleur grise du mur, l'odeur nauséabonde et la pluie renvoient à la tristesse, au désespoir, au dégoût. Lorsque Clara sort de la maison, la laissant libre mais seule et désespérée, elle est en proie à la mélancolie et évoque la mort à travers la gradation « antes de dejarme descansar, de dejarme dormir, de dejarme morir[10] » et de l'expression « dejarme definitivamente en paz[11] », qui rappelle l'inscription funéraire « repose en paix ». La chambre symbolise ici la tombe de la narratrice. L'abandon de sa maîtresse, Clara, fait écho à l'abandon maternel. La narratrice réalise que sa vie n'a été qu'une suite d'abandons par les personnes qu'elle aimait.

Esther Tusquets consacre un chapitre entier de son roman autobiographique *Habíamos ganado la guerra* à la maison de son enfance, intitulé « La casa oscura ». La « casa oscura » est la maison de son enfance, et n'était sombre en réalité qu'aux yeux de sa mère. L'opposition clarté/obscurité de la maison est omniprésente, faisant écho à l'opposition joie/tristesse de l'enfant.

Elle évoque également cette maison dans une nouvelle intitulée « La Casa Oscura[12] », où elle met en scène une petite fille qui lui ressemble étrangement, Sara. Elle suit le même schéma narratif. Il est curieux de remarquer que d'ordinaire, c'est sa mère qui trouve la maison obscure, alors que dans ce récit fictif, c'est aux yeux de la jeune Sara que la maison semble trop sombre, laissant sa mère intriguée et amusée par les idées étranges de sa fille. L'auteure inverse volontairement ces deux personnages : la fille devient la mère et la mère devient la fille.

Esther Tusquets débute enfin sa « Lettre à la mère[13] » et sa « Lettre à ma mère[14] » en évoquant « la casa oscura ». Dès les premières lignes du texte, le ton est donné : ce n'est pas la maison du couple Tusquets, c'est la maison de la mère. Elle en parle avec une certaine nostalgie.

10. Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), Barcelone : Anagrama, 2008.

11. *Ibid*.

12. Esther Tusquets, «La Casa Oscura», in *Carta a la madre y cuentos completos*, Palencia : Menoscuarto, 2009, p. 225-263.

13. Esther Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos*, *op. cit.*

14. Esther Tusquets, *Correspondencia privada*, *op. cit.*

Néanmoins, une différence notoire apparaît dans les deux lettres : dans la « Carta a la madre », elle écrit que leur ancienne maison est aujourd'hui une agence de voyages, tandis que dans la seconde lettre elle parle d'un hôpital gériatrique. L'agence de voyage c'est le symbole de la liberté et de la vie tandis que l'hôpital gériatrique illustre la dépendance et la mort. La maison est le reflet de la mère, or cette maison est devenue tour à tour une agence de voyages puis un hôpital gériatrique, donc la mère incarne ce paradoxe de la vie et de la mort, de la liberté et de l'enfermement. Rappelons qu'entre ces deux lettres, sa mère est décédée.

La recherche d'amour maternel, est finalement au cœur de la réflexion d'Esther Tusquets. C'est donc une écriture du manque, d'une fille en mal de mère. C'est aussi une écriture de « l'excès », du « superlatif » face au manque affectif. L'absence s'est ensuite matérialisée avec le décès de la mère. C'est, enfin, une écriture qui réconcilie.

La figure de la mère, de la fille et du couple mère-fille qui apparaissent chez l'auteure permettent une analyse des sentiments ambigus et contradictoires que suscite la mère, perçue comme l'origine où se mêlent enfance et vieillesse, étouffement et solitude, haine et amour, rejet et dévotion.

La fille est indubitablement émerveillée face à sa mère et se trouve alors dans un état de ravissement total. Marie-Magdeleine Lessana met en évidence le fait que les mots « ravissement » et « ravage » ont une étymologie commune : ils dérivent tous deux du verbe « ravir ». Le ravissement fait donc écho au ravage mère-fille, un terme qu'elle emprunte à Jacques Lacan et qu'elle définit en ces termes : « Le ravage entre fille et mère n'est pas un duel, ni le partage d'un bien, c'est l'expérience qui consiste à donner corps à la haine torturante, sourde, présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe[15]. » Concrètement, il y a ravage lorsque la fille attend de sa mère qu'elle explique ses interrogations quant aux jouissances érotiques, quant à ce corps féminin qu'elle découvre avec fascination et désir ; lorsque la fille a le sentiment d'être trop aimée ou au contraire lorsqu'elle se sent mal-aimée. Le ravage mère-fille est une épreuve à traverser et il est nécessaire d'en sortir. Chez Tusquets, la protagoniste reste dans la recherche du corps féminin désirable de sa mère. Il s'agit donc d'un inceste inconscient. Tusquets est ravie devant sa mère, avec laquelle elle a connu une relation conflictuelle, sans jamais réussir à sortir du ravage. La mère d'Esther Tusquets lui a donné la vie mais c'est ensuite sa fille qui passe la sienne à désirer et à rechercher sa mère. Pendant la grossesse, la

15. Marie-Magdeleine Lessana, *Entre mère et fille : un ravage*, Paris : Fayard, 2000, p. 12.

mère attend sa fille, puis c'est la fille qui attend sa mère. Nous assistons à une inversion filiale et émotionnelle : la mère devient la fille et la fille devient la mère.

On peut alors s'interroger sur les dommages de ce ravage dans la relation qu'elle entretient avec ses proches. L'écrivaine a été très marquée par son conflit permanent avec sa mère, qui a incontestablement eu des répercussions sur sa vie de femme et de mère.

Inconsciemment ou non, Esther Tusquets va à l'encontre du modèle maternel sur de nombreux points : elle fait des études, elle exerce un travail qui la passionne, elle préfère les relations amoureuses courtes et intenses à une longue vie d'amour platonique, enfin elle ne souhaite pas être mère. Elle changera d'avis sur ce dernier point, assez tardivement d'ailleurs. En somme, elle met tout en œuvre pour ne pas vivre la vie de sa mère, enfermée dans le modèle patriarcal référent en cette période d'après-guerre, qui impose à la femme trois rôles : celui d'épouse, de mère et de femme au foyer.

Le ravage du couple Tusquets, mère et fille, s'exprime en particulier dans sa vie d'écrivaine. En effet, en écrivant (sur) sa mère, la fille ne lui (re) donne-t-elle pas vie, comme la mère a donné vie charnellement à sa fille ? Réécrire la mère, ce serait donc la faire revivre, telle une renaissance. Ne peut-on voir l'écriture de la mère comme la dette payée par les filles à celles qui leur ont donné la vie ? En ce sens, l'écriture de leur œuvre serait comme un « accouchement », comme un acte de transmission.

Ainsi, la figure maternelle, telle une déesse, telle un rayon de soleil, brille par son omniprésence. La mère est même au cœur de son écriture. Elle a été également très présente dans la vie de l'écrivaine, qui en a fait sa source d'inspiration littéraire et l'objet de son désir tourmenté. A l'instar de la protagoniste de sa première œuvre romanesque, *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets reste hantée par le fantôme de sa mère, qui a marqué indéfectiblement sa vie de femme et dont la présence se perpétue dans l'absence, dans la mort. Femme à jamais en manque de sa mère, l'écrivaine nous livre dans ses récits sa douleur face à son « obscur objet du désir ».

Esther Tusquets est décédée en 2012. Sa fille, Milena Busquets, a suivi les pas de sa mère dans le monde de l'édition, et vient de publier son deuxième roman *También esto pasará*[16], roman à caractère autobiographique dans lequel la narratrice, après avoir assisté à l'enterrement de sa mère, revient sur la relation avec elle, et dont le parallèle avec la « Carta a mi madre » est frappant. Il est intéressant de suivre cet acte de mimesis, dans le

16. Milena Busquets, *También esto pasará,* Barcelone : Anagrama, 2015.

fait d'écrire, dans le style littéraire, mais aussi dans le choix du thème de la relation à la mère. La narratrice ne cesse de parler de sa mère, de s'adresser à elle, même morte, à la deuxième personne du singulier. Elle évoque la maladie, la souffrance physique et psychologique, puis le manque après la disparition. En définitive, l'écriture de Milena est aussi une écriture du deuil doublée d'une écriture du manque, du désamour et du désir. La mère est interminablement un « pousse-à-écrire ».

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris : Presses universitaires de France, 1972.

Busquets, Milena, *También esto pasará,* Barcelone : Anagrama, 2015.

Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010.

Freixas, Laura (éd.), *Madres e hijas*, Barcelone : Anagrama, 1996.

Gange, Françoise, *Avant les dieux, la Mère universelle*, Paris : Alphée, 2006.

Lessana, Marie-Magdeleine, *Entre mère et fille : un ravage*, Paris : Fayard, 2000.

Mékouar-Hertzberg, Nadia (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, « Les mères empêchées », Paris : L'Harmattan, 2009.

Tusquets, Esther, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), Barcelone : Anagrama, 2008.

——, *Correspondencia privada*, Barcelone : Anagrama, 2001.

——, *Habíamos ganado la guerra*, Barcelone : Bruguera, 2007.

——, *Carta a la madre y cuentos completos*, Palencia : Menoscuarto, 2009.

——, *Confesiones de una vieja dama indigna*, Barcelone : Bruguera, 2009.

RAISON ET DÉRAISON DANS LES SONGES DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ ET ROSARIO FERRÉ

Fátima Rodríguez
Université de Bretagne Occidentale

Teresa Rodríguez
Université Toulouse Jean-Jaurès

À la mémoire de Rosario Ferré (1938-2016)

Les avatars de Juana Inés de Asbaje sont nombreux. Nous les avons évoqués dans une séance des rencontres GRADIVA où il était question de l'importance des énigmes dans son parcours de vie.

Plus connue du monde des Lettres comme Sor Juana Inés de la Cruz (Nepantla, 1648 – Mexico, 1695), nommée de son temps « la dixième muse », le « phénix de l'Amérique » ou « le phénix mexicain », son œuvre s'éclipse deux siècles durant pour resurgir dans les années 1920 et faire l'objet de traductions, d'exégèses et d'études diverses. Elle entre ainsi dans un processus de « modernisation » préfigurant pour certains des aspects essentiels de l'œuvre de poètes des plus avant-gardistes des deux hémisphères : Stéphane Mallarmé en France, Vicente Huidobro au Chili, Rubén Darío au Nicaragua, José Gorostiza et Bernardo de Montellanos au Mexique... Ces deux derniers font partie dans les années 1930 du groupe dit *Contemporáneos*, auquel s'associera un jeune écrivain, celui qui aurait « remis sur le marché » la poète, pour ainsi dire. Il s'agit d'Octavio Paz.

Bien au-delà de son œuvre, le personnage de Sor Juana est adopté et réinvesti depuis les années 1980. Par la réflexion d'Octavio Paz dans *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*[1], publié en 1982, par la thèse de référence de Marie-Cécile Bénassy-Berling[2], la même année, ainsi que par les études de genre et la critique féministe en général et, enfin, par des auteures désireuses d'instaurer une généalogie féminine, une ligne successorale réparatrice de l'oubli auquel les créations des femmes se confrontaient ces années-là et se confrontent toujours.

Sor Juana Inés de la Cruz écrit à partir de 1690, *Primero sueño*, publié deux ans plus tard ; le titre est donné non pas par la poète mais par son

1. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* México : Fondo de Cultura Económica, 1982.

2. Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*, Paris : Paris IV - Éditions hispaniques, 1982.

principal censeur, l'archevêque de Mexico Francisco Aguiar y Seijas, dont nous avons eu l'occasion de parler lors de la communication mentionnée. C'est dans un contexte particulièrement hostile que ce texte est rédigé. Le labeur réformiste du prélat devient de plus en plus tenace. Il s'acharne sur les femmes en général (les cuisinières et domestiques de la maison épiscopale ne devaient-elles pas se tenir hors de son champ de vision ? N'avait-il pas fait changer dès son arrivée les dalles de la cour, foulées par des jeunes filles ?). Cette mission prend un caractère obsessionnel à l'encontre de trois types de femmes : les démentes, les prostituées et les savantes, las *letradas*, ou *bachilleras*, qu'il tenait à cœur de voir enfermées, en instiguant la fondation de couvents *ad hoc*. Ainsi instaure-t-il en 1683 le Recueillement de San Miguel de Belén, destiné à des jeunes filles pauvres, puis le Recueillement prison Santa María Magdalena pour les prostituées repenties, l'hôpital du Divino Salvador pour les femmes démentes. Il veille au strict accomplissement des règles monacales et, pour ce faire, le contact des religieuses avec le monde extérieur devait être à tout prix évité (édit de 1692 contre les visites des dévots), et leurs biens confisqués dans le respect du vœu de pauvreté. Sor Juana fut l'une des victimes de cette spoliation, dénoncée un an après la mort de l'évêque.

Si nous rappellons les contingences dans lesquelles ce poème voit la lumière, c'est pour deux raisons. La première : la réaction sous forme de lettre d'avertissement du 25 novembre 1692 de Francisco Aguiar y Seijas, caché sous le pseudonyme très féminin de Sor Filotea de la Cruz, et l'influence de ses accusations voilées sur l'écriture et sur la vocation intellectuelle de Sor Juana. Cette missive publique, finement ciselée et pertinemment interprétée par la religieuse est en parfaite concordance avec le projet contreréformiste de l'évêque. La seconde : dans le climat de misère qui régnait en Nouvelle Espagne[3], la réputation d'austérité et de générosité envers les miséreux d'Aguiar y Seijas lui valent une grande popularité et une supériorité de critère et d'action qu'il brandira contre la vice-royauté même, autorité protectrice des religieuses qui, de ce fait, se retrouvaient en situation de grande vulnérabilité. Sor Juana n'a pas échappé à cette fragilisation, suite à la chute politique du comte de Galve en 1692 et au renoncement aux

3. Le 8 juin 1692 éclate une révolte des pauvres visant la noblesse. Voir l'excellent travail documentaire d'Antonio Ruibal García, « Las monjas se inconforman. Los bienes de sor Juana en el espolio del obispo Francisco Aguiar i Seijas », Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-monjas-se-inconforman-los-bienes-de-sor-juana-en-el-espolio-del-arzobispo-francisco-de-aguiar-y-seijas-0/html/523e07e4-7454-4ab9-9f3a-0d13d1369d9f_2.html>.

fonctions de *secretario de la gobernación* de son parrain Pedro Velásquez de la Cadena en 1694[4].

Et malgré tout, *Primero sueño* ou *El sueño* réussit à franchir les obstacles de son époque et les frontières naturelles que le temps aura dressées sur la réception de la poésie baroque conceptuelle. Il devient même la composition poétique la plus fructueuse de la religieuse hiéronymite, à en juger par le nombre d'interprétations qu'elle a inspirées. Un minutieux recensement mené par Alberto Pérez Amador Adam rend compte pour ce seul texte de plus de deux centaines d'études, allant de la traduction à l'édition critique, dont plus de cent travaux proprement herméneutiques[5].

Nous nous centrerons ici sur un texte de Rosario Ferré dont la source est le poème de Sor Juana. Et que cette modeste lecture soit vue aujourd'hui comme un hommage à cette grande créatrice portoricaine, décédée voici à peine trois mois.

Publié en 1992, trois cents ans après le *Primero sueño* de Sor Juana, le « Sueño de amor velado » de Rosario Ferré est un long poème appartenant au recueil *Las dos Venecias*. Livre inclassable par sa composition même, il regroupe récits, nouvelles, témoignages, poèmes, la prose ayant été largement analysée et moins travaillée à notre connaissance que la partie poétique.

Trois des cinquante formes brèves qui constituent *Las dos Venecias*, « Sueño de amor velado », « Segundo sueño » et « El sueño de la palabra », vont pénétrer dans la réalité formelle du « Primero sueño », premier songe de Sor Juana, tant et si bien qu'elles se rétro-alimentent de cet autre monde, d'un univers référentiel autonome, d'un habitat poétique enraciné à son tour dans les *Soledades* de Luis de Góngora, publiées en 1613. Un ancrage explicite (c'est ainsi que sor Juana le déclare en épigraphe) qui fait apparaître ou paraître le *Premier songe* comme un prolongement de ce texte radical, une première ramification *novohispana* de la modernité qu'il représentait.

Il convient d'interroger cette subsidiarité entre les textes. Qu'en est-il, à la lecture du « Sueño de amor velado », de *Las dos Venecias* ?

Venons-en, d'abord, au *Premier songe*.

Déroulé sur un millier de vers (neuf cent soixante quinze, pour être précis), le célèbre *Premier songe* de Sor Juana s'offre à nous comme une

4. *Ibid.*

5. Spécialiste de l'œuvre de Sor Juana, il a réalisé plusieurs recensements, dont *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid : Iberoamericana Vervuert, 2007.

composition écrite « à la manière des *Soledades* de don Luis de Góngora », nous le disions, en reprenant les propos de la poète, faisant allusion, sans doute, plus à la construction formelle qu'au contenu de ces « solitudes ». Car le livre du poète andalou adopte une relative liberté de métrique et de rime, celle que procure la silve baroque, la strophe la plus osée, la plus moderne, pourrait-on dire en faisant fi de l'anachronisme. Proche du vers libre si cher à nos contemporains et assidument pratiquée par Rosario Ferré, par ailleurs.

Sor Juana s'approprie cette strophe souple pour en démultiplier les effets au fil d'un poème dont la sonorité ne sera pourtant pas le trait différentiel, mais plutôt le déploiement d'une imagerie et d'une architecture (architectonie), une succession d'effets de mise en présence qui rend l'ensemble extrêmement, étrangement, « visuel ».

Primero sueño est un texte poétique complexe, une sorte de *corpus hermeticum*, d'autant plus obscur pour nous qu'il est soutenu par une trentaine de figures empruntées à la mythologie grecque, mais aussi par une forte symbolique religieuse (la Tour de Babel, l'aigle de Patmos…), ainsi que par une enfilade de *topoi* propres à l'univers de la Renaissance. Georgina Sabbat de Rivers l'a parfaitement prouvé dans sa thèse de Philosophie, soutenue en 1968 et publiée quelques années plus tard[6].

Une imagerie pour initiés, certes, reposant, malgré tout, sur une triangularité thématique évidente :

1. Le combat entre l'ombre et la lumière, duel cosmique incarné par les deux puissances conventionnelles : le soleil et la lune. C'est le monde des sens :

> Piramidal, funesta, de la tierra
> Nacida sombra, al Cielo encaminaba
> De vanos obeliscos punta altiva,
> Escalar pretendiendo las Estrellas;
> Si bien sus luces bellas
> –exentas siempre, siempre rutilantes–
> La tenebrosa guerra
> Que con negros vapores le intimaba
> La pavorosa sombra fugitiva

6. Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, London : Tamesis Books Limited, 1977. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a numérisé ce document, accessible sur le site : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sueno-de-sor-juana-ines-de-la-cruz-tradiciones-literarias-y-originalidad--0/>.

Burlaban tan distantes…
…
La avergonzada Nictimene acecha
De las sagradas puertas los resquicios
O de las claraboyas eminentes
Los huecos más propicios
Que capaz a su intento le abren brecha[7].

Tout est assombri et lugubre dans ce tableau crépusculaire, propice au sommeil.

2. Le passage de l'état de veille à l'état de sommeil, cadre privilégié du songe, où le corps est mort à la vie et vivant à la mort. C'est le monde de l'entendement, où :

así ella, sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores. las figuras,
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares,
mas aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas[8].

7. Pyramidale, funeste, une ombre
Née de la terre/au Ciel elle dirigeait
Des vains obélisques la pointe hautaine,
L'assaut prétendant des Etoiles :
Mais ces lumières belles
– pures toujours, toujours rutilantes –
De la ténébreuse guerre
Qu'avec de noires vapeurs leur intimait
L'effrayante ombre fugitive
Se moquaient si distantes...
…
La honteuse Nictimène
Guette les fentes des portes sacrées
Ou les hautes claires voies
Les trous les plus propices
Qui, suffisant à son intention, lui ouvrent une brèche.

8. …la fantaisie recopiait
toutes les images des choses,
et son pinceau invisible formait
avec de mentales, sans lumière, mais toujours vives

3. Et, enfin, la traversée du rêve à l'éveil, lieu de la nostalgie, lieu de la connaissance frustrée. C'est le monde du moi :

> Estos, pues, grados discurrir quería
> unas veces, pero otras disentía
> excesivo juzgando atrevimiento
> el discurrirlo todo. Quien aun la más pequeña,
> aun la más fácil parte no entendía
> de los más manuales efectos naturales[9];

Voilà les derniers vers :

> mientras nuestro hemisferio la dorada
> ilustraba del sol madeja hermosa,
> que con luz juiciosa
> de orden distributivo,repartiendo
> a las cosas visibles sus colores
> iba restituyendo
> entera a los sentidos exteriores
> su operación, quedando a la luz más cierta
> el mundo iluminado, y yo despierta[10].

---

couleurs, les figures
non seulement de toutes les créatures
sublunaires, mais aussi de celles
qui sont de claires Etoiles intellectuelles…

9. Parfois, donc, mon entendement
ces degrés il voulait parcourir.
Mais, d'autres fois il se désistait
jugeant que c'était une audace excessive
que parcourir le tout
lui qui, même la plus petite
la plus facile partie ne comprenait pas
des plus usuels
effets naturels…

10. … Pendant que le beau fuseau
doré du soleil illuminait notre Hémisphère
et d'une lumière judicieuse
suivant l'ordre distributif, redonnait
peu à peu aux choses leur visibles couleurs
et restituait
aux sens extérieurs leur entière
faculté, demeurant sous une lumière plus sûre
le monde illuminé, et moi réveillée.

Sur fond de « contienda cósmica » pullulent des références symboliques et mythiques dont la présence pourrait paraître, pour le moins, arbitraire. C'est un empire d'ombres qui s'élève, défiant le mouvement naturel du poème, sa verticalité descendante. Enfermée dans un temple, la vorace Nictimène éteint les faibles flammes de l'autel ; les filles de Minias, chauves-souris, « en une forme horrible transformées » (v. 43) couvrent le ciel « d'une seconde brume », « de leurs sombres membranes ». Des êtres dont la témérité fut punie par une métamorphose : Nictimène, meurtrière de son frère, devenue chouette : les trois filles de Minias, folles après avoir refusé d'assister aux bacchanales ; Alcione, martin-pêcheur et ses amants métamorphosés en poissons ; Actéon, dévoré par ses propres chiens après avoir osé regarder la déesse Artemis nue. Il sera, lui aussi, victime de ses propres transgressions, en proie à un monde démentiel, sensuel, fictif.

Ces animaux ne sont donc pas de simples ornements rhétoriques. Privés par les dieux de leur nature humaine, ils deviendront les signes de l'audace punie. Tous évoluent dans l'excès, dans la déraison. Ils ont subverti un ordre, sombré dans une vie d'actions insensées pour avoir défié le mandat divin. Mais ils auront tenté l'exercice périlleux de la connaissance et leur ascension physique est aussi une élévation figurée vers le savoir, vers la sagesse. Mais ce savoir, il est acquis au prix d'un grand saut, sauter de l'autre côté de la barrière, « saltar las bardas » de la raison, comme l'aurait si bien dit María Zambrano à propos du Quichotte.

La description de l'état physiologique ouvre la porte au rêve. L'apaisement des organes et des fonctions vitales favorise cet autre état, cet autre habitat, son « ser » et son « estar ». Au « soñar del cuerpo » succède le « soñar del alma ». Et cet espace du « soñar » se situe sur la hauteur.

Atlante, l'Olympe, « el volcán más soberbio que intima guerra al cielo », l'aigle, les pyramides de Menfis et la Tour de Babel. Ce long poème, nous le parcourons comme une escalade des territoires sensoriels vers les régions du rêve, seules à pouvoir procurer l'élévation vers l'entendement. Car c'est dans le domaine onirique que le moi, dénudé des sensations de l'état de veille, pourrait aspirer à la connaissance.

Mais, qu'en est-il, de ce moi ? Dans cette mise en présence éblouissante, on pourrait dire qu'il brille par son absence. Éludé au fil de plus de 600 vers, il apparaît discrètement au vers 615, « mon entendement » :

De esta serie, seguir mi entendimiento
el método quería[11].

Troisième rêve de la série des dix qui intègrent *Las dos Venecias*, le « Sueño de amor velado » de Rosario Ferré participe quant à lui d'une vaste géographie onirique allant des haikus du poète Liu Che (304) au rêve du Jardin des plantes du Douanier Rousseau, ou à la rase campagne de la bohémienne anonyme dans « El sueño de la gitana », avatar littéraire de *La gitane endormie* du Douanier Rousseau (1897). Suscités par l'acte d'observation du moi poétique, ces textes présentent un dénominateur commun : leur demeure est la création, acte ou résultat. Leur source aussi, puisqu'ils naissent, non pas du monde qu'ils représentent, mais d'autres représentations, d'autres figurations mentales. Tout le livre est ainsi engendré dans un espace autonome, dans une résidence obscure et scellée, « sigilosa » et sigilaire, étrangère à toute activité, hormis l'activité créatrice et la féconde activité onirique.

Il est relativement aisé dès lors de trouver un système d'analogies entre le texte de Ferré et le texte de Sor Juana, devenus, texte et sor Juana, leur sujet. D'autant plus que les grands traits de la biographie de la religieuse sont repérables dans le « Sueño de amor velado ». Mais les figures concordantes peuvent être tout aussi traîtresses. À l'imagerie aérienne déclinée dans *Primero sueño*, qui emprunte à la mythologie grecque une pléiade d'êtres sacrilèges, le Sueño de amor velado oppose la représentation d'une sor Juana identifiée d'entrée au personnage légendaire aztèque d'Iztaccicuahtl, un moi gisant, en parfaite communion avec la nature, réconcilié avec ses divinités autochtones préhispaniques :

Juana Inés duerme el sueño de Iztaccicuhatl
coronada por las rosas que se venderán
mañana, en el mercado de Napantla.
Sus pies rozan el confín secreto donde el volcán de Nieve
vierte invisible su humor hacia el Volcán de Fuego.

Y Popocatepetl peina sigiloso sus cabellos
En manantiales de ónix a lo largo
De su cuerpo. A cada suspiro suyo se levantan como garzas

11. De cette succession mon entendement
La méthode voulait suivre

Cien tempestades de nieve por entre los ventisqueros
Y en su pecho arde una llama piramidal que
Asciende, y consume en vilo el mundo[12].

La même triangularité s'incarne dans des images géométriquement pyramidales. Mais si le texte de sor Juana s'ouvre sur une géométrie bâtie par la main de l'homme, la pyramide, observée dans sa grandeur par un moi implicite, dans le « Sueño de amor velado » de Rosario Ferré, la montagne, construction naturelle et symbole axial, s'identifie au personnage en communion, en fusion avec le monde terrestre.

La figure de la pyramide, externe et cérébrale (« La elevada pirámide mental donde se miró colocada el alma » / « La haute pyramide mentale où s'est regardée l'âme ») du *Premier songe* trouve précisément son opposé complémentaire dans ces vers, 10 et 11, de « Sueño de amor velado ».

Face à ce moi absent, face à la parole transparente et désincarnée du *sueño*, du songe de Sor Juana, tout le « Sueño de amor velado » est sous-tendu par l'omniprésence physique de la future religieuse, objet et sujet poétique. Car le « Sueño de amor velado » trace son cheminement vers les ordres, et ce trajet physique d'une centaine de kilomètres se soutient d'un bouleversement de la nature au passage de cette jeune fille impétueuse et pressée par son rêve. D'entrée, c'est l'ordre naturel même qui paraît se renverser :

A la vera del camino Amecameca desploma
Sus perales, oferta a pleno cielo
Su aromada garganta de Pomona
Por entre gemela cornucopia de volcanes[13].

12. Juana Inés dort du sommeil d'Iztaccicuatl
Couronnée par les roses qui seront vendues
demain, sur le marché aux fleurs de Nepantla.
Ses pieds affleurent ces confins secrets où le Volcan de Neige
verse invisible son humeur vers le Volcan de Feu.

Et Popocatepetl peigne vigilant ses cheveux
En sources d'onix tout au long
De son corps. À chacun de ses soupirs remontent comme des hérons
Cent tempêtes de neige entre les failles des glaciaires.
Et dans sa poitrine brûle une flamme
Pyramidale qui s'élève et tient le monde en suspens.

13. Au bord du chemin Amecameca incline
Ses poiriers, offrant à ciel ouvert
Sa gorge aromatique de Pomone
Entre la double corne d'abondance des volcans.

Tout est matière sensorielle dans ce tableau, tout semble redoubler de fertilité au passage de Juana Inés adolescente. Les fruitiers ploient, l'air est gorgé des parfums du jardin. Une brève parenthèse significative qui trouvera son contrepoint et son revers au fil des vers suivants. Et toute la désobéissance de la foule de personnages en mouvement qui peuplent *Primero sueño* sera déjouée par la représentation d'un personnage unique, soumis à l'obédience des ordres et résigné aux invectives de ses supérieurs hiérarchiques :

Todo lo sufre Juana Inés
Todo lo sobrelleva con paciencia;
El impávido lampo del sagrario
Ojo ciclópeo que, inflamado en sangre
Consume el alma inerme en tornos vanos.

Laquesis ha de guiar su pluma junto a la mecida tumba
Donde se enhebra y corta sin duelo el propio estambre
Y la derecha ha de borrar fratricida el trazo de la izquierda
Sobre el mar angustiosamente arado de la página
Isus a de labrar paciente peces mudos
A espumada escritura dispersa en vega llama. (v. 32-38[14])

En ce sens, le rêve de Ferré et le rêve de Sor Juana se rejoignent comme de parfaits complémentaires et constituent presque un texte poétique unique. Chez Sor Juana, toute l'imagerie, les objets et les êtres sensibles qui peuplent *Primero sueño* sont le fruit des idées, la concrétisation par la parole poétique d'un système on ne peut plus abstrait qui aspire à incarner la punition irrévocable de la témérité intellectuelle, vue par l'évêque comme une « vanité », une forme de folie, un désordre mental, sous les habits de Sor Filotea, il n'hésitera pas à traiter d' « holocauste » les risques encourus par le mouvement du moi vers la connaissance comme un mode d'élévation spirituelle et comme une quête périlleuse de la clarté :

14. Tout est enduré par Juana Inés,
Tout supporté avec patience.
La lueur insolente du tabernacle,
Œil cyclopéen qui, enflammé de sang
Consume l'âme inerme dans des tours inutiles.

Laquesis doit guider sa plume près du tombeau bercé
Où elle enfile et coupe sans complaisance le brin de fil
Et la droite devra effacer fratricide le tracé de la gauche
Sur la mer péniblement labourée de la page.
Isis façonnera des poissons muets
Aux embruns d'ecriture dispersés sur la plaine fertile

La avergonzada Nictimene acecha
De las sagradas puertas los resquicios
O de las claraboyas eminentes
Los huecos más propicios
Que capaz a su intento le abren brecha.

Mais ce moi ne s'approprie pas le lieu de l'autre. Il le guette en grand secret comme un observateur vigilant dans cet univers nocturne où errent les êtres de la ménagerie mythique. Des êtres dont la présence pourrait s'avérer capricieuse, ou animée par un prurit d'érudition propre à la poésie de cour : Nictimène, transformée en chouette pour avoir tué son frère et invité son père à en manger la dépouille ; les trois filles de Minyas, les voilà en chauve-souris, punies par Bacchus pour avoir renié ses fêtes ; la belle Alcione, devenue martin-pêcheur et instigatrice elle-même de la transformation de ses nombreux amants en poisson ; le cerf Actéon, mis aux abois par ses propres chiens. Les trois éléments sont touchés, infestés par ces pauvres êtres déchus, livrés à la quête et à la déroute. Tous victimes du « desacato », du regard insoumis (*acatar* et *catar* partagent la même étymologie : *regarder*). Des êtres dénudés en somme de leur sacralité, au gré de caprices divins exemplaires.

C'est contre ce monde engendré comme une incarnation de l'audace punie que s'insurge le « Sueño de amor velado » de Rosario Ferré. Et il le fera en affirmant la parole poétique non pas comme un acte de connaissance, mais comme un acte d'amour, présent dans le titre, déployé dès les premiers vers du poème sur les images de communion des corps. Car, après lecture du texte, ce titre on ne peut plus ambigu, trouve son sens : le rêve d'amour voilé de Sor Juana est « veillé » par Ferré. Sur cette double signification de l'espagnol « velado », voilé et veillé au « recato », à la réserve et à l'« acato », à la soumission, ou à l'insoumission déguisée de Sor Juana, un autre « desacato », un regard autre, s'oppose et s'impose. Et ce regard prend appui sur la dernière phrase, sur le vers le plus limpide du texte racinaire : « El mundo iluminado y yo despierta ».

C'est précisément ce vers ultime du *Premier songe* de Sor Juana qui démasque le reste. Face au voile du premier paratexte « Escritos a la manera de don Luis de Góngora », c'est-à-dire, écrits sous les deux formes de pouvoir par excellence, l'hispanité et la masculinité, un moi solaire, un moi féminin sans ornements s'ouvre au réveil et à l'éveil.

Dépouillé de tout fard conceptuel, ce vers ultime aura raison à lui seul de tout l'illusionnisme baroque, d'une affectation empruntée, ancillaire. Il démasque l'épigraphe qui aurait travesti l'ensemble : « escritos a la manera

de don Luis de Góngora ». Dans un monde de déguisements, Sor Filotea est un homme, un homme d'église, ce vers s'insurge comme un éloge de la clarté, de la raison qui a coûté tant de tracas à la religieuse mexicaine. Ce seul vers défie toute orthodoxie, car Sor Juana n'est pas sans savoir que les accusations de « vanité » la réduiront au silence, une destinée qu'elle aura encore défiée en écrivant ses énigmes et ses « suertes » (devinettes), des jeux d'esprit.

De la même manière, l'épigraphe du « Sueño de amor velado » est une sentence d'Octavio Paz :

> El lenguaje
> es una expiación,
> propiciación
> al que no habla.

qui déclare la double valeur de la parole, exprimée par deux termes liés aux sacrifices lévitiques : la propitiation et l'expiation. Le langage efface la faute et calme la colère divine. Prenant appui sur ces vers[15], « Sueño de amor velado » renversera cette double valeur déclarée sous un prisme religieux. Deux rêves, ou un seul rêve choral car, blâmée de son vivant pour ne pas s'être accommodée d'un ordre social, familial et linguistique convenus, celui de la haute bourgeoisie portoricaine, Rosario Ferré se « lira » elle-même dans le songe de Sor Juana, suscitant par cette lecture en miroir une interprétation autre, une exégèse désobéissante, étrangère à toute forme d'obédience.

Bibliographie et sitographie

Bénassy-Berling, Marie-Cécile, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*, Paris : Paris IV - Editions hispaniques, 1982.

de la Cruz, Sor Juana Inés, *Primero sueño*, <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/Noviembre/15112012/PrimeroSue%C3%B1o.pdf>.

15. Appartenant au poème « La pasión de la brasa compasiva », *Libertad bajo palabra*,1966. Octavio Paz, *The Collected Poems of Octavio Paz (1957-1987)*, édité par Eliot Weinberger.

—— « Premier songe », *Le divin Narcisse. Précédé de « Premier songe » et autres textes,* Paris : Gallimard, coll. NRF, 1987, p. 25-53. La traduction du poème est de Frédéric Magne.

Ferré, Rosario, « Sueño de amor velado », *Las dos Venecias,* México : Joaquín Mortiz, coll. Cuarto creciente, 1992, p.68-76.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* México : Fondo de Cultura Económica, 1982.

Pérez-Amador Adam, Alberto, *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid : Iberoamericana Vervuert, 2007.

Ruibal García, Antonio, « Las monjas se inconforman. Los bienes de sor Juana en el espolio del obispo Francisco Aguiar i Seijas », Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-monjas-se-inconforman-los-bienes-de-sor-juana-en-el-espolio-del-arzobispo-francisco-de-aguiar-y-seijas-0/html/523e07e4-7454-4ab9-9f3a-0d13d1369d9f_2.html>.

Sabat de Rivers, Georgina, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz : tradiciones literarias y originalidad*, London : Tamesis Books Limited, 1977. Accessible sur le site : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sueno-de-sor-juana-ines-de-la-cruz-tradiciones-literarias-y-originalidad--0/>.

FOLIE ET LIEN SOCIAL

HISTOIRES DE FOLLES OU FOLIE DE L'HISTOIRE ? LES STIGMATES DE LA VIOLENCE CHEZ LAURA RESTREPO

Françoise Bouvet
Université Rennes 2

Les deux romans de Laura Restrepo retenus pour cette étude, *Leopardo al sol* (1993)[1] et *Delirio* (2004)[2], sont tous les deux centrés sur la Colombie des années 80, pays rongé par la violence et qui voit son Histoire bouleversée par l'émergence du narcotrafic ; mais ils ont également en commun de présenter au lecteur des personnages féminins marqués par la folie.

Cette notion de folie est bien sûr à envisager sous l'angle médical et psychiatrique, telle que la définit par exemple le *Trésor de la Langue Française*, à savoir en tant que « trouble du comportement et/ou de l'esprit, considéré comme l'effet d'une maladie altérant les facultés mentales du sujet[3] ». C'est sous cette forme qu'elle apparaît dans notre deuxième roman, où le « délire » annoncé par le titre est celui d'Agustina, que son conjoint retrouve prostrée dans une chambre d'hôtel, alors qu'il rentre d'un week-end passé sans elle, loin de leur appartement de Bogotá. Elle ne semble pas le reconnaître, ne parle plus ou presque, présente des réactions étranges et violentes, et Aguilar va alors tenter de remonter le temps pour comprendre quels évènements sont à l'origine de cet accès de démence.

Mais, comme le rappelle Roland Jaccard, derrière le terme de folie se cache aussi une idée de « déviance par rapport à la norme sociale[4] ». C'est à cette définition que nous pouvons raccrocher les personnages féminins du premier roman, *Leopardo al sol*, dont l'action se déroule cette fois sur la côte caraïbe et s'ouvre sur un meurtre initial : dans un accès de jalousie, Nando Barragán tue son cousin Adriano Monsalve, condamnant les deux branches de la famille à s'enfoncer dans une vengeance que l'argent du narcotrafic transforme très vite en guerre d'extermination. Les femmes des deux clans, que des règles strictes excluent de cette vendetta, n'en sont pas moins

1. Laura Restrepo, *Leopardo al sol*, Barcelona : Anagrama, 2001, 330 p.

2. Laura Restrepo, *Delirio*, Madrid : Punto de Lectura, 2006, 303 p. Toutes les citations tirées de ces deux œuvres seront des traductions proposées par l'auteure de cet article. Elles seront suivies de l'initiale du titre et du numéro de la page concernée.

3. *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle (1789-1960)*, disponible en ligne sur <http://atilf.atilf.fr/>.

4. Roland Jaccard, *La folie*, Paris : PUF, coll. Que sais-je, 1979, p. 33.

présentes. En nous intéressant à Alina Jérico, la femme de Mani Monsalve, mais aussi aux Barragán – Severina la mère, la Muda la tante, la Mona la sœur, et Ana l'épouse de Nando – nous verrons qu'elles apparaissent la plupart du temps comme des marginales, parfois dépressives, hystériques ou même monstrueusement anormales.

Qu'est donc une folle dans la société colombienne des années 80, au regard des manifestations de la démence chez les héroïnes féminines de Laura Restrepo ? C'est ce que nous allons tenter de démontrer, en nous intéressant tout d'abord à la folie pathologique, avant de nous plonger dans les autres formes de folie féminine, qu'elles soient subies ou choisies. Nous comprendrons que la folie dans *Delirio* et dans *Leopardo al sol* n'est pas l'apanage des femmes : celles-ci ne seraient-elles pas alors les vecteurs privilégiés par l'auteure pour dénoncer la folie de la société colombienne tout entière et de ses violences historiques ?

1- La folie pathologique

Le cas d'Agustina

À l'heure d'analyser la folie sous son angle médical, le personnage d'Agustina est d'une incroyable richesse car il semble condenser tous les symptômes psychiatriques liés à cette pathologie.

Avant même l'incident qui la précipite dans la démence, la jeune femme présente des tendances bipolaires, alternant les phases d'hyperactivité et de morosité. Le couple a d'ailleurs essayé depuis trois ans tous les traitements possibles : en vain.

Après le mystérieux incident, Agustina est clairement dépressive, refusant de sortir, de communiquer, de s'alimenter. Son comportement tient clairement de la schizophrénie, telle qu'elle est définie par le *Trésor de la langue française* : « psychose chronique caractérisée par une dissociation de la personnalité, se manifestant principalement par la perte de contact avec le réel, le ralentissement des activités, l'inertie, le repli sur soi, la stéréotypie de la pensée, le refuge dans un monde intérieur imaginaire, plus ou moins délirant, à thèmes érotiques, mégalomanes, mystiques, pseudo-scientifiques[5] ».

Autant de traits que l'on retrouve chez Agustina, déconnectée du réel : elle semble régresser en n'acceptant que les bouillies de maïzena à la cannelle que sa tante Sofi lui donne à la cuiller, elle pense que son père décédé

5. *Trésor de la langue française*, *op. cit.*

va lui rendre visite, et réorganise pour lui tout le mobilier de la maison, délimitant des zones qu'elle interdit au reste de la famille ; Aguilar parle d'ailleurs d'un « dédoublement » chez elle, tant il a « la conviction que son épouse est possédée par la volonté de son père » (D, p. 184). La jeune femme multiplie également les cérémonies délirantes, parsemant l'appartement de pots et de cuvettes remplis d'eau : « elle s'est mis en tête de célébrer des baptêmes, ou des ablutions, ou je ne sais quels rites en invoquant des dieux qu'elle s'invente, elle s'acharne à tout laver et frotter à l'excès » (D, p. 14), s'afflige son mari.

La folie d'Agustina la pousse à l'automutilation, par exemple lorsqu'elle se brûle la langue en la collant contre la résistance d'un sèche-cheveux, répétant ainsi un geste qu'elle avait déjà effectué petite. On retrouve cette même idée de violence dans les crises d'hystérie de la jeune femme. Rappelons que l'hystérie est une « névrose aux tableaux cliniques variés, où le conflit psychique s'exprime par des manifestations fonctionnelles sans lésion organique, des crises émotionnelles avec théâtralisme, des phobies[6] ». C'est à ce genre de crise qu'assiste Aguilar lors de l'épisode des meubles et il raconte ensuite : « tout dans son attitude dénotait un désir d'agresser, de blesser, sa façon de saisir et de brandir les objets laissait paraître une détermination, voire même une urgence de s'en servir pour frapper » (D, p. 185). Cette hystérie se traduit verbalement par un débit de parole qui rend les propos d'Agustina inintelligibles et par une agressivité langagière qui choque Aguilar : « Casse-toi connard, me disait-elle, mon père ne peut pas te voir en peinture, et toi encore moins, sale pute, disait-elle à la pauvre tante Sofi » (D, p. 183).

Notons que l'auteure a choisi de plonger le lecteur au plus profond de cet univers oppressant et désordonné de la folie, grâce à la structure-même de son roman, construisant l'œuvre comme une juxtaposition sans saut de page, de chapitres généralement courts, où alternent sans arrêt les lieux, périodes, personnages et voix narratives, où se mélangent dans une même phrase discours indirect et direct sans guillemet, narrateurs externe et interne s'exprimant tantôt à la troisième, tantôt à la première personne. Le lecteur a ainsi l'impression de suivre les pas chaotiques d'Aguilar, tentant avec lui d'élucider le mystère, mais il a aussi l'étrange sensation d'être à l'intérieur de la tête perturbée de son épouse.

6. *Ibid.*

Le poids de l'hérédité ?

Certains de ces chapitres peuvent précisément nous aider à mieux comprendre la pathologie d'Agustina, car ils semblent suggérer que la folie serait héréditaire et ne toucherait pas que les femmes. Il s'agit des chapitres nous plongeant dans le passé et dans la vie de Nicolás Portulinus, le grand-père de la jeune femme.

Nicolás est un musicien allemand installé en Colombie, à Sasaima, et il présente des signes de démence qui ne sont pas sans rappeler ceux d'Agustina : tantôt il est inintelligible, tantôt il se réfugie « dans un silence obstiné où il ne laisse place qu'à ses mélodies intérieures » (D, p. 91) ; il a des hallucinations, voit des personnages imaginaires, du sang versé ; il mélange rêve et réalité, mais aussi espace et temps, croyant se trouver au bord du Rhin alors qu'il est sur la rive du río Dulce. L'allusion répétée au fleuve allemand ne peut que renvoyer au fameux *Narrenschiff* dans lequel, au Moyen-Âge, on entassait les fous, délivrant les villes de leur présence et les condamnant à un destin incertain. Foucault dans son *Histoire de la folie*, souligne les liens entre eau et démence : selon lui, « [l'eau] emporte, mais elle fait plus, elle purifie ; […] tout embarquement est, en puissance, le dernier. C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle ; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque[7] ».

Nicolás Portulinus est l'exemple-même de cet état liminaire du fou, retenu sur le lieu du passage, jusqu'à ce que, ne trouvant plus sa place dans ce monde comme dans sa famille, il décide de se suicider en se jetant dans le fleuve Dulce. De la même manière, Agustina est sans cesse associée à l'élément liquide : ses « yeux d'eau fixent le néant », la maison est dévastée par « le fleuve de sa folie » (D, p. 15) et les bassines d'eau qu'elle sème partout sont autant de cérémonies à but purificateur.

La folie serait-elle donc héréditaire ? Rien n'est moins sûr, car Laura Restrepo en faisant le parallèle entre grand-père et petite-fille, attire surtout notre attention sur l'origine de la folie de Nicolás : en Allemagne, il avait une sœur, Ilse, qui souffrait d'une forme d'urticaire dévorante l'obligeant à se gratter sans cesse l'entrejambe. Ses parents firent alors tout pour que lui passe cette manie selon eux dégoûtante : la frapper, lui attacher régulièrement

7. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1998, cop. 1972, p. 22.

les mains dans le dos, l'enfermer définitivement à clé dans sa chambre, afin que personne ne sache. Ils ne réussirent qu'à la faire sombrer dans une insanité catatonique. Nicolás, régulièrement, lui rendait visite, la détachait, et surtout jouait pour elle de la musique. Et puis une nuit, Ilse se jeta dans le Rhin, bouleversant à jamais l'état mental de ce frère qui aurait tant voulu la protéger. Comment, alors, ne pas penser que derrière la démence d'Agustina se cache là aussi, un drame familial dont elle veut se purifier, plutôt qu'une prédisposition génétique[8] ? Cette thèse se verra confirmée un peu plus loin, mais en attendant, le cas d'Ilse nous invite à nous interroger sur une autre folie, qui sortirait du cadre purement pathologique.

2- Les autres formes de folie féminine

Les recluses

De nombreux autres personnages féminins chez Laura Restrepo passent en effet pour des folles et il est frappant de constater qu'elles sont toutes, ou presque, associées à la réclusion.

Notons avant tout, la possible racine latine du mot « loca », folle en espagnol. Bien que cette étymologie soit mise en doute par Corominas, dans son *Diccionario crítico*[9], la contamination sémantique entre le lieu « locus » latin et la démence « locura » espagnole est manifeste dans les écrits dès le X^e^ siècle. La folie aurait donc à voir avec le lieu, un lieu à soi, différent, un lieu où l'on (s')enferme.

Si Agustina n'est pas une de ces recluses d'hôpital psychiatrique –elle y a effectué un court séjour et ne veut plus y retourner–, elle n'en reste pas moins enfermée dans un monde qui est, selon Aguilar, « parallèle à la réalité, proche mais inabordable » (D, p. 10), un monde lié intimement à son enfance. Dans *Leopardo al sol*, les femmes connaissent elles aussi un processus de réclusion : telles des nonnes, mais poussées par les traditions et les règles de la vengeance, les Barragán restent cloîtrées chez elles, enfermées

8. C'est d'ailleurs ce que confirme Laura Restrepo dans une interview accordée à Elvira Sánchez-Blake : « También quería mostrar que detrás de la locura de Agustina había una cadena de mentiras familiares, que es lo que en realidad enloquece al personaje », Elvira Sánchez-Blake, *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*, Bogotá : Taurus, 2007, p. 331.

9. Joan Coromines, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. III, L-RE, Madrid : Gredos, 1976, p. 122-124.

dans leur deuil, tout engoncées qu'elles sont dans ces robes noires qu'elles ne quittent plus, et privées de tout espoir de vie sociale ou sentimentale.

Ces recluses sont des dépressives, à l'image d'Alina Jericó et d'Ana Santana, les épouses des deux chefs de clans, condamnées à attendre leurs maris qui les négligent, cette dernière étant, de plus, persécutée par le reste du clan Barragán qui n'accepte pas l'« étrangère ». Ce sont des hystériques quand elles sortent enterrer leurs hommes, telle Severina criant d'une voix rauque et étouffée par la rancœur : « Le sang de mon fils a été versé. Le sang de mon fils sera vengé » (L, p. 168 et 291). Ce sont enfin des femmes qui communiquent peu et ont un rapport perturbé au langage, se plongeant parfois dans une réclusion qui dépasse l'aspect spatial : la mère s'enferme dans un « mutisme volontaire […] qui cache censure et venin » (L, p. 251), et la tante va même jusqu'à se murer définitivement dans le silence, ce qui lui vaudra de n'être désignée que sous son surnom de Muda –la Muette–.

Les déviantes

Les folles chez Laura Restrepo sont également des déviantes, dans le sens où l'entend Roland Jaccard. Leur déviance psychologique s'applique à leur manière d'être, de penser ou de se conduire, ce qui provoque autour de ces femmes une réaction de malaise ou d'agressivité.

Dans la catégorie des déviantes entrent tout d'abord les sorcières. La première à apparaître dans *Leopardo al sol* est Roberta Caracola, que Nando va consulter afin qu'elle lui lise l'avenir. C'est une vieille lépreuse difforme, mise au banc de la société, et qui vient comme un écho nous rappeler les théories de Foucault sur les similitudes entre lèpre et folie[10]. Mais elle n'est pas seule : la Muda aussi a des pouvoirs surnaturels qui renforcent son image de folle : « il y a longtemps, elle a appris à lire dans les rêves d'autrui et elle peut les voir, comme au cinéma » (L, p. 58). Cette touche de magie s'intègre au roman, pourtant réaliste, comme un hommage au réalisme magique de García Márquez, et permettra à la Muda de sauver son neveu d'un assassinat. Agustina dans *Delirio* est, quant à elle, connue nationalement comme la voyante qui a retrouvé, grâce à la télépathie, un randonneur colombien perdu en Alaska. C'est ce don qui finit de la plonger dans la

10. « En fait le véritable héritage de la lèpre, ce n'est pas là qu'il faut le chercher, mais dans un phénomène fort complexe, et que la médecine mettra bien longtemps à s'approprier. Ce phénomène, c'est la folie. Mais il faudra un long moment de latence, près de deux siècles, pour que cette nouvelle hantise, qui succède à la lèpre dans les peurs séculaires, suscite comme elle des réactions de partage, d'exclusion, de purification qui lui sont pourtant apparentées d'une manière évidente. » Michel Foucault, *op. cit.*, p. 18.

démence lorsqu'elle tente de résoudre le mystère de la disparition d'une prostituée dans le club de fitness de son ami Midas, lequel lui explique après coup ce qui s'est passé : « […] fidèle à toi-même et à ta folie, tu as choisi comme toujours l'extrémisme, l'irrationalité et le mélodrame, tu t'es mise à gesticuler et à proférer des inepties, […] avec ta pire voix métallique, celle qui résonne comme si tu parlais à l'intérieur d'un pot, tu as commencé à dire Ici il s'est passé quelque chose, ici il s'est passé quelque chose […]. Je vois beaucoup de sang » (D, p. 259).

La déviance chez ces femmes peut également se jouer au niveau des sentiments ou des normes familiales. Quelle mère est donc Severina Barragán, qui dédaigne, voire rejette ses enfants, pour ne se concentrer que sur Nando, son aîné, qu'« elle aime tant, si intensément, qu'elle le soumet et l'étouffe de son amour fou » (L, p. 100) ? Elle, le « sphinx mystérieux », l'« être fait d'une autre matière », l'« habitante de sphères situées au delà de la douleur et de la contingence humaine » (L, p. 113), nourrit son fils en même temps qu'elle alimente la vengeance par ses suggestions indirectes ou par ses cris au cimetière ; c'est elle le « véritable moteur de cette guerre » (L, p. 194). Notons avec cet exemple, que les folles, chez Laura Restrepo, revêtent bien souvent une apparence monstrueuse, dans ce sens où elles sortent d'une norme physique tout autant que sociale ou morale.

Cela se confirme d'ailleurs avec une troisième catégorie, les déviantes sexuelles. Tel est le cas de la Mona, sœur de Nando, experte en matière d'armes mais qui ne peut participer à la vengeance du fait de sa condition féminine : elle possède « une force de taureau qui révèle la présence de nombreux chromosomes dans son organisme » (L, p. 103), elle provoque – et bat ! – tout le monde au bras de fer. Dans le roman, on la nomme l'« hommasse », la « femme bien couillue » (L, p. 146). La Muda n'est pas en reste, fascinant le voisinage par la ceinture de chasteté qu'elle s'est fait fabriquer et dont elle a jeté la clé dans les toilettes. Le problème, c'est qu'elle fascine aussi son jeune neveu Arcángel, enfermé dans la maison par mesure de protection et dont elle est seule à s'occuper. L'adolescent « admire son corps caché, désire sa chair pleine de maturité, croit humer l'humidité de son sexe, imagine le métal qui l'enserre » (L, p. 104). Sur leur relation plane, menaçant, le doute de l'inceste.

La folie choisie

Ces femmes posent le problème troublant d'une folie qui serait délibérément choisie. Néanmoins, au vu des aléas et de la violence de leur vie, on peut comprendre que d'aucunes fassent ce choix, y trouvant d'abord

une forme de refuge où l'on ne pourra plus leur faire de mal : la ceinture de chasteté et la robe noire de la Muda sont « une armure contre les sensations et les sentiments » (L, p. 58) ; de même, depuis l'enfance avec son petit frère Bichi, Agustina multiplie les rituels avec de l'eau, ces cérémonies qu'elle considère « de guérison et de protection » (D, p. 14).

Le choix de la folie revêt également chez certaines héroïnes, une dimension sacrificielle. La Muda en est le meilleur exemple, elle qui sacrifie son corps et tout espoir d'aimer ou d'avoir un enfant : quel intérêt de toute façon, si c'est pour voir mourir ses êtres chers ? Pour Roland Jaccard, la persécution du fou « constitue un exemple d'une pratique millénaire : le sacrifice expiatoire du bouc émissaire[11] » ; la Muda s'érige elle-même en « jeune fille sacrificielle », cet être en attente d'accomplissement, qui devant témoins quitte l'anonymat, l'oppression pour exposer au monde son rejet des lois et mettre en échec la fatalité. Elle incarne cette figure féminine dont la philosophe et psychanalyste Anne Dufourmantelle dit :

> Elle est à cette place, antique, contemporaine, où l'idéal tient en échec le réel. Dans les drames antiques, c'est elle qu'on sacrifie au monstre ou au dieu pour que la cité survive ou que la guerre puisse avoir lieu ; aujourd'hui elle crache sa haine pour ce monde qui lui tend un miroir faussé où elle ne se reconnaît pas […] et en appelle à l'Autre, à ce témoin venu en juge la délivrer de l'incompréhension et du devoir d'exister – mais exister pourquoi et pour qui[12] ?

La folie de la Muda serait alors à lire comme une dénonciation de l'absurdité de cette vie régie par la vengeance, mais aussi comme un appel au changement et au « jamais plus ».

Au-delà du sacrifice, il semble enfin que perdre la raison puisse permettre de gagner. En effet, la folle volontaire paraît retrouver un pouvoir qui lui était jusque là nié, comme le suggère Juan Antonio Serna dans un article sur *Delirio*[13] : les crises de folie d'Agustina lui permettent d'exercer une forme de contrôle sur Aguilar et sur la tante Sofi, et ses visions lui donnent une certaine crédibilité dans la société. N'en est-il pas de même avec la Muda ou

11. Roland Jaccard, *op. cit.*, p. 14.

12. Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël, 2007, p. 26.

13. Juan Antonio Serna, « La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en *Delirio* de Laura Restrepo », *Revista de Estudios Colom*bianos, n° 31, 2007, p. 48.

la Mona, qui finalement, ne cherchent qu'à être elles-mêmes, qu'à retrouver le pouvoir sur leur propre corps et sur leur destinée ?

À travers ces nombreux exemples, il est clair que la démence de ces femmes est toute relative. N'est-on d'ailleurs pas fou qu'à travers les yeux des autres ? De fait, la folie chez Laura Restrepo n'apparaît pas liée à la nature féminine elle-même mais à la société dans laquelle vivent les femmes. D'ailleurs les plus fous ne sont-ils pas d'autres personnages, masculins ceux-ci, croisés au détour des deux romans : ces pères qui maltraitent leurs enfants, ces hommes de même sang qui s'exterminent entre eux, ces narcotrafiquants qui mettent le pays à feu et à sang ? Dépassant une perspective genrée, c'est bel et bien la folie d'une société et d'une histoire colombiennes que *Delirio* et *Leopardo al sol* semblent dénoncer.

3- La folie de la société colombienne et de ses violences historiques

La folie d'une bourgeoisie catholico-conservatrice

Laura Restrepo nous démontre d'abord combien le conservatisme bourgeois peut devenir aliénant, ainsi que nous l'avons vu à travers l'histoire de l'Allemande Ilse Portulinus : les parents occultent l'aspect pathologique du problème de leur fille pour n'y voir qu'une forme de masturbation sale et honteuse, perpétuant le discours que tient depuis des siècles la religion catholique quant à la relation au corps. Le père devient violent, la mère pleure car « c'était ce qu'il pouvait arriver de pire à la famille. Tout serait préférable à ça, […], tout, même la mort » (D, p. 239), et ce sont eux finalement qui créent la folie chez Ilse, sacrifiant leur fille sur l'autel des conventions sociales.

Ces schémas se répètent dans une bourgeoisie colombienne qui ne semble pas vouloir évoluer : Agustina, comme son grand-père, devient folle à vouloir protéger son petit frère de la violence du père. Si Bichi est rejeté par ses parents, c'est en raison de son homosexualité naissante : il n'est bien évidemment pas digne de porter son vrai prénom – Carlos Vicente comme son père –, et la famille le relègue au statut de Bichito (bestiole en français). Mais un jour, après s'être fait frapper plus violemment que de coutume, Bichi va se rebeller, non pas par le suicide ou par les coups : il montre à toute la famille les photos qu'Agustina et lui ont découvertes et gardent cachées, des clichés de la tante Sofi nue, pris par leur père – ils sont amants depuis des années. Alors que Bichi attend que justice et amour lui soient rendus, le verdict tombe : la mère ramasse les photos et admoneste le frère aîné pour les avoir prises, lequel s'excuse. La mère a choisi de « briser le fils pour sauver le père » (D, p. 286)

car elle sait que ce qui peut faire éclater son mariage, ce n'est pas la liaison entre son mari et sa propre sœur, mais bien que cette liaison se sache. Il faut préserver encore et toujours les conventions et l'image familiale, et éliminer la brebis galeuse. Bichi s'exclut de lui-même en quittant définitivement la maison, suivi par la tante Sofi, laissant une Agustina brisée.

La folie d'une société patriarcale

Ces conventions bourgeoises vont de pair avec un schéma sociétal patriarcal tout aussi aliénant. Comment la société colombienne, qui a pourtant approuvé pour les femmes le droit à l'éducation supérieure en 1932 et le droit de vote en 1958, peut-elle avoir si peu évolué ?

Dans les deux romans, les hommes sont virils, violents, se cachent pour pleurer et élèvent leurs enfants sans tendresse – et Dieu sait pourtant combien Agustina recherche l'amour et l'attention de son père ! Hors de cette norme, ils sont homosexuels et rejetés. Ce sont les hommes qui occupent la sphère publique tandis que les femmes sont toujours reléguées au foyer perpétuant, comme le dénonce la féministe Beatriz Garrido, l'antinomie entre « homme-rationalité-civilisation-initiative-leadership social et politique » et « femme-nature-intuition-sentiment-foyer-maternité[14] ».

La femme, elle, reste la tentatrice, celle par qui le drame arrive, qu'il s'agisse de la veuve Bracho pour qui s'entretuent les cousins au début de *Leopardo al sol*, ou de la tante Sofi dans *Delirio*. La femme est trompée et humiliée par les hommes, Ana par son mari Nando, Agustina par son fiancé de jeunesse, Midas Mac Allister, qui ne voit en elle qu'une revanche sur sa propre condition sociale. La femme ne peut disposer de sa propre vie, de son propre corps : la jeune Agustina ne peut décemment pas épouser un parvenu et doit avorter, Alina met fin à sa carrière de mannequin pour son mari Mani Monsalve, et la Mona n'a pas le droit de se battre avec ses frères. La femme reste dépendante de l'homme au niveau économique, parfois même de son propre fait : les bourgeoises choisissent les paillettes de la beauté ou l'oisiveté, même lorsqu'elles quittent leur milieu bourgeois ; les prolétaires sont bousculées et méprisées par la vie telle Anita, la réceptionniste de l'hôtel de *Delirio*, et les « femmes modernes » comme Melba Foucon dans *Leopardo al sol*, sont conseillères en images pour les *narcos* mais leur légitimité est sans cesse remise en question. La femme, enfin, a toujours aussi peu droit à la parole ou est toujours aussi peu écoutée :

14. Beatriz Garrido, « La violencia contra las mujeres. Un análisis a través de la producción teórica feminista », *Temas de Mujeres*, n° 5, 2009, p. 52-53.

preuve s'il en est, les seulement 11 chapitres sur 66 où s'exprime directement Agustina alors qu'elle est le noyau central de *Delirio*.

Dans un tel contexte patriarcal et selon l'ethnologue Marcela Lagarde, toutes les femmes peuvent être considérées comme folles : les sensuelles, les recluses, les agressives, les intelligentes, les décideuses, les indépendantes, etc.[15] Mais derrière les romans de Laura Restrepo semble plutôt se cacher l'idée que c'est la société tout entière qui est folle, en ne faisant pas évoluer ces schémas ancestraux.

Violence historique et narcotrafic

Au-delà d'un message féministe – dont d'ailleurs, elle se défend –, Laura Restrepo insiste donc avant tout sur la démence dans laquelle est plongée une Colombie consumée par la violence : on assassine jusque dans les églises, les parcs et à la sortie des écoles (L, p. 89), les bombes tuent à Bogotá des civils innocents (D, pp. 208-209), la guérilla décapite de « vieilles vendeuses qui n'auraient pas fait de mal à une mouche » (D, p. 282)... Cette violence est certes l'héritage d'un siècle de conflits entre libéraux et conservateurs sur le territoire colombien et d'une guerre civile qu'on a nommée la Violencia, mais elle prend un tour nouveau avec le narcotrafic.

L'argent facile lié à la drogue met à mal les anciennes valeurs et, comme l'explique l'historien Daniel Pécaut, « de nouveaux modèles de comportement et de consommation ostentatoires apparaissent, que certains ont qualifié de "sous-culture de la drogue"[16] » ; d'aucuns, comme le parvenu Midas Mac Allister dans *Delirio* ou les sicaires dans *Leopardo al sol*, sont prêts à tout pour accéder à cet argent, ainsi qu'au pouvoir ou au statut qu'il implique, et parallèlement c'est ce même argent qui permet de financer des violences de plus en plus grandes, de plus en plus folles.

Sous la plume de Laura Restrepo, la folie de cette époque se lit dans la transgression des valeurs morales censées régir la société : dans la cruauté sadique d'un Pablo Escobar ou d'un Nando Barragán, dans ces hommes

15. Marcela Lagarde, « Todas locas » dans *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid : Horas y Horas, 2011, p. 762-763.

16. Daniel Pécaut, « Réflexions sur la violence en Colombie », *De la violence I*, 225-271, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 256. La terminologie de « sous-culture de la drogue » est empruntée à Alonso Salazar et Ana María Jaramillo, *Medellín: las subculturas del narcotráfico*, Bogotá : CINEP, 1992.

capables de manger jusqu'à leurs propres excréments pour une Rolex (L, p. 117), dans les meurtres de prostituées, communs aux deux romans, et qui ne sont motivés que par le plaisir personnel de ces nouveaux riches lors de nuits orgiastiques (L, p. 136 et D, p. 172). Elle se lit, enfin et surtout, dans la perte de contrôle paroxystique d'un peuple tout entier, lorsqu'à la fin de *Leopardo al sol*, sous les masques du carnaval, ce peuple se jette sur le cadavre de Nando qui vient d'être assassiné, le dépouille et le traîne dans les rues « estropié, nu et désarticulé comme un pantin » (L, p. 236). Le seul à pouvoir arrêter ce déchaînement de folie sera el Bacán, un vieux géant noir et aveugle, autodidacte, incorruptible malgré sa pauvreté, et résolument opposé à toute violence.

El Bacán est un personnage essentiel, en ce sens qu'il symbolise toute la problématique des deux romans : voir ou ne pas voir, voilà la vraie question. Car les vrais fous sont ceux qui se voilent la face et cautionnent par leur silence ou par leur reproduction, toutes les violences faites aux hommes, aux femmes, et à la société. Quant à ceux qu'on érige en fous, les Bacán, les Muda, les Agustina, transgresseurs plutôt que déviants, ce sont en fait des voyants ou des clairvoyants, dont le rôle est de nous ouvrir les yeux. Cette folie-là serait alors une manière de voir mais aussi de pouvoir : pouvoir reprendre le contrôle sur sa vie aliénée par une société délirante, et pouvoir tenter de changer l'Histoire.

Bibliographie

Coromines Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. III, L-RE, Madrid : Gredos, 1976, 1117 p.

Dufourmantelle Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris : Denoël, 2007, 299 p.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1998, cop. 1972, 688 p.

Garrido Beatriz, « La violencia contra las mujeres. Un análisis a través de la producción teórica feminista », *Temas de Mujeres*, n° 5, 2009, p. 51-64.

Imbs Paul, Quemada Bernard, Institut national de la langue française, *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle*

(1789-1960), disponible en ligne sur <http://atilf.atilf.fr/> [consulté le 1er novembre 2016].

Jaccard Roland, *La folie*, Paris : PUF, coll. Que sais-je, 1979, 127 p.

Lagarde Marcela, « Todas locas », *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid : Horas y Horas, 2011, 849 p.

Pécaut Daniel, « Réflexions sur la violence en Colombie », *in* Françoise Héritier, *De la violence I*, Paris : Odile Jacob, 1996, p. 225-271.

Restrepo Laura, *Leopardo al sol*, Barcelona : Anagrama, 2001, 330 p.

——, *Delirio*, Madrid : Punto de Lectura, 2006, 303 p.

Salazar Alonso, Jaramillo Ana María, *Medellín: las subculturas del narcotráfico*, Bogotá : CINEP, 1992, 168 p.

Sánchez-Blake Elvira, *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*, Bogotá : Taurus, 2007, 383 p.

Serna Juan Antonio, « La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en *Delirio* de Laura Restrepo », *Revista de Estudios Colom*bianos, n° 31, 2007, p. 43-50.

LA LOCURA COMO POSIBILIDAD DE SUBLEVACIÓN EN *EL CAMINO DE SANTIAGO* (PATRICIA LAURENT)

María Martínez Díaz

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

La novela de Patricia Laurent, *El Camino de Santiago* (2003), ofrece un relato escrito por una protagonista cuya locura parece entrar en una tensión entre la libertad y la sumisión, entre la sublevación y el acato. Asimismo, este debate no se puede separar del hecho que la protagonista sea una «mujer», y que además, esté «loca» en una cultura patriarcal y violenta. Es considerada por la crítica como una novela intimista. Narra la historia de un personaje femenino que muestra múltiples personalidades que confluyen en su narración y en su ser a través de distintas voces. Por ello, García[1] señala la «identidad múltiple y contradictoria» de la protagonista, que parece escindida. Las identidades que confluyen en ella son dos: Santiago y Mina. El primero se muestra como un hombre que pretende dominar a la protagonista, cual máquina, y que hace uso de una serie de mecanismos violentos para lograrlo. Mina, por su parte, es el lado femenino que le significa el amor, el regazo, el erotismo y la libertad. Por lo tanto, Santiago se empeña en esconder a Mina, y alejar a la protagonista de ella.

Palaversich[2] señala que la locura de la protagonista tiene una relación muy estrecha con el papel de la mujer en la cultura patriarcal, de ahí que se pueda percibir como un «evento político». En esa lógica, Santiago la somete a una «performance forzosa de lo femenino tradicional» dando muestra de la propuesta de Butler acerca de la «performatividad del género[3]»; y Mina, por su parte, representa la posibilidad de encontrar su propia subjetividad y de luchar contra las imposiciones que le quieren hacer. De tal forma, para

1. Lilia Leticia García, «Las astillas del racionalismo: la crisis del pensamiento moderno en la narrativa mexicana contemporánea», in *Culturales*, Vol. VII, Núm. 14, Julio-diciembre, 2011, p. 49.

2. Diana Palaversich, «El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick», in *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Nº 11, 2004.

3. «Butler rechaza la noción esencialista de género –que abogan las feministas tradicionales y que cultivan las escritoras del "feminismo mágico latinoamericano" y subraya que el género [...] no es expresión [...] de una esencia biológica o una verdad interior del ser humano, sino una performance [...]» (Diana Palaversich, «El vértigo esquizofrénico y la narrativa de Diamela Eltit», in *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés Editores, 2005, p. 114).

Palaversich, la protagonista escoge la «pasividad femenina» como modo de escapar de la «máquina social[4]». Tal propuesta no es extraña en la literatura femenina latinoamericana (y como ejemplo menciona a Clara en *La casa de los espíritus*), en donde la «resistencia pasiva es una postura ambigua»[5]. Por lo tanto, *El camino de Santiago* no es considerado un texto feminista, ya que no hay una «rebelión femenina contra el patriarcado cuyo resultado final es la liberación de la mujer y su realización plena como un ser unido y estable[6]». Para la autora, si bien la protagonista no se deja derrotar, lo que se ve en ella es una resistencia pasiva.

Sin embargo, este artículo busca interrogar si la locura de la protagonista en *El Camino de Santiago* ofrece una posibilidad de resistencia, que la crítica no ha analizado, y que precisamente, le permite escapar de la violencia que le impone el ser «mujer». En ese sentido, planteo que la función de la locura en el texto puede ofrecer la posibilidad de desafiar el orden y sublevarse contra los que la quieren someter a su «condición femenina». En esa medida es pertinente repasar la propuesta de Shosana Felman, quien señala que la relación entre «mujer[7]» y locura ha sido privilegiada históricamente en Occidente. Incluso en nuestro presente ese vínculo se sigue manifestando[8]. Para demostrarlo, Felman cita a Phyllis Chesler: «Les femmes [...] plus que les hommes, et dans une proportion plus grande que ne le laisserait prévoir leur existence dans la population globale, sont engagées dans la "carrière" de malade mentale[9]». Ante este panorama, para Felman, la «mujer» en la cultura patriarcal tiene alternativas muy limitadas para protestar o rebelarse. Por lo tanto, la locura se vuelve como un «punto muerto», un destino inevitable

4. El conflicto de la protagonista se explica a través de la propuesta de Deleuze y Guattari (*Mille Plateaux*) y lo que ellos llaman la máquina social y la deseante, cuyo conflicto se manifiesta en el relato de Patricia Laurent, en la «pugna entre la voz de la norma y la (auto)censura de Santiago –producto de la internalización de reglas sociales que aseguran que cada mujer se convierta en la mejor policía de sí misma– y la voz de la libertad y del deseo individual que se resiste a ser domada de Mina.» (Palaversich, 2005, p.108).

5. Diana Palaversich, «El vértigo esquizofrénico y la narrativa de Diamela Eltit». En *De Macondo a McOndo, op. cit*.

6. *Ibid*., p.119.

7. La categoría de «mujer» se entenderá como una ficción política, siguiendo la propuesta de Paul Preciado, la cual se expondrá más adelante en el trabajo.

8. Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire,* Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 138.

9. Phyllis Chesler, *Les femmes et la folie*, Paris: Payot, 1975, p. 17 (trad. fr. par J-P. Cottereau).

que manifiesta su «impotencia cultural», la «expresión social y psicológica de una solicitud de ayuda, de un llamado de auxilio que forman parte del condicionamiento de la mujer, del estereotipo ideológico de su rol, de la conducta «femenina[10]» (Traducción mía).

Felman se interesa por la reflexión teórica de Luce Irigaray[11] quien analiza el estatuto teórico de la mujer en el discurso occidental. En este sentido, Irigaray analiza textos teóricos escritos por hombres que interrogan el concepto de feminidad[12]. A partir del pensamiento filosófico de Derrida, y su «crítica general de la metafísica occidental», Irigaray construye su pensamiento teórico: la mujer se entiende como sumisa al concepto de la masculinidad en la teoría, «es vista por el hombre como su otro, negativo del positivo, y no en su propio derecho, como diferente, otro en sí: el Otro.» (traducción mía[13]) Así, Felman señala una problemática que subyace de todo intento de pensamiento feminista y que tiene que ver con la «representación de la mujer». Si bien Irigaray subraya que la opresión de las mujeres ocurre en los razonamientos teóricos y discursivos, la teoría feminista también puede incurrir en este «error» que es el mismo para la cuestión de la mujer y la cuestión de la locura: ¿cómo hablar del Otro?, ¿cómo pensar en la mujer sin subordinarla al hombre? «¿cómo pensar la locura sin subordinarla a la razón?», ¿cómo liberarse de la lógica dicotómica, binaria[14]?» (Traducción mía).

En ese sentido, Felman analiza la novela *Adieu* (1830) de Balzac y encuentra una asociación importante en relación con la cercanía entre la locura y la mujer: la Razón se asocia en el texto con la Palabra, y la Locura con el Silencio. Y estas dicotomías coinciden con la dicotomía Hombre/Mujer: «Les femmes semblent être liées à la fois au silence et à la folie, alors que les hommes, partageant l'apanage du discours, apparaissent non seulement comme les détenteurs, mais aussi comme les dispensateurs du privilège de la raison, qu'ils peuvent à leur gré accorder – ou enlever – à autrui[15].»

Con respecto a la locura femenina, Felman encuentra que los hombres intentan apropiársela sistemáticamente, «pretendiendo, primero,

10. S. Felman, *op. cit.*, p. 139.

11. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Éd. de Minuit, 1974.

12. S. Felman, *op. cit.*

13. *Ibid.*, p. 140.

14. *Ibid.*, p. 142.

15. *Ibid.*, p. 147.

comprenderla, pero con una comprensión exterior, que reduce la locura a un espectáculo, o un objeto que se cree poder conocer y poseer[16]» (traducción mía). De tal forma, la «razón» masculina propone una relación de violencia y dominación frente a la «sinrazón» femenina, que para Felman se entiende como un «proyecto para amaestrar», o incluso como una «violación metafórica de la mujer[17]». En esta lógica, «curar» a la mujer de la locura, significa devolverle su «feminidad». En consecuencia, volverse loca significa alejarse de la feminidad, ser menos «mujer», y volver a la cordura es asumir las «posiciones críticas y terapéuticas de la razón[18]». Es decir, aceptar el paso de la violencia masculina sobre la propia vida: curarse es reconocerse «mujer» en su rol patriarcal que la condena a la sumisión y a la violencia.

Frente a estas reflexiones en torno a la relación entre la «mujer» y la locura, realizo el análisis del texto apoyándome en la propuesta teórica de Paul Preciado, y los conceptos de la teoría *queer* que él comparte y que permiten problematizar constantemente lo que se entiende por «mujer» y por «hombre», gracias a la categoría de «ficciones políticas». Esto con el fin de evitar pensar en el personaje femenino dentro de una lógica binaria, que lo coloca en desventaja siempre en relación con el hombre. Es decir, evitar la lógica dicotómica, para elegir una lógica que parte de que ser mujer u hombre, es una construcción, así como lo es la locura.

Soy la única dueña del cuerpo

La locura de la protagonista de *El Camino de Santiago* es compleja. La crítica la ha considerado como esquizofrénica en la medida en que ella parece habitada por dos seres muy distintos, que le hablan y que le dicen qué hacer y cómo actuar (al menos en el caso de Santiago). Su existencia está como quebrada. Desde las primeras páginas del relato, la protagonista ofrece un estado general de su historia, de los hechos que la llevan a narrarla: «Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad. Si escucho agua abundante me lleno de terror. No recuerdo peor vivencia que un baño de mar. Mi pesadilla recurrente es una enorme ola que se levanta varios metros pero nunca azota[19].»

16. *Ibid*., p. 148.

17. *Ibid*.

18. *Ibid*., p. 155.

19. Patricia Laurent, *El camino de Santiago*, México: Biblioteca Era, 2003, p. 7.

En este íncipit se plasma una constante en el texto que asocia su locura con el abandono: de la madre, del padre y hasta de los hermanos. Lo cierto es que por un lado plantea que el dolor por el maltrato recibido por parte de su familia, desde bebé, es el que la lleva al intento de suicidio y en consecuencia, permite la instalación de Santiago en su propio ser, lo cual la «atormenta» y «enloquece». Se puede decir con seguridad que ella siempre es «la otra en relación con los demás[20]», lo cual constituye una de las características esenciales del *loco* en *Histoire de la folie*: «La Historia de la locura es una historia de lo diferente. El loco es el otro en relación con los demás: el otro –en el sentido de la excepción– entre los otros. Entre el loco y el sujeto que pronuncia "aquél es un loco" se ha abierto una distancia. El loco representa lo diferente. Es lo que escapa a la regla[21]».

En efecto, para las conciencias crítica y práctica de la locura, que se manifiestan en el Renacimiento, la locura ya se designa como lo opuesto a la razón, y se le separa a partir de las reglas del grupo. La conciencia práctica, incluso excluye a la locura, rigiéndose por lo que el grupo defina como «razonable». De esta forma, los que están dentro del grupo, deciden quiénes están fuera de él[22].

Asimismo, la presencia de la protagonista se intuye siempre como incómoda, fuera de lugar. Esta percepción la señalan no solamente los demás, sino ella misma, y en la medida en que ella es la que está narrando, la que tiene el poder de la palabra, su narración pone en evidencia los mecanismos de exclusión que ha integrado a la perfección y que no cuestiona en ningún momento. Se ve diferente en relación con los demás, y por lo tanto, *loca*. La narradora se describe como «siempre flotante», «sin poder hacer tierra y convertir(se) en (sí) misma[23]». Y ante esta imposibilidad de asir su subjetividad y apropiársela, se dedica a imitar a los otros, que a sus ojos son los aceptados, los «normales», o «excelentes muestras de lo que debe ser un cuerpo[24]».

De tal forma, a pesar de saberse como ajena, como fuera de lugar, la protagonista en vez de reafirmarse y rebelarse, teme el rechazo y busca cómo calzar, integrarse con los demás imitándolos, aunque siempre consciente de que ella no «es» realmente así. Por lo tanto, al principio de la historia,

20. Esther Díaz, *La filosofía de Michel Foucault*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005, p. 21.

21. *Ibid*.

22. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l`âge classique*, Paris: Éditions Gallimard, 1972, p. 217.

23. P. Laurent, *op. cit.*, p. 10.

24. *Ibid*.

no hay en ella voluntad de insurrección, al contrario, desde antes de la llegada de Santiago a su vida, ya ella vive dedicando todos sus esfuerzos a imitar a los otros, para no desentonar, más aún, para pertenecer. Acepta sin protesta su existencia enajenada, reconociéndose como «fea», «extraña», «falta de lógica», etc. Resignada a obedecer a otros y a recibir castigos por sus transgresiones. Sin embargo, con la llegada de Santiago, la protagonista vive de la forma más violenta esa sumisión del cuerpo frente a las «normas» que debe seguir.

En efecto, en el texto se problematiza la relación de esta *mujer* frente al poder. Y a pesar de la aparente docilidad de la protagonista, desde el capítulo introductorio, ya ella deja claro que hay una lucha que establece contra Santiago, y que gira precisamente en torno al cuerpo: «–Soy la única dueña del cuerpo –suplico[25]». Si bien parece resignada a aceptar un cuerpo insuficiente, que debe ser dócil y dedicarse a imitar para ser aceptado, y ser lo que los demás quieren de ella; ella se enfrenta a Santiago, quien busca someterla. De ahí que este personaje masculino es metáfora o representación de esa sociedad punitiva en términos foucaultianos, o de la «racionalidad político sexual», en términos de Preciado.

Paul B. Preciado[26] se inscribe en la corriente teórica *queer* con el fin de buscar estrategias para deconstruir y desestabilizar «los regímenes de normalización del cuerpo». Los teóricos *queer*, retomando la teoría de Michel Foucault, han enriquecido la propuesta del filósofo francés para cuestionar la lógica disciplinaria de las sociedades punitivas, es decir, las que excluyen y encierran, las que someten los cuerpos al control de los gestos y las que tienen el principio de vigilancia absoluta y exhaustiva como pilar para corregir comportamientos y normalizar las existencias[27]. De tal forma, la teoría *queer* retoma los conceptos de poder, disciplina y control de los cuerpos para analizar y deconstruir el sistema que despliega todo su poder y violencia sobre identidades subalternas: gays, lesbianas, transexuales, bisexuales. Piden la

25. *Ibid*., p. 7.

26. Filósofo feminista, nacido en 1970, especializado en la teoría *Queer* y la filosofía de género. Discípulo de Jacques Derrida. Fue profesor en la Universidad de París 8, de la Cátedra de Historia Política del cuerpo y teoría del género en el Departamento de Estudios de la Danza. Su primer libro se titula *Manifiesto contrasexual* (2002), y su segundo *Testo Yonqui* (2008). Autor de numerosos artículos académicos.

27. A propósito del tema del poder en Foucault, Gros plantea: «El poder inviste al cuerpo como pedazo de espacio, como núcleo de comportamientos, como duración interna y como suma de fuerzas. Todas estas técnicas fabrican un cuerpo dócil y sumiso, un cuerpo útil. Fabrican pequeñas individualidades funcionales y adaptadas.» (Gros, 2007: 90)

integración de los que históricamente han sido sometidos y explotados, para que puedan «acceder a técnicas de gobierno» y que puedan «inventar sus propios aparatos de verificación de verdad». En este sentido, la teoría *queer* es para Preciado, un «asalto a la epistemología hegemónica de la diferencia sexual[28]». Al mismo tiempo, cuestiona las nociones de masculinidad y feminidad que históricamente han producido tanta violencia.

En efecto, en el pensamiento teórico de Paul Preciado, hombre, mujer, homosexual, heterosexual o intersexual, son en realidad, ficciones políticas vivas[29]. Tales ficciones deben ser estudiadas a través de una genealogía política para entender cómo se asocian a técnicas de poder y de normalidad. Se trata de construcciones de género, si se quiere, que aseguran el orden heteronormativo. O bien, se pueden definir como «regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre otro[30]».

Ahora bien, en *Testo Yonqui*, Preciado denomina «sexopolítica» a esta parte de la acción biopolítica que está en el interior de las formas de producción y control disciplinaria. Este concepto surge siguiendo las «intuiciones» de Monique Wittig[31], Michel Foucault y Judith Butler y se entiende como «una de las formas dominantes de la acción biopolítica que emerge con el capitalismo disciplinario[32]». La «sexopolítica» forma parte precisamente de esta acción biopolítica de finales del siglo XIX, que se puede ver en el discurso que surge sobre la masculinidad y la feminidad como «agentes de control y modelización de la vida». Al mismo tiempo, Preciado se refiere al «imperio sexual» como un «sistema de construcción biopolítica que toma como centro somático de invención y control de la subjetividad el sexo del individuo moderno.» Es decir, tanto la «sexopolítica» como el «imperio sexual» son acciones biopolíticas que forman parte de los mecanismos de control disciplinarios de las sociedades occidentales desde el siglo XIX[33].

28. Paul B. Preciado, *Las subjetividades como ficciones políticas,* 2014, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo>.

29. *Ibid*.

30. Paul B. Preciado, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Editorial Opera Prima, 2002, p. 22.

31. El texto citado por Preciado es Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual*, Madrid: Egales, 2005.

32. Paul B. Preciado, *Testo Yonqui*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008, p. 58.

33. «Este régimen sexopolítico se abre con la invención del sujeto sexual a través de la patologización de la masturbación. Esta sociedad, [...] será una sociedad dominada

Por lo tanto, la racionalidad político-sexual se refiere al poder en términos foucaultianos, entendiéndolo dentro de la lógica disciplinaria de la sexopolítica que analiza Preciado. Tal propuesta resulta útil para entender la docilidad del cuerpo de la protagonista dentro de esta lógica biopolítica, que se constituye también a través de la imagen que le muestra Santiago de su infancia, en la que se ve a su padre enseñándole «gracias» a sus hijos, para luego mostrarlas a sus amigos en una mesa de tragos.

> Mi padre bebe cerveza con sus amigos. No se ve claramente si están en la sala o en la cocina. Llama a sus hijos uno por uno para hacer los chistes que nos enseñó. Mi cuerpo está muy delgado por la falta de apetito y mi actuación consiste en que, mientras mi padre sopla y sopla, yo debo dar vueltas sobre mi eje simulando estar atrapada en un remolino para luego azotar sobre el piso como una tabla. Los compadres ríen y aplauden[34].

La «actuación» del personaje resulta muy coherente con su «actuación» en la vida. De tal forma que así como el padre la obliga a girar sobre su eje varias veces, a merced de su soplido, así ella debe actuar en su vida de cierta manera, a merced del soplido de los demás, y de Santiago. Y esa actuación que es la de vivir una vida «normal», imitando y copiando para ser aceptada, «atrapa» a la protagonista en un «remolino» que la «azota» finalmente sobre el «piso». Ese azote final que es ella convertida en desecho, en desperdicio lanzado al vacío; es el golpe final, que la dejará «tiesa», «sin vida». La imagen que le muestra Santiago puede resumir en cierta forma la vida de la protagonista en un cuerpo dócil, manejable, manipulable y sumiso, cuyo sentido es divertir, dar placer a los demás. Un cuerpo amaestrado, cuyo propósito es exaltar el poder del amo.

El camino de la sublevación

Sin embargo, se puede observar que efectivamente en *El Camino de Santiago*, la protagonista encuentra en la locura un modo de sublevarse ante

por la diferencia sexual y por la producción del individuo como poseedor de una identidad y de una (y única) verdad sexual. El punto culminante de estas tecnologías rígidas y pesadas de producción de identidad sexual se alcanzará en torno a 1868, momento de la patologización de la homosexualidad y de la normalización burguesa de la heterosexualidad. El producto del cuerpo reproductor pertenece al *pater familias* y por extensión al Estado y a Dios; por tanto, el aborto y el infanticidio posparto, aunque prácticas corrientes, están muy vigiladas y son severamente castigadas por la ley.» (Preciado, 2008, p. 61)

34. P. Laurent, *op. cit.*, p. 9.

esa versión de sociedad punitiva que la tiene absolutamente aplastada. Este progresivo levantamiento a través de la locura ocurre de forma paulatina si se quiere. Primero ocurrirá a través de los diferentes mecanismos que encuentra para escapar de Santiago: las borracheras, la sexualidad, etc. Luego, a través del «viaje» que es la expresión de la locura extrema, que la lleva a desconectarse completamente de las amarras del sistema o de la razón.

Ahora bien, para entender esto hay que detenerse a observar la forma en que la protagonista se construye como «mujer». En su relato deja testimonio de la forma en que su género se edifica, lo que la convierte finalmente en una ficción política. Frente al modelo de su hermana mayor, Lilia, que es el ejemplo de esa ficción que ella intenta imitar, la protagonista se siente insuficiente, su autopercepción corporal le resulta siempre decepcionante frente a su perfecta hermana.

Sin embargo, con la llegada de Santiago, la protagonista es sometida a un Plan que consiste en hacer que ella ejecute una serie de pasos, gestos y comportamientos para convertirla en «mujer», ficción política que se caracteriza, en parte, por tener la capacidad de seducir a los hombres, y de garantizar su sumisión ante ellos. El relato deja de manifiesto el absurdo que hay detrás de esta performance a través de la cual, la protagonista va asumiendo su identidad de género. Santiago se muestra como un verdadero titiritero que mueve los hilos con el fin de que ella sepa exactamente qué debe decir y hacer para ser una «mujer» «exitosa»: «En el Plan Santiago, yo debía mostrar una inteligencia rayana en lo antifemenino, sin cruzar esa línea, con la boca semiabierta y los ojos asombrados como impresionada ante las variantes que ofrecía el interlocutor[35].»

De esta forma, la protagonista aprende a verse a través de las gafas distorsionantes de Santiago, quien representa el orden heteronormativo y patriarcal. Por lo tanto, se percibe como un desvío dentro de esa lógica del «imperio sexual», cuya ordenanza la describe como «fea» y «desagradable», en la medida en que no asume la performance de mujer que requiere. Así se justifica la injuria, la burla y el desprecio, la falta de amor y de respeto que recibe. Al mismo tiempo, se puede decir que ella integra el género femenino en su cuerpo, así como integra a Santiago, y desde este punto de vista, se convierte en metáfora de los dispositivos sexopolíticos disciplinarios y de las tecnologías de género que producen un conocimiento interno del sujeto, y un significado del «yo sexual», que se presenta como «realidad

35. P. Laurent, *op. cit.*, p. 20.

emocional evidente a la conciencia» y que tiene que ver con autodefinirse como «hombre» o «mujer[36]».

En efecto, para explicar esto es necesario volver a la propuesta de Preciado, que señala que los dispositivos sexopolíticos disciplinarios se basan en un conjunto de técnicas que buscan naturalizar el sexo. Se trata de «sistemas duros y externos de producción de la subjetividad[37]» y su modelo es el del panóptico de Bentham que es precisamente para Foucault el punto cumbre de la sociedad disciplinaria[38].

Frente a este panorama, Preciado conceptualiza otro régimen de subjetivación o «sistema de saber-poder» que Foucault no considera. Se trata de un régimen que no es «soberano ni disciplinario», que no es «premoderno ni moderno» y se trata de la «sociedad farmacopornográfica». Este régimen toma en cuenta «el impacto de las nuevas tecnologías del cuerpo en la construcción de la subjetividad». Con este concepto que acuña Preciado, es posible analizar las nuevas formas biopolíticas del poder que atraviesan los cuerpos, que operan ahora «a través de las nuevas dinámicas del tecno-capitalismo avanzado[39].» El sistema farmacopornográfico es una «máquina de representación somática», por lo tanto, el género es «el efecto de un sistema de significación, de modos de producción y de descodificación de signos visuales y textuales políticamente regulados».

Desde este punto de vista, el género aparece como algo «sintético, maleable, variable, susceptible de ser transferido, imitado, producido y reproducido técnicamente», en la sociedad farmacopornográfica[40]. Preciado plantea que en el siglo XXI, las técnicas de género del «biocapitalismo farmacopornográfico» van más allá: el género es como un «dispositivo abstracto de subjetivación técnica». En otras palabras, ser hombre o mujer es una ficción que se produce a través de un «conjunto de tecnologías de

36. P. B. Preciado, *op. cit.*, 2008, p. 89.

37. *Ibid.*, p. 63.

38. «Para Foucault, el panóptico no es un simple centro disciplinario. Es el modelo del poder-saber disciplinario como "ortopedia social": el poder y sus modos específicos de conocimiento y vigilancia se materializan en una arquitectura exterior […] que automatiza el movimiento, controla la mirada, temporaliza la acción y ritualiza las prácticas cotidianas. La finalidad de tales arquitecturas no es dar hábitat ni representar al individuo, sino que, como auténticos dispositivos performativos, tienden a producir el sujeto que dicen albergar. El condenado, el alumno, el enfermo, el soldado y el obrero con los precipitados políticos de estas tecnologías de subjetivación.» (Preciado, 2008, p. 134)

39. P. B. Preciado, *op. cit.*, p. 81.

40. *Ibid.*, p. 82.

domesticación del cuerpo», que incluyen el consumo de fármacos y de películas que funcionan como «filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea[41]».

Por lo tanto, en la novela, Santiago ha tomado posesión de su cuerpo para ejercer una biopolítica, es decir, el arte de gobernar el cuerpo de la protagonista. Y ella lo ha incorporado como si Santiago fuera una inyección, que se pone el día en que intenta suicidarse y que desde ahí, circula en su cuerpo, en su sangre. Por ello la protagonista indica que cuando abrió «la primera vena» (lo que alude al intento de suicidio pero también a la imagen de insertarse una jeringa), Santiago encuentra «asilo en el torrente sanguíneo[42]». En esta medida, la construcción del género se percibe como algo que «se cita, se imita, se traga, *se inyecta*[43]».

Todo esto asegura su explotación por parte de la masculinidad thanato-política[44], que es encarnada por Santiago y por Vicente[45] en el relato. Sin embargo, a pesar de estar en un estado de enajenación, a merced de los mandatos de Santiago que la convierte en una especie de títere, la protagonista está consciente de que aquello es una farsa, de que ella es una «impostora». La performance de «mujer», naturalizada en la racionalidad político-sexual, es cuestionada aquí por ella, quien entiende que se trata de un acto vacío,

41. *Ibid*., p. 89.

42. P. Laurent, *op. cit*., p. 7.

43. Subrayado mío. P. B. Preciado, *op. cit*., p. 88.

44. Esta masculinidad, señala Preciado, es la primera ficción política que inventa Occidente, y la caracteriza el uso y monopolio de las técnicas de violencia. En efecto, al retomar el planteamiento de Foucault acerca del «régimen soberano» que se extiende hasta finales del siglo XVIII aproximadamente y que se expresa como el poder de dar la muerte. Preciado señala que se trata de un poder thanato-político. El soberano tiene el monopolio de las técnicas de la muerte: «Longtemps, un des privilèges caractéristiques du pouvoir souverain avait été le droit de vie et de mort. Sans doute dérivait-il formellement de la vieille *patria potestas* qui donnait au père de famille romain le droit de "disposer" de la vie de ses enfants comme de celle des esclaves ; il leur avait "donné", il pouvait la leur retirer.» (Foucault, 1976, p. 177).

    Preciado agrega algo que el filósofo olvida: la figura política que encarna las formas soberanas de poder hasta el siglo XVIII, no es sólo el rey, sino el cuerpo del varón de una forma «estricta y corporal» (Preciado, 2014). Este cuerpo soberano es en realidad el cuerpo del padre: el hombre que podía disponer de la vida y de la muerte de su mujer y de sus hijos.

45. Vicente es un personaje importante en el relato en la medida en que es la primera relación sentimental «importante» de la protagonista. Ella lo «conquista» gracias al Plan de Santiago, y resulta ser un agresor. Por lo tanto, el personaje tiene una masculinidad thanato-política y representa también el poder o la racionalidad político-sexual.

repetitivo y construido, que no existe esencia detrás de él, ni comporta nada natural, tal como lo problematiza Judith Butler. Cuando Vicente enumera sus virtudes, ella está consciente de que esa personalidad no es la suya, de que su subjetividad está contenida, y atrapada por Santiago:

> Vicente me abraza por la espalda.
> –Dice Pedro que tuve mucha suerte al encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.
> Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero yo me estaba cansando[46].

En esa toma de conciencia se anuncia una salida. El cansancio la tiene que conducir a buscar algún tipo de descanso que solo es posible liberándose de Santiago. Y la locura le da esa posibilidad de escapar. Le da el reposo que le permite seguir viviendo. La locura se manifiesta en el «vacío» en el que la protagonista logra separarse de Santiago, hacerlo a un lado y sentirse libre momentáneamente. Cuando esto ocurre, la protagonista dice borrar la memoria, y retroceder «hasta el azul del abismo» en donde puede flotar «sin cuerpo, sin ojos, sin lenguaje[47]». Esta «caída al vacío» la descubre de niña, cuando su padre la castigaba obligándola a permanecer sola en el patio de noche:

> El vacío. Lo aprendí a practicar en la infancia, cuando en vano buscaba a Mina. Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. [...] Santiago odia el truco del vacío. Aprendí a callar su voz hasta dejarlo solo, palpitando como una gotera en una gruta. Pierde algo cuando lo hago. Regresa adormilado y batalla para reconocer los objetos, nombrarlos nuevamente. Debo dejar de hacerlo, dice. Él entra a una celda oscura y húmeda. Se le entume la memoria[48].

Se establece así una lucha entre la narradora y Santiago. Y el instrumento de ella es la locura expresada aquí como un espacio fuera del tiempo y del espacio, un «ardid de sobrevivencia» como le llama la protagonista, un espacio de libertad.

Esta idea de la libertad hace pensar en la propuesta de Allouch, en su artículo titulado «Folie, première et seconde mort» (2016). En él se problematiza la relación entre la locura y la libertad, a partir de la idea de Lacan de que el loco es más bien el «hombre libre» por excelencia, lo que significa

46. P. Laurent, *op. cit.*, p. 30

47. *Ibid.*, p. 32

48. *Ibid.*, p. 31.

que la relación entre locura y libertad se privilegia, antes que la relación entre la locura y la vida[49]. A pesar de que, de acuerdo con Allouch, «el buen sentido» pensaría que hay que estar vivo para «ejercer su libertad», lo cierto es que la locura refuta la idea de que la vida tiene un «valor supremo». Por lo tanto, hay algo más importante que la vida y que la locura sabe valorar: «Nombre de ceux que l'on qualifie de fous ont fait leur [...] la formule de Hegel selon laquelle une vie qui n'est pas risquée ne vaut pas la peine d'être vécue, et l'on sait aussi que, selon cet auteur, c'est la mort qui différencie le maître (il l'a risquée) de l'esclave (qui n'a pas franchi ce pas)[50].»

Los «locos» se han entonces apropiado de la propuesta de Hegel, en la que la vida que vale la pena es la que se ha arriesgado. De ahí que Allouch retome de Foucault, la palabra «soulèvement», que el filósofo pronuncia en «Entretien avec Farès Sassine[51]»:

> Le soulèvement est un dire que non, un dire que non en paroles, mais aussi en acte. Il prend son envol de la liberté de celui qui désormais va y consacrer sa vie, quitte à la perdre. Ce que Foucault énonce en des termes qui pourraient aussi bien permettre d'envisager la raison d'un certain nombre de suicides : «Je préfère mourir plutôt que mourir», ce second «mourir» désignant une vie jugée sans vie, sans rien de vif, une vie de mort vivant[52].

En esta cita, la segunda ocurrencia del verbo «morir» se refiere a la muerte en vida: o la vida de un «muerto viviente», la vida que no vale la pena vivir, la que no se ha arriesgado, la del esclavo en términos hegelianos. En cambio, la muerte, o el primer verbo «morir», se concibe como un acto de resistencia, como una idea biopolítica de sobrevivencia: el suicidio. Es por esto que Allouch propone que la libertad del loco está precisamente en la sublevación, «animado por una voluntad que hace de él un rebelde[53]» (traducción mía).

49. Pues para Allouch, se cree que la enfermedad amenaza la vida, y sin embargo, Ey no habla de la locura como una enfermedad de la vida, sino de la libertad, ante lo cual, Lacan interpreta que la enfermedad del loco se debe a su libertad.

50. Jean Allouch, « Folie, première et seconde mort », in *L'Évolution psychiatrique*, Vol. 8. No.1, janvier-mars 2016. Disponible sur : <http://www.jeanallouch.com/document/299/2016-folie-premiere-et-seconde-mort.html>, p. 2.

51. Michel Foucault, «Entretien avec Farès Sassine», in *Rodéo*, Nº 2, février 2013. Disponible en <http://fares-sassine.blogspot.com/2014/08/entretien-inedit-avec-michel-foucault.html>.

52. J. Allouch, art. cit., p. 4.

53. *Ibid*.

En efecto, volviendo al relato, ante la violencia de Vicente, la protagonista vuelve a «escapar» a ese «universo del espectro» en donde ya no hay miedo, dolor, ni angustia. Vicente al igual que Santiago, se enoja cuando ella parte en este «viaje», pues en el espacio de la libertad, el que subyuga se queda sin poder. Sin embargo, a la protagonista no le basta ese ausentarse para escapar. Se ve forzada a dejar salir otro sentimiento para sobrevivir: la ira. Frente a la cobardía de Santiago, ella se llena de coraje para enfrentar a su agresor y lo hace en sus mismos términos, con la violencia:

> Así estoy. Tirada sobre la cama. Amarrada de pies y brazos. Vicente tiene los ojos desorbitados y los labios de un púrpura brillante. Se quita los pantalones.
>
> –No lo intentes –oigo la voz de Santiago, pero yo ya he pasado de su prohibición al centro de mi esencia. Rasgo el velo donde guardo la ira. Siento una descarga de azufre que me baja por la espina cerebral, luego la dorsal hasta crepitar en la punta de todos los nervios. Vicente y yo estamos aliento contra aliento. Me mira horrorizado. Sus pupilas se dilatan. Los ojos van haciéndose más pequeños y sueltan una lágrima caliente[54].

La protagonista desata su ira contra Vicente. Por un momento se libera de Santiago, quien atemorizado, no quiere enfrentarse a él. Esa libertad para dejar salir su ira la encuentra en el «centro de» su «esencia», en donde un impulso desconocido le permite liberarse de Vicente, quien nunca había visto a la protagonista con aquella fuerza. Se puede entender este «asalto» de la protagonista como locura también, en la medida en que se trata de un acto de libertad, que consiste en sublevarse, aunque esto conlleve a una posible muerte: a manos de Vicente.

Es la muerte la que se hace palpable en este encuentro. Vicente retrocede pues percibe la gravedad del asunto y la posibilidad de terminar como un asesino o un asesinado. Como si la narradora de pronto entendiera que prefiere «morir en vez de morir» y encuentra así su libertad, de Vicente al menos. La locura de la protagonista le permite entender, como lo problematiza Allouch, que hay algo más valioso que la vida, y eso es precisamente, lo que Santiago no entiende por estar en el espacio de la «razón». Para él, la vida es valiosa, aunque esto signifique tristeza y vejación para la protagonista. Por eso para ella, morir es una posibilidad más atractiva que la vida misma.

54. P. Laurent, *op. cit.*, p. 35.

Vicente la deja ir, y la protagonista empieza una especie de tregua con Santiago también, quien durante un tiempo, la deja tranquila. Hace entonces un viaje a Europa, y durante este tiempo, dice oscilar entre la «esencia abstracta y la lucidez», es decir, entre la locura y la cordura. Oscilación que parece relacionarse con la ausencia (locura) y presencia (razón) de Santiago. Al principio, Santiago está «alejado» pues está muy distraído con el nuevo lugar. Como un turista sediento de novedades, quiere fotografiarlo todo. Esto le da un espacio de calma a la protagonista.

Sin embargo, pronto Santiago decide volver, atormentándola, «dando tamborazos en las arterias encefálicas[55]». De repente cae en cuenta que esas fotos «no valen nada», que todas esas imágenes, y recuerdos eran distracciones vacías. Y entonces, procede a reclamarle por los recuerdos del pasado, de la madre, la hermana, el padre muerto y los hermanos: «¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del viejo cruel? ¿Dónde Lilia alegre y danzante? ¿Dónde el Escuadrón del Huevo hoy, precisamente hoy, celebrando el viernes en el jardín de su hogar[56]?» Ella pierde control de su cuerpo, y empieza a temblar. Como si Santiago despertara de su letargo para volver a tomar posesión de ella, haciéndolo precisamente desde su cuerpo. Esa mezcla de tamborazos en el cerebro y de temblor involuntario es la imagen de la enajenación. Es como una metáfora de lo que es vivir atado al sistema que controla y castiga cuando se hacen transgresiones. Nos quiere recordar quiénes somos «realmente», nos quiere imponer su «verdad». Ante tal perspectiva, nos volvemos ajenos a nosotros mismos, como autómatas al servicio del sistema. Esa es precisamente la reflexión que suscita lo que le ocurre a la protagonista en el hostal donde se hospeda en Madrid. Ella ve a Adriana, una de sus compañeras de cuarto frente a la ventana. «Las ventanas. Sin Santiago no significan otra cosa que un vértigo similar al de enfrentar dos espejos. Te engañan. Al principio ofrecen nuevas vistas, pero luego te conviertes en un óleo panorámico[57].»

El vacío del borde de una ventana es como la ausencia del «otro del espejo», como puro vértigo ante la inminencia de su desaparición, como un cuerpo que falta. Los espejos enfrentados forman el abismo, la caída, la ausencia. Ese abismo al que se enfrenta la protagonista y del cual es muy consciente, parece necesitar explicaciones acerca del viaje: «Acostada en mi cama me cansé de explicar al abismo el motivo de mi viaje. Entonces salté sobre Adriana. La

55. *Ibid*., p. 38.

56. *Ibid*.

57. *Ibid*., p. 40.

agarré de los cabellos largos. Con lágrimas en los ojos le pedí que se retirara de la ventana[58].» Esto sugiere que el abismo no entiende el viaje de la protagonista. Cabe preguntarse entonces ¿de qué forma se puede entender ese abismo?

Por un lado, el viaje de la protagonista a Europa evoca el viaje de la locura. La locura como viaje a lo desconocido es un tema clásico de la época medieval en Europa[59]. En el viaje, la locura evoca lo liminar. Precisamente, estar en el límite entre un mundo y otro, es una imagen de la locura que se repite en la novela. La protagonista elige el viaje y expresa en ese deseo de viajar, la imperiosa necesidad de existir a través del límite, destruyendo en el afán de construir algo. Es decir, el viaje es la locura. Por otro lado, el *abismo* no entiende el *viaje*, de ahí que ella le tenga que «explicar». La protagonista salta sobre Adriana para protegerla del *abismo* y le explica sus razones: «¿Qué no ves, mujer, lo que te está haciendo? [...] desde ahí te observamos todos[60].» Por lo tanto, el *abismo* como lugar en el que todos la observan es la imagen del panóptico, del sistema, del orden, del régimen farmacopornográfico. Por eso, el *abismo* no entiende a la *locura*. Frente al abismo, la locura es salvación. El abismo es la muerte, la ausencia del otro, la soledad.

En efecto, la protagonista parece buscar el viaje, precisamente para buscar su libertad: libertad de Santiago, libertad del «abismo». La locura, que es la «esencia abstracta» que se mencionó antes, se materializa también en un espacio en donde Santiago no puede entrar y por eso él lo describe como «un hoyo no codificado que está creciendo cada vez más», y dice que le «da vértigo mirarlo[61]».

58. *Ibid.*

59. La nave de los locos es una figura simbólica muy relevante de la locura como experiencia trágica. Foucault (1972) explica que las «naves de locos» son barcos que existieron en el siglo XV, cuando los pueblos se deshacían de los locos enviándolos al mar. Los locos adquirían así una existencia errante. En efecto, a finales de la Edad Media, en el momento en que la lepra desaparece, los leprosarios quedan vacíos, aunque todavía habitados por el miedo y «propiciados por una práctica inmemorial: excluir para curar» (Gros, 2007: 28). De tal forma, los locos son personajes que vagan en la calle, pero algunos eran exiliados en barcos cuyo rumbo era indefinido (Foucault, 1972: 22). En efecto, los barcos que llevaban a los locos inundan la imaginación del hombre europeo, y adquieren significados simbólicos. En la despedida, parte para otro mundo y en su llegada, viene de otro mundo. En este sentido, el viaje del loco acentúa su situación liminar: el loco es el límite mismo. Prisionero del lugar de pasaje está abierto a distintas «posibilidades de mundos». Mundos para los cuales, su posible llegada es una revelación, pero sobre todo, una amenaza de invasión.

60. P. Laurent, *op. cit.*, p. 40.

61. *Ibid.*, p. 48.

Como si la protagonista se armara con su propio abismo para amenazar a Santiago, este agujero en su cabeza le da vértigo, es un lugar en el que él ha perdido «fotografías y planes», y además, despide una «baba» que lo «escuece», lo «retira», lo «margina[62]». El abismo para Santiago es la locura, que lo amenaza y lo va obligando a retroceder. La lucha se materializa en estas imágenes de la locura y de la razón. La locura va ganando terreno poco a poco, amenazando a Santiago con su expulsión. De esta forma, la protagonista toma fuerza para desafiarlo e irse a un bar a beber alcohol, para así, alejar todavía más a Santiago. En el bar conoce al Cuco. Para Santiago el hombre es repulsivo y hasta contagioso. A pesar de esa voz de la «razón» que sigue resonando en su cabeza, la protagonista se envalentona contra Santiago, tomando alcohol para silenciarlo, y así decide seguir adelante con el Cuco: «Salimos abrazados. Llegamos a su casa. Cuco encendió el jacuzzi. Puso música y bailamos. Nos metimos desnudos al agua caliente de la tina. Él parecía judío de campo de concentración. El cuerpo raquítico, lo tenía cubierto de pequeñas llagas entre sangrantes y secas. Sonreía[63].» El cuerpo del Cuco es el del «enfermo», el que no sirve y debe ser denunciado, encerrado por el poder del médico para ser «curado». A partir de esto se entiende la desesperación de Santiago por hacer entrar en «razón» a la protagonista: «–Grotesco –alcancé a escuchar a Santiago, quien con una voz lejana y pastosa, no paraba de recitar los peores adjetivos a mi amante mientras yo lo besaba[64].» Sin embargo, para la protagonista no hay reacción de rechazo. Ella propicia la situación, y a pesar del asco que reconoce cuando lo ve vomitar sobre su plato, lo considera su «amante» y no huye, sino que va a su encuentro. Hasta que ya no puede más, y le pide que la lleve a la pensión[65].

La compasión de la protagonista frente a este cuerpo/desecho es la que aborrece Santiago. Su voz logra imponerse finalmente, y aleja a la protagonista del Cuco. Lo mismo hace frente a Reginald, un hombre que le ofrece refugio cuando ella se va para Londres y que la acepta sin más. Por insistencia de Santiago, ella se aleja de él y regresa a su casa. Santiago triunfa sobre la locura. Ella cede, hace una tregua. En ese momento aparece Lucio, un hombre que parece tener lo mejor de los tres hombres de su vida: «la ternura de Reginald, la esplendidez de Cuco y el cerebro de Vicente[66]».

62. *Ibid*., p. 49.

63. *Ibid*., p. 52.

64. *Ibid*.

65. *Ibid*., p. 53.

66. *Ibid*., p. 80.

El modelo de «hombre» que es Lucio es el de un hombre «bueno». En el sistema patriarcal, heteronormativo eso se traduce en un hombre de familia, «entregado» a ella. Lucio se convierte en un esposo atento, considerado y gentil, que le ofrece «protección» y que la «entiende». Sin embargo, Santiago tampoco aceptará a este hombre y la convence poco a poco de que se trata de un «íncubo». Le advierte que la está devorando lentamente y sin que ella lo perciba, que debe alejarse cuanto antes de él. «Acabó con planes y sueños[67]»: Lucio es el hombre que logra domesticar a la protagonista. Desde el punto de vista de la racionalidad político-sexual, la ficción política viva que encarna Lucio es de nuevo thanato-política. Si bien, su fachada indica todo lo contrario, a través de esta confabulación de Santiago, en la que Lucio es un íncubo, se va revelando un lado perverso de este hombre. Algo que está escondido y que la protagonista empieza a descubrir poco a poco. El íncubo, además decide sobre la vida y la muerte de su compañera, y de hecho la está matando lentamente: «Así llega el beso matinal de Lucio recién duchado. Me encuentro de bruces con su pelo frío y la sonrisa apenada de quien tiene, por derecho divino, esclavizada a su amante[68].»

La protagonista pronto se da cuenta de que su libertad se ha esfumado y el que la tiene prisionera es ese «hombre bueno». La falta de libertad tiene que ver con el «acuerdo de cordialidad» que se ha establecido entre ambos, que no es más que una máscara, una actuación, que, en términos de Preciado, la va subyugando para convertirla en una ficción política viva, ya no a través de la violencia, como Vicente, sino, a través de la «amabilidad»: «Amables con las interpretaciones y los espacios. Somos tiernos con las palabras que nos dirigimos. Lucio es cortés con mi tristeza y con mis prolongados silencios producto de desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo. Yo soy amable con su optimismo y con sus fórmulas ecológicas que salvarán a la humanidad de la catástrofe[69].»

En efecto, esta fachada de cortesía y amabilidad, de falsas sonrisas, abrazos y conversaciones, es una imagen de la «normalidad», establecida por la racionalidad político-sexual. Una «normalidad» heteronormativa en la que un hombre y una mujer deben estar juntos y «quererse», ser «buenos» el uno con el otro. La protagonista, incapaz de aceptar esa «normalidad» –que se le presenta monstruosa, falsa, como una bestia que la devora– se empieza

67. P. Laurent, *op. cit.*, p. 80.

68. *Ibid.*, p. 88.

69. *Ibid.*

a sentir oprimida. Y la «normalidad», ante todo, es una performance que se expresa a través de la vida en matrimonio. Se podría decir que esa muerte lenta que le trae el íncubo a la protagonista es precisamente la muerte en vida sobre la que reflexiona Allouch: una vida en donde ya no hay «planes y sueños», en donde ella debe ser siempre «amable» y «tierna». Es efectivamente, una vida sin sentido, en la medida en que todo eso es una actuación: una performance. En esa vida «normal», de pareja, en la que ella se siente atrapada, lo que seguiría por lógica es la procreación, que se sugiere en términos nefastos: «[...] los íncubos matan a aquellos que intentan, aun en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida. Ecuación misma que implica una mujer como yo, un corazón agujerado por donde se amamantan, y un tropel de amarguras que harán tejido de placenta en el abismo que los gesta[70].»

La maternidad de la protagonista se materializa aquí como una experiencia aterradora. Esa «ecuación que los trae a la vida» alude a la experiencia del embarazo, en el que la mujer encinta se convierte en un objeto destrozado y devorado por la misma gestación. Esta es la imagen del mandato de la maternidad en el sacrificio y en la enajenación. Por eso el íncubo mata al que intente «revelar la ecuación»: pues hacerlo es deconstruir la performance, la ficción política viva de mujer, de hombre, y revelar la falsedad que hay detrás. El íncubo se convierte así en metáfora del sistema patriarcal, de la racionalidad político-sexual. El «hombre» como ficción política viva, se convierte en íncubo, en la medida en que sobrevive gracias a una «mujer» como ficción política viva. Y ella asegura su poder a través de su explotación y su capacidad para seguir procreando «íncubos»: «De esa forma llegué a acostarme en la cama, sabiendo que debajo de mi corazón perforado se abría un túnel a través de la carne, el colchón, la tierra, hasta donde acaba la conciencia y ahí, con un aterrador latido, cuelga el feto oscuro del próximo íncubo a nacer[71].» Hasta convertirse en un ser vacío, un «espejismo», una «ilusión óptica» como la madre de Lucio. Un autómata, cual Golem, sin vida propia, repitiendo gestos por mandatos ajenos: «Así es que doña Rosa, madre de Lucio, es un espejismo humano que recobra vida al tener contacto con otro ser. Es decir que, si alguien llega a su casa, doña Rosa se despereza de su vacío letargo y es capaz de mantener conversaciones animadas pues su mecanismo se mueve por reflejos[72].»

70. *Ibid*., p. 90.

71. *Ibid*.

72. *Ibid*.

La protagonista finalmente logra escapar de Lucio. Se queda dormida en una plaza y es trasladada a un hospital. A pesar de haber escapado, Santiago sigue ahí, aplastando su libertad. Cabe señalar que es extraño que Santiago sea el que le abra los ojos a la protagonista, mostrándole lo dramático de su sumisión frente a Lucio, pero se entiende, en la medida en que siempre ha sido «celoso» con ella. Es decir, su único interés, constante en todo el relato, es poseerla completa, eliminando cualquier amenaza a su poder, por eso le ayuda a «salvarse» de Lucio. Cuando despierta en el hospital, Santiago está tranquilo, como escondido ante el médico, atemorizado. Se presenta por fin ante él, otro hombre de poder, que tal vez no pueda ahuyentar. La protagonista elige entonces adentrarse en «la oscuridad del cerebro» y deja a estos dos hombres luchar por el poder de su cuerpo: «Si fuera menos terco ahora estaría frente a mí, pero sé que no quiere perder el juego ante las preguntas capciosas del doctor[73].»

Sin embargo, ese escape de la protagonista se puede entender como un empoderamiento, por fin de su cuerpo, por el cual empieza a navegar, recorrer y reconocer. Santiago, derrotado por el médico, que lo ha sedado, está ausente y la protagonista aprovecha para empoderarse de su cuerpo. Se encuentra así con los «dominios» de Santiago y de alguna forma, los reclama. Aprovecha su ausencia y se adentra en su «cubil» y cuando sigue su camino, logra encontrar a Mina: «Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. *Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible.* Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo[74].»

Santiago, ha sido derrotado por el médico, su falta de lenguaje es su muerte[75]. Esta muerte problematiza de alguna forma el hecho de que la mayor amenaza para el «imperio sexual», es él mismo. Queda ahora otro hombre de poder en control de su cuerpo y ya no sabemos si él será también derrotado. Lo cierto es que la protagonista parece haberse salvado incluso de él. Esa ausencia de la realidad, ese «adentrarse» en su cuerpo es también la imagen de la locura. Como evasión de la realidad, como viaje ante mundos inciertos que le trae, a final de cuentas, su libertad: Mina. La locura es también una muerte que le permite recuperarse a sí misma y que por lo tanto, es desafío ante la racionalidad político-sexual. Y sin embargo, parece

73. *Ibid*., p. 96-97.

74. *Ibid*., p. 98 (Subrayado mío).

75. El lenguaje de Santiago define su carácter racional, alejado de la sinrazón.

también un destino inevitable, el único camino que le queda para lograr liberarse.

Considero que en esta nueva muerte de la protagonista, al final del relato ella logra «inventar sus propios aparatos de verificación[76]». Es decir, en la locura encuentra una nueva forma de verificar su verdad. En este nuevo estado, ya su verdad no volverá a ser impuesta por otros. En la locura, el «imperio sexual» cuyo poder se manifiesta en los hombres de su vida: Santiago, Vicente, su padre, Lucio; queda desarmado. Por lo tanto, la locura se puede pensar como «práctica de transformación de la subjetividad», y en ese sentido, también es una «fuerza de desplazamiento» como lo propone Teresa de Lauretis[77]. En la locura la protagonista logra asir su subjetividad y apropiársela, aunque esta venga de la mano de la muerte, que se anuncia a su vez, como algo más valioso que la vida misma. Es una sublevación.

Bibliografía

Allouch, Jean, «Folie, première et seconde mort», in *L'Évolution psychiatrique*, Vol. 8. No.1, janvier-mars 2016. Disponible en <http://www.jeanallouch.com/document/299/2016-folie-premiere-et-seconde-mort.html>.

Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

De Lauretis, Teresa. «La tecnología del género», in *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, págs. 1-30. Disponible en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>.

Felman, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris: Éditions du Seuil, 1978.

76. P. B. Preciado, *op. cit.*, 2014.

77. Teresa de Lauretis (1989) propone que el sujeto del feminismo «es excéntrico, es fuerza de desplazamiento, es práctica de transformación de la subjetividad» (Preciado, 2008:83), y todo eso es precisamente *el sujeto loco*. El que está en el lugar de la locura es «excéntrico», pues por excelencia está en la periferia; es también «fuerza de desplazamiento» pues en el imaginario de Occidente, la locura siempre ha tenido fuerza para convulsionar el orden social, para desplazar el sentido de la «verdad»; es «práctica de transformación de la subjetividad», pues la locura es imposible de asir, está en la fragmentación, en el desgarramiento y en esa complejidad, el loco –como sujeto– tiene una capacidad de transformar su subjetividad que supera cualquier otra.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Éditions Gallimard, 1972.

——, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Éditions Gallimard, 1976.

——, «Entretien avec Farès Sassine», *Rodéo*, n° 2, février 2013. Disponible en <http://fares-sassine.blogspot.com/2014/08/entretien-inedit-avec-michel-foucault.html>.

García Peña, Lilia Leticia, «Las astillas del racionalismo: la crisis del pensamiento moderno en la narrativa mexicana contemporánea». En *Culturales*, Vol. VII, Núm. 14, Julio-diciembre 2011.

Laurent Kullick, Patricia, *El camino de Santiago*, México: Biblioteca Era, 2003.

Ohmer, Sarah S., «El Camino de Santiago, de Patricia Laurent Kulllick: Abordajes visuales y psicoanalíticos, una posibilidad de vida». En *Apuntes Hispánicos Revista Académica*, Vol. 8, Dic. 2007

Palaversich, Diana, «El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick». En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 11, 2004.

——, «El vértigo esquizofrénico y la narrativa de Diamela Eltit». En *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés Editores, 2005, p 87-100

Preciado, Paul B., *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

——, *Testo Yonqui*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

——, *¿La muerte de la clínica?,* 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs>.

——, *Las subjetividades como ficciones políticas*, 2014, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo>.

NOUVELLES LETTRES PORTUGAISES : MARIANA ALCOFORADO ET SES AVATARS HYSTÉRIQUES, LESBIENS ET NYMPHOMANIAQUES

Alda Maria Lentina
Université de Dalarna (Suède)

La publication, en 1972 de *Nouvelles Lettres Portugaises*[1] provoque une véritable « onde de choc[2] » dans le Portugal salazariste, ceci en raison du thème qui traverse l'ouvrage de part en part : la « vie intime (sexuelle) des femmes »[3] . En se centrant sur les expériences les plus intimes des femmes, l'œuvre des « Trois Marias s'attaque de plein fouet aux grands mythes de la tradition misogyne[4] » et aux « différentes formes de violence imposées aux femmes[5] ». C'est, sans nul doute, en ce point que réside l'aspect le plus scandaleux et le plus polémique dans un Portugal encore sous l'emprise du Salazarisme. Pour cela, les auteures de l'œuvre s'inspirent et réinvestissent les lettres de la nonne Mariana Alcoforado[6], isolée dans son couvent de Beja, lettres qui adressent une longue plainte mélancolique à celui qui l'a abandonnée, le chevalier de Chamilly. La folle passion de Mariana sera ainsi

1. Maria Isabel Barreno *et al*., *As Novas Cartas Portuguesas* (1972), préface de Maria de Lourdes Pintasilgo, Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1998.

2. Nous nous référons à la déposition faite par Maria Lamas en défense des trois Marias au Tribunal da Boa-Hora, le 1er mars 1974. À cette occasion Lamas déclare que le livre avait pour objet la sujétion des femmes, leur vie intime (sexuelle) et, que pour ces motifs, il était un « livre choc » ; Duarte Vidal, *O Processo das Três Marias*, Lisboa : Editorial Futura Panfleto, 1974.

3. *Ibid.*

4. « Tissée de voix multiples, l'écriture-dentellière de *Nouvelles Lettres Portugaise*s, en temps qu'exercice radical de liberté [...] En fait, l'œuvre forme une véritable partition capable de mobiliser les grands mythes de la tradition misogyne et de nous proposer des variations sur le thème de la passion, du mariage, de l'amour déçu, de l'inceste, du viol, du (dé)plaisir, de la virilité, de la folie, de la prostitution et du suicide. [...] Leur écriture parcourt les différentes formes de violence imposées aux femmes par le mariage, la maternité, la famille, mais aussi par la perception masculine du corps féminin impur, faible et maléfique que les religions, les mythes et les femmes ne cessent de véhiculer, ayant pour corollaire l'infantilisation, la culpabilisation de la femme, sa dépendance envers l'homme (père, époux amant, proxénète, médecin), la dépossession de son corps et sa propre sexualité toujours construite par la culture » ; Maria Graciete Besse, « Nouvelles Lettres Portugaises : des femmes en mouvement sous le signe de Gradiva », in *Hommage à Michèle Ramond*, Paris : Indigo Côté Femmes, 2013, p. 78-91.

5. *Ibid.*

6. Mariana Alcoforado, *Cartas Portuguesas*, Lisboa : Assírio e Alvim, 1993.

glosée et dédoublée, à travers l'invention d'autres lettres écrites à six mains, et dans lesquelles une longue liste de Marianas, Anas, Maria-Anas clame un « exercice du corps-passion[7] » libéré du joug masculin, mais surtout « la revendication obsessive du corps comme premiers champs de bataille où la révolte se manifeste[8] ». En effet, dans ces textes, corps et excès sont les maîtres mots, ces thèmes permettent d'inscrire des corps féminins auto-érotiques, hystériques, lesbiens ou nymphomanes, submergés par la violence du désir, la jouissance ou, plus précisément, touchés par une forme de dérèglements des sens ou de folie. Ces corps féminins indisciplinés sont pris d'une folle envie de jouir, débordant ainsi, peu à peu, des quadrillages mis en place par ce que Michel Foucault définissait comme les « disciplines[9] », participant à produire des « corps dociles[10] ».

Dialogue entre *Nouvelles Lettres Portugaises* et les lettres de la religieuse portugaise Soror Mariana Alcoforado

À propos des *Nouvelles Lettres Portugaises*, Maria de Lourdes Pintasilgo signale qu'elles « n'auraient pas eu la portée que nous leur connaissons si elles n'avaient atteint un niveau symbolique dans lequel les femmes de tous les continents et classes sociales peuvent se reconnaître[11] ». En effet, affirme-t-elle, dans ce texte surgit pour la première fois une écriture qui problématise « le corps et son aliénation[12] » comme « métaphore de toutes les formes d'oppressions cachées et encore non surpassées[13] ». Cette question est exprimée à travers le thème d'un corps féminin asphyxié par l'enfermement, symbolisé tout au long des textes par le mot « Clausura » (clôture) et dont la religieuse de Beja, Mariana Alcoforado, est l'archétype. En effet, les cinq lettres de la religieuse, publiées ensuite en France et datant de 1669, constituent ainsi la « racine » à partir de laquelle l'intertextualité

7. Maria Isabel Barreno *et al.*, *op. cit.*, p. 45.

8. *Ibid.*

9. « Ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité, c'est cela qu'on peut appeler les "disciplines" » ; Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, p. 161.

10. *Ibid.*

11. Maria de Lourdes Pintasilgo, (Pré-préface), *in* Barreno *et al.*, *op. cit.*, p. XXIX.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

des *Nouvelles Lettres Portugaises* des trois Marias se construit et se développe. Dans ces lettres, le personnage historique rompt ce qu'elle appelle le « sang épais du silence[14] » et exprime à la fois un sentiment de perte, de manque envers l'être aimé, mais également une passion dévorante pour celui qui l'a abandonnée : le chevalier de Chamilly.

Or, nous observons qu'assez rapidement les lettres, textes et poèmes du livre des trois Marias amplifie la plainte mélancolique de la religieuse de Beja et finissent par délivrer un autre message, contenu implicitement dans les lettres de la religieuse portugaise. En effet, ce message livré au fur et à mesure des textes, problématise la question du discours amoureux masculin et, essentiellement, celui de l'amour, en les envisagent comme les garde-fous d'une « fiction », une fraude séculaire, destinée à subjuguer et à dominer les femmes. L'expression « aqui estou eu, possuída pelo amor[15] » utilisée par Mariana en est la première manifestation. Plus tard, dans les *Nouvelles Lettres Portugaises*, ce constat sera renforcé par le sentiment de perte identitaire, lorsque l'une des congénères de Mariana affirme dans une lettre : « Sei que me perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras[16] ». Nous voyons dans ce passage, combien le désir masculin provoque une perte de pouvoir féminin, aboutissant pour les femmes à une dépossession de leur corps et contribuant, en définitive, à poser les bases de la Femme-objet. Nul hasard dans ces conditions si, dans l'une de leurs compositions inaugurales, les trois Marias affirment que « Mais do que a paixão: os seus motivos; a construção dela [...]. Pensemos no amor no seu jogo através do contentamento: as palavras uma por uma no bordado empolgante dos sentimentos e dos gestos[17] ». La formule assimilant l'amour à une « série de gestes et sentiments brodés pour émouvoir » renvoie bien à l'idée d'une construction ou d'une fiction masculine destinée à tirer parti des femmes et à les maintenir sous leur joug. Cette idée sera ultérieurement prolongée par le cri d'une autre Mariana, proclamant : « Mariana veio gritar par a rua: "e o amor, e a paixão, porque os inventaram? se tudo é trato manso e mulher honrada?"[18] ». Ici, les expressions « trato manso » e « mulher honrada » définissant le sentiment amoureux, ne sont pas anodines si l'on considère qu'elles ont trait à une image féminine certes idéalisée, mais désincarnée et

14. *Ibid.*, p. 42-43.

15. *Ibid.*, p. 153.

16. *Ibid.*, p. 12.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 153.

asexuée. La femme y est dessinée et modelée au gré des désirs et des fantasmes masculins – constamment maintenue dans une alternance intenable entre l'image de la vierge ou celle de la putain. Cette idée est présente dans le constat fait par les auteures, dans la *Segunda Carta III*, lorsqu'elles écrivent : « Mas quem nos tolhe o passo são aqueles que nos amam; mas, ainda mais, definimo-nos para aqueles que nos amam pelos nossos limites de carne e de pele, de saber e sentir, o contorno, a forma é o que nos torna palpáveis e compreensíveis[19]. » Nous sommes ici en présence de cette « femme telle que l'homme la définit[20] », comme l'écrivait Simone de Beauvoir, synthétiquement désignée dans les *Nouvelles Lettres Portugaises* par l'expression « coisa de mim[21] » proférée par un homme. Chosifiées et entravées, les femmes sont ainsi dépossédées de leur corps, de leur matérialité et de leurs sens, se transformant en territoire et propriété à l'usage exclusif des hommes. Ce mouvement d'appropriation est clairement dénoncé lorsque l'une des voix féminines nous donne cette définition : « Mulher : abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado[22] ». C'est précisément par ce biais qu'est mise en évidence une forme de généalogie féminine dans l'oppression et dont les ramifications s'étendent à l'infini. Ce procédé permet aux trois Marias de donner voix et d'amplifier le message étouffé inscrit dans les cinq lettres de Mariana de Alcoforado et dont la teneur est celle-ci : « Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afasta do mundo? Qual mudança, na vida das mulheres, ao longo dos séculos[23]? » Force est de constater qu'à travers les temps et les âges rien ne semble avoir changé, comme le martèle cet appel aux femmes : « Que fizemos nós todas? Nada. Mariana começou; Mariana veio afirmar seus direitos? Duvido. Mariana apenas rompeu com a hipocrisia e dela se queixo[24]. »

La révolte des corps dociles

Dès lors que cette « hypocrisie » est dénoncée, c'est le cœur même de ce qui structure la « maigre histoire[25] » des femmes, à savoir l'idée que, de tout

19. *Ibid.*, p. 47.

20. Simone de Beauvoir, *Le deuxième Sexe*, Vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1976, p. 234.

21. Isabel Barreno *et al.*, *op. cit.*, p. 154.

22. *Ibid.*, p. 85.

23. *Ibid.*, p. 152.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 301.

temps, l'histoire des femmes ne s'est résumée qu'à un seul théorème : « la prison c'est le corps[26] ». Cependant le sort sera rompu aussitôt que l'une des Marianas finit par avouer : « E assim sofro, aparentemente porque te amo, mas antes porque perco o motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez bem mais queira do que ti[27]. » En effet, c'est en confessant qu'elle préfère finalement l'exercice de la passion à son objet, que le personnage de Mariana ébauche un mouvement de rébellion contre celui qui l'a abandonnée, indiquant ironiquement que le manque est comblé. Remarquons que ce mouvement était déjà présent dans les lettres de la nonne de Beja au XVII[e] siècle, lorsqu'elle affirmait dans sa *Lettre Deuxième* : « […] je sens bien plus de disposition à m'abandonner aveuglément à ma Passion, qu'aux raisons que vous me donnez de me plaindre de votre peu de soin[28] ». Dans les deux œuvres, que quelques siècles séparent, les voix s'élèvent à l'unisson disant l'orgueil d'être femme et annonçant, d'ores et déjà, la révolte des « corps dociles » et l'émergence d'un « empowerment » au féminin. Cette revendication nouvelle de la passion à usage personnel, laisse également présager une inversion des rôles traditionnels passif/actif, adoptant des contours extrêmes chez les personnages féminins dépeints par les trois Marias. Progressivement, le chevalier de Chamilly devient simple « motif » et objet de la passion féminine, puis, très symboliquement, il se transforme en : « Homem que pensou montar e foi montado[29] ». Par ce biais, l'expression mélancolique initiale, liée à la perte de l'être aimé, laisse place chez les personnages féminins à une impulsion érotique tournée vers soi, instaurant un « exercice du-corps-passion[30] » et aboutissant à une affirmation auto-érotique, telle que : « Pelo corpo deixo que a paixão me tome: o corpo ele próprio já essa paixão ou objecto dela, sua raíz, sua motivação, seu ócio. [...] Assim, amo partes de ti, a ti por essa causa e de mim no contentamento de as ter, me comprazer com elas[31]. »

Les textes laissent alors apparaître non plus la victime trompée et bafouée, mais une Mariana qui s'affirme en tant que « Senhora de mim », maîtresse par excellence de son corps, de ses désirs et plaisirs. Ainsi, la « desclausura » est amorcée, signant une réappropriation de leurs corps

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 13.

28. Mariana Alcoforado, *op. cit.*, p. 31.

29. Isabel Barreno *et al.*, *op. cit.*, p. 41.

30. *Ibid.*, p. 45.

31. *Ibid.*, p. 30.

par les figures féminines. Ce corps devient alors un territoire d'expériences à usage personnel, éminemment sensuel et érotique, dont l'expression la plus aboutie réside dans des phrases telles que : « De mim desejo: o corpo à descoberta do prazer e a paixão que me engana; de imediato, desejo, e eu sobre a paixão como se a possuísse toda num longo acto de amor sem esperma mas meus sucos[32]. » Ici, il est assez significatif de noter que ce désir et cette passion aboutissent à une jouissance qui va de soi à soi, c'est-à-dire à contre-courant de toute conception hétéronormée de la sexualité, car l'acte d'amour qui est décrit dans ce passage est dit sans sperme, mais scellé par des sécrétions féminines : « mes sucs ».

Les « corps mutants[33] »

À partir de ce moment, nous pourrions affirmer, comme l'a fait M. L. Pintasilgo, que les trois auteures de *Nouvelles Lettres Portugaises* « tuent » quelqu'un, en l'occurrence celui qu'elles appellent « l'homme seigneur[34] ». Nous pourrions également ajouter qu'avec lui, elles tuent également: la femme-objet. En effet, c'est par la revendication d'une exploration intense de leur propre corps que les femmes deviennent sujets à part entière, maîtresses et gardiennes de leurs plaisirs. C'est aussi par le biais de cette lignée de personnages féminins aux visages multiples que les trois Marias construisent ce qu'Elsa Dorlin définit comme des « corps-mutants »[35], à savoir des corps s'inscrivant dans l'excès et échappant à toutes les grilles de contrôle élaborées pour les contenir. Les textes laissent alors apparaître une véritable « philosophie du désir », telle que Gilles Deleuze et Félix Guattari la conçoivent, et par laquelle « faire l'amour n'est pas ne faire qu'un, ni même deux, mais faire cent milles. [...] non pas un, ni même deux sexes, mais n… sexes[36] ». Or, c'est précisément cette multiplicité des relations et des plaisirs féminins redécouverts par les femmes qui sont au cœur des *Nouvelles Lettres Portugaises*. Ce mouvement commence dès que les voix féminines revendiquent la chose suivante : « [...] Terminemos com mistificações e falsos pudores [...]: Não teria chegado a altura de contarmos,

32. *Ibid.*, p. 41.

33. Elsa Dorlin, *La matrice de la race*, Paris : La Découverte, 2009, p. 61.

34. Maria de Lourdes Pintasilgo, Pré-préface, *in* Isabel Barreno *et al*, *op. cit.*, p. XXVIII et p. 48.

35. Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 61.

36. Gilles Deleuze *et al.*, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 356.

por exemplo, o que sabemos acerca de nosso prazer na cama denunciando claramente o jogo do homem ao tornar mito o orgasmo vaginal, acusando de frígidas as mulheres que se queixam de não irem até ao espasmo através do simples coito?[37] ». Maria M. M. Simosas observe à ce sujet que l'œuvre des trois Marias révèlent à la fois un « érotisme au féminin », mais également une « thématique auto-érotique ou homo-érotique qui inverse les paramètres d'une sexualité exclusivement hétérosexuelle[38] ». Cependant, notons également que cet érotisme est représenté dans les textes comme résolument multiple et surtout excessif. Il peut être le produit d'une jouissance hétérosexuelle, comme le signalent des passages tels que « eis como me entrego e me esforço, me conduzo e te ensino et até o jeito mais breve ou demorado para melhor gozo. De pé agora te retomo, te cruzo, te possuo; minhas secreções já espessas, à mistura com as tuas…[39] ». Ici, le mélange du toi et du moi, les mouvements alternant l'englobant et l'englobé, signalés par l'alternance des pronoms « te » et « Me », font allusion à une scène d'amour dans laquelle les deux sexes semblent s'interpénétrer sans toutefois se confondre, échappant ainsi au modèle machiste du binôme passif/actif, le féminin étant généralement perçu comme passif. Cependant, cette image de tension éminemment sexuelle entre deux sujets est souvent dépassée dans l'œuvre, lorsque les personnages féminins semblent être pris d'une véritable « fureur utérine[40] » ou bien d'un dérèglement des sens dans lesquels la masturbation joue un rôle prépondérant. En effet, dans d'autres passages, Marianne est représentée en plein acte masturbatoire, se laissant emporter par la jouissance qu'elle-même se prodigue. Ainsi, dans le texte intitulé *A Paz*, la religieuse explore les profondeurs abyssales de son vagin : « Dádiva em toda aquela obcecante dureza violenta do pénis; os dedos bem fundo perdidos na humidade viscosa da vagina […][41] ». Le personnage se laisse ainsi emporter par la « voracité de son utérus », lequel « é como um poço no qual se afoga consentida, ela mesma a empurrar-se, enlouquecida, veloz[42] ». Nous retrouvons le même appel irrépressible des sens dans une

37. *Ibid.*, p. 261-2.

38. Maria Marta Mascarenhas Simosas, *A Fluida Arte da Descosura. Filosofias de liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas* [en ligne], Master en Littérature et Culture Comparées, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, p. 81-84. Disponible sur : <http://web.letras.up.pt/ilc/fluida.pdf> [consulté le 23 février 2016].

39. Isabel Barreno *et al. Novas Cartas Portuguesas*, *op. cit.*, p. 46.

40. Terme renvoyant ici au discours médical dix-neuviémiste sur l'hystérie.

41. *Ibid.*, p. 46.

42. *Ibid.*

scène de lesbianisme entre religieuses, dans laquelle la novice Marianne s'adresse ainsi à Dona Brites : « Que pavor dona Brites, que secura. [...] Que cegueira enlaçada onde nos pomos. Cedem as pernas à fadiga logo gosto, e todo o meu ventre se abre à vossa boca… com que rigor me perco, com que rigor afinal me tenho[43]. »

Par ailleurs, c'est encore à travers la recherche obsessive du plaisir que la religieuse Marianne prend le visage d'une nymphomaniaque. En effet, cet aspect est souligné dans certains textes à travers des formules telles que « ...a cama aberta a pénis e testículos, não é de freira, Mariana, se de brincos, sedas e colares te despojaram inteira, todavia o corpo não seja adormecido[44] ». Ici, les termes assez crus tels que pénis et testicules, sans indication d'identité, dépeignent le personnage féminin ou plutôt son vagin, comme un lieu ouvert à tous les plaisirs, rappelant la vision de ce que la philosophie classique qualifiait comme l'« utérus vagabond, errant[45] ». Pourtant ici, l'intention n'est pas de porter un quelconque jugement car, comme l'indique l'expression déjà citée « corps non endormi », l'objectif des trois auteures est bien de délivrer le corps féminin en le situant hors des cadres normatifs et sexuels qui lui sont généralement assignés. Nous assistons alors à une véritable « prolifération des plaisirs[46] » telle que J. Butler l'a définie, conduisant finalement à la représentation du corps féminin comme centre de « pratiques de désordre[47] ». Ce sont ces pratiques qui seront à l'origine de l'onde de choc qui a secoué la société portugaise à l'époque de la parution des *Nouvelles Lettres Portugaises*, provoquant une véritable « hystérisation du corps social[48] » portugais.

Finalement, la grande nouveauté des *Nouvelles Lettres Portugaises* réside dans l'inscription d'un corps féminin libéré progressivement de ses

43. *Ibid.*, p. 81-4.

44. *Ibid.*, p. 119.

45. Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 40.

46. Voici ce que l'auteur en dit : « la prolifération des plaisirs en dehors de l'économie reproductive [qui] laisse entrevoir une forme spécifiquement féminine et diffuse d'érotisme, comprise comme contre-stratégie face à la construction reproductive de la génitalité » ; Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris : Éditions La découverte, 1990, p. 99.

47. *Ibid.*, p. 85.

48. Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Préface de Frédéric Regard, Paris : Éditions Galilée, 2010, p. 15.

entraves phallocentriques et capté dans une fluidité des pratiques et des expériences. Cette œuvre prend le contrepied de toutes les images attachées au féminin et représente le corps des femmes, ouvert à tous les plaisirs, qu'ils soient hétérosexuels, homosexuels, solitaires et bien plus. Pour ces femmes jouir sera l'équivalent d'une libération. Ce traitement transgressif donné aux sexualités féminines permet à celles-ci de « retrouver le savoir du corps[49] », prouvant que, comme le suggère Luce Irigaray : « [...] la femme a des sexes un peu partout. Elle jouit d'un peu partout. Sans parler même de l'hystérisation de tout son corps, la géographie de son plaisir est bien plus diversifiée, multiple dans ses différences, complexe, subtile, qu'on ne l'imagine […][50] ». Ainsi, l'entreprise des *Nouvelles Lettres Portugaises* est-elle de dessiner une nouvelle cartographie des plaisirs féminins remodelant un « corps à soi[51] ».

Bibliographie

Alcoforado, Mariana, *Cartas Portuguesas*, Lisboa : Assírio e Alvim, 1993.

Barreno, Maria Isabel, *Novas Cartas Portuguesas*, Edição anotada Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2010.

Barreno, Maria Isabel *et al.*, *As Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1998.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe* Vol. I e II, Paris : Éditions Gallimard, 1976.

Besse, Maria Graciete, « Nouvelles Lettres Portugaises : des femmes en mouvement sous le signe de Gradiva », in *Hommage à Michèle Ramond*, Paris : Indigo Côté Femmes, 2013.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris : Éditions La découverte, 2005.

49. Isabel Barreno *et al.*, 1998 317

50. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Éditions de Minuit, 1977, p. 28 et 30.

51. Nous reprenons ici l'expression de l'une des communicantes du présent colloque : Marie Audran.

Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Éditions Galilée, 2010.

Deleuze, Gilles *et al.*, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Dorlin, Elsa, *La matrice de la race*, Paris : La Découverte, 2009.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Éditions Gallimard, 1975.

Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Éditions de Minuit, 1977.

Simosas, Maria Marta Pessanha Mascarenhas, *A Fluida Arte da Descosura. Filosofias de liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas*, Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. <http://web.letras.up.pt/ilc/fluida.pdf> [Consulté le 10 novembre 2013].

Vidal, Duarte, *O Processo das Três Marias*, Lisboa : Editorial Futura Panfleto, 1974.

SOURDES MÉLANCOLIES ET FOLLES CRUAUTÉS CHEZ TERESA VEIGA

Maria Araújo da Silva
Sorbonne Université – CRIMIC

L'œil du mélancolique fixe
l'insubstantiel et le périssable,
sa propre image.
Jean Starobinsky

Ainsi que l'indique de façon très explicite le titre, la mélancolie et la folie se situent au centre du recueil de nouvelles *Gente melancolicamente louca* (2015) de la romancière portugaise contemporaine Teresa Veiga, qui dévoile des trajectoires de femmes trahies, abandonnées et souvent vouées à la marginalité, tantôt prises dans une spirale infernale qui les entraînent irrémédiablement vers le bas, tantôt emportées par des élans d'exaltation qui leur ouvrent les portes de l'imagination et de la création.

Avant de nous pencher sur ce livre ayant obtenu le prix littéraire Camilo Castelo Branco en 2016, et d'explorer ces trajectoires de femmes en proie à des angoisses physiques et métaphysiques, placées sous le signe de l'horreur ou du salut, évoquons un bref instant le parcours de Teresa Veiga, pseudonyme d'un « auteur-mystère » que l'on connait aujourd'hui très peu. Bien que considérée comme l'une des plus grandes nouvellistes de l'actualité, elle reste l'un des secrets les mieux gardés de la littérature portugaise contemporaine. Observant la plus grande discrétion sur sa vie et sur son travail d'écriture, Teresa Veiga ne donne pas d'entretien et refuse de promouvoir ses livres. Si ses lecteurs ont ignoré, pendant des années, l'âge et la véritable identité de l'auteure – certains allant jusqu'à avancer, dans les années 90, qu'il s'agissait d'un auteur masculin – il n'en sait aujourd'hui guère plus si ce n'est qu'elle est née à Lisbonne en 1945, qu'elle a obtenu en 1968 une Licence en Droit puis une Licence en Littératures Romanes à l'université de Lisbonne et qu'elle a exercé la fonction d'officier d'État Civil pendant plusieurs années.

Paru sept ans après le livre précédent, *Gente melancolicamente louca* est son septième titre en trente-cinq ans d'écriture. Auteure de quelques romans, Teresa Veiga a essentiellement publié des nouvelles réunies dans des anthologies nationales et internationales et dans des recueils, dont

certains ont fait l'objet de prix littéraires au Portugal[1]. Bien que son écriture singulière, innovante et parfois perturbatrice soit reçue avec enthousiasme par la critique, très peu d'études lui ont été consacrées, si ce n'est quelques articles dans des revues littéraires au Portugal et de rares communications présentées lors de colloques internationaux. Réunissant des nouvelles déjà publiées dans divers périodiques[2] et d'autres inédites (les quatre dernières sur un total de onze), *Gente melancolicamente louca* nous plonge, sous des allures de simplicité, dans un univers psychologique intense, nourri de mystères, de secrets, de luttes, de peurs et de passions, de sentiments de haine, d'abandons et de trahisons partagés par toute une galerie de personnages féminins aussi touchants que fantasques, souvent dominés par le « soleil noir[3] » et tiraillés entre les frontières du bien et du mal. D'une nouvelle à l'autre, des femmes aux vies apparemment banales se révèlent de plus en plus étranges, évoluant sur le fil de la mélancolie et de la déraison, toujours confrontées à des personnages masculins déterminants dans le tracé de leur parcours qui s'oriente vers des horizons aux contours radieux ou aux tonalités ténébreuses. Dans ces onze récits qui nous dévoilent le côté désespéré, sombre, parfois cruel de la nature humaine, rares sont les intrigues qui mettent en lumière des rencontres saines et heureuses. Il y est souvent question d'histoires d'amour et de séduction de filles naïves et fragiles qui se jettent avec une délicieuse volupté dans les bras de différents partenaires flirtant parfois avec la délinquance ou de femmes matures nourries de diverses inquiétudes et angoisses, laissant transparaître un goût prononcé pour la transgression et la marge.

Dans ce recueil qui contient, ici et là, des scènes terrifiantes et poignantes, les désordres du corps et de l'esprit se présentent sous une large panoplie de thèmes et de formes, tantôt force de création tantôt chute vertigineuse vers le vide et la mort. On songe, par exemple, à la nouvelle « A morte do cisne », qui met en scène l'ascension et le déclin de Kitty, la jeune et très belle danseuse du Wonderbar, barricadée depuis sept jours dans sa

1. *História da Bela Fria* (contos), Lisboa : Cotovia, 1992, Prémio de Ficção do Pen Clube Português et Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco 1992 ; *Uma aventura secreta do Marquês de Bradomín* (contos), Lisboa, Cotovia, 2008, Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco 2008 ; *Gente melancolicamente louca*, Lisboa :Tinta da China, 2015, Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco 2016.

2. Notamment dans les revues *Granta* (n° 3), *Ficções* (nº 2) et *Colóquio/Letras* (nº 143/144).

3. Pour reprendre la belle expression de Julia Kristeva qui figure comme titre de l'ouvrage *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, col. Folio Essais, 1987.

chambre où elle reste sans manger et sans parler, atteinte d'une dépression qui la détruit à un rythme effréné et l'entraîne jusqu'aux portes de la mort.

Songeons également à Isabela, la jeune héroïne de la nouvelle éponyme (qualifiée de fausse nouvelle libertine) qui, dès le décès de sa mère, se laisse emporter dans des extases sexuelles et artistiques qui la conduisent toujours plus haut, dans une fulgurance qui précipitera sa chute finale. Dans ce récit dont l'intrigue se situe à Paris, Isabela nous est présentée comme un Icare au féminin fuyant la médiocrité et emporté dans un crescendo tragique et morbide qui culminera de façon bouleversante dans une mort cruelle.

À son tour, Dinora, placée au centre de la nouvelle « Objector de consciência », est une femme au tempérament mélancolique et encline à la dépression[4], qui réagit à la perte – perte d'êtres chers mais surtout perte du désir – en se réfugiant dans une maison située loin de tout, où elle se retrouve seule face à elle-même. Dans ce lieu en retrait du monde qui en dit long sur son égarement, Dinora crée un territoire pour son deuil, une « chambre à soi » (pour reprendre le titre de l'essai de Virginia Woolf) où la musique s'impose de toute sa puissance, fonctionnant comme une caisse de résonnance à la mélancolie qui l'assaille. Exerçant une fonction cathartique, la musique, à laquelle elle consacre des journées entières, lui permet de résister à son désastre intime, de retrouver une plénitude possible. Selon Michel Foucault, « les mélancoliques aiment la solitude et fuient la compagnie ; ce qui les rend plus attachés à l'objet de leur délire ou à leur passion dominante, quelle qu'elle soit, tandis qu'ils paraissent indifférents pour tout le reste[5] ». S'isoler et jouer de façon effrénée de son instrument favori – en l'occurrence le piano – génère en elle une extase qui annule tout ce qui l'entoure : « Dezenas, centenas de peças, todo o repertório que tocou em fases diferentes da sua vida e de que conhece o grau de dificuldade, são as escadas que sobe degrau a degrau e que a hão-de conduzir ao paraíso[6] ». Jean Starobinsky rappelle, lui, que la musique joue un rôle magique et incantatoire, soulageant des terreurs et angoisses phobiques et repoussant,

4. « A mãe deve ser apresentada como uma mulher de ideias avançadas para o meio, muito elegante e excêntrica ou então de temperamento melancólico e com tendência para a depressão ». Teresa Veiga, *Gente melancolicamente louca*, Lisboa : Tinta da China, 2015, p. 9.

5. Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Plon, 1961, p. 319.

6. Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 39.

ne serait-ce que momentanément, les idées affligeantes dont le sujet ne parvient pas à se débarrasser[7].

Dans la nouvelle « A irmã Santo Suspiro », Manuela, la protagoniste âgée de quinze ans, nous est présentée comme une adolescente très vulnérable et, si l'on peut dire, scindée en deux : le jour, elle mène une vie très réglée dans le collège religieux où elle parfait son éducation ; le soir, lorsqu'elle rentre chez sa mère – une femme veuve rongée par la solitude qui place de grands espoirs dans la réussite de sa fille – elle se voit endosser, avant de trouver le sommeil, la peau d'autres personnages (hommes ou femmes de différentes catégories socioprofessionnelles), des doubles successifs qui fonctionnent comme un formidable paravent contre le désespoir :

> Manuela tinha outra família, outro corpo, outros pensamentos, e se em certos aspectos descia a requintes de introspecção e não se importava de gastar noites como se tivesse uma vida de centenária à sua frente, toda entregue ao prazer de compor uma personagem, outras vezes fazia de homem, de mulher, de malandrim, de cigana, de violoncelista, de jogadora de ténis, de cantor de cabaret, de empregada de restaurante, tudo na mesma noite, com o resultado de acordar com umas enormes olheiras e um ódio ao colégio que a faziam desejar um tremor de terra que só a poupasse a ela e à sua cama, único pedaço do mundo seguro e onde arranjava sempre maneira de ser feliz[8].

L'accumulation de ces doubles, de ces masques construits à sa guise durant ses longues nuits d'insomnies, témoigne d'une subjectivité en crise, d'un morcellement psychique bien visible chez cette adolescente solitaire et marginalisée.

Évoquons, pour terminer, le parcours de la mystérieuse Natacha, de la nouvelle éponyme, qui n'est pas sans rappeler l'épreuve de la jeune autrichienne Natascha Kampusch, enlevée à l'âge de dix ans par un faux couple adoptif et retenue prisonnière dans une cache sans lumière, d'où elle parvient à s'échapper après huit longues années de captivité[9]. Dans cette nouvelle tissée sur fond de violence, Natacha, orpheline de mère à dix ans, est vendue par son père à un riche couple de Coimbra, qui la

7. Voir Jean Starobinsky*, L'encre de la mélancolie*, Paris : Seuil, 2012, p. 117.

8. Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 67.

9. Née le 17 février 1988 à Vienne, la jeune autrichienne Natascha Kampusch, enlevée et séquestrée du 2 mars 1998 au 23 août 2006 par Wolfgang Přiklopil, raconte ses années de captivité dans le livre *3096 jours*, Paris : J.-C. Lattès, 2010.

séquestre dans leur maison cachée derrière de grands murs et lui inflige un ensemble d'obligations rituelles jusqu'au jour où, profitant d'un moment d'inattention de son ravisseur, elle parvient à s'enfuir, à l'âge de dix-huit ans. L'intrigue, qui évolue autour des binômes autorité/soumission, ordre/désordre, cruauté/docilité, retrace clairement la dichotomie du masculin menaçant et du féminin réduit à un état d'asservissement. La nouvelle se construit, à la première personne, autour du drame de cette jeune fille soumise aux volontés de son ravisseur, un homme aux sombres instincts qui la fait prisonnière et l'utilise comme un objet destiné à assouvir ses désirs sadiques. À la cruauté de ce mari qui injurie, menace et humilie Natacha, répond la jalousie mortifère de son épouse handicapée en fauteuil roulant, coléreuse et facilement irritable, nourrie de soupçons, de sentiments de haine de plus en plus prégnants et dévoilés dans un discours accusateur et manipulateur visant à anéantir la jeune fille, réceptacle de sa fureur dévastatrice. La relation entre Natacha et l'homme qui la séquestre avance progressivement vers une dépendance affective et prend un tour sordide lorsque, après la fuite de celle-ci, Abel tue sa compagne, elle aussi victime de ses accès de folie, puis finit par se suicider. Violence, morbidité, cynisme et folie se conjuguent dans cet espace étouffant où Natacha évolue, tel un chien obéissant[10], dans une position de soumission permanente. Les timides tentatives de transgression et de fuites, vite neutralisées, déclenchent chez ce pervers narcissique des crises de folie incontrôlée qui prennent également la forme de menaces de mort.

Dans ce huis clos où se multiplient les scènes de violence physique, psychologique et verbale, l'espace confiné de la chambre – un réduit sommairement aménagé dans le grenier de cette maison-prison, sans aucune ouverture et totalement imperméable aux bruits – est le lieu où Natacha met secrètement en place des mécanismes de défense et de résistance pour faire face à l'agressivité de son geôlier, où elle s'instruit et construit un simulacre de vie sociale grâce aux revues et aux journaux qui lui sont apportés et qui constituent une échappatoire à la solitude et à la mélancolie, plus prégnante à l'adolescence : « Aos 16 anos, tive um acesso de melancolia. Começou por ser um acesso e depois voltou repetidas vezes como uma doença que ataca por surtos, as chamadas doenças de repetição[11] ». En lui donnant d'abord accès au jardin de la propriété puis aux espaces environnants, bien que sous

10. « eu devia estar atenta e ir cumprindo as ordens que me dava em tom de comando, como um cão amestrado obedece ao tratador habituando-se a agir por puro reflexo, sem interferência de uma vontade consciente ». Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 111.

11. *Ibid.*, p. 117.

la surveillance de son ravisseur, cette crise de neurasthénie constituera un premier pas vers la délivrance.

Participant aux motifs du secret et de la cachette, tout un lexique lié à l'obscurité et à l'enfermement transparaît dans ce récit et dans d'autres nouvelles où la chambre figure comme un espace de refuge et d'apaisement, un abri protecteur – un cocon maternel fantasmatique – devenu lieu de la négation des agressions pour ces femmes opprimées. Dans ces réduits solitaires, les personnages féminins se construisent en marge et contre tout obstacle, en se secourant de bibliothèques peuplées de grands classiques, parmi lesquels figurent Flaubert, Dickens, Balzac, Ponson du Terrail ou encore Racine, dont les héroïnes au destin tragique (Bérénice, Hermione, entre autres) ne sont pas sans rappeler le parcours de ces femmes qui se réfugient dans la création littéraire et artistique comme moyen de remédier à la souffrance radicale qui les sépare d'autrui. Pour ces figures féminines, chez qui l'on dénote une forte propension à s'identifier aux héroïnes et aux situations véhiculées dans les œuvres lues, l'imagination littéraire s'infiltre, de façon spéculaire, dans la perception de soi et de l'autre, où s'entremêlent différentes manifestations de la mélancolie et de la déraison.

La rupture est visible dans la symbolique des différents espaces occupés par ces femmes qui s'extraient volontairement de la vie dite « normale », quitte à être considérées comme folles par ceux qui les entourent. Car « [ê]tre fou, c'est d'abord l'être aux yeux des autres, pour n'avoir pas accepté de vivre comme eux dans le monde qu'ils jugent normal », rappelle María del Puerto Gómez[12]. Si ces espaces restreints et retirés sont des lieux de construction de l'intime et d'une possible liberté pour les êtres assujettis, ils sont aussi des réduits de désolation et de mort pour certaines des héroïnes confinées dans des logements minables, situés dans des immeubles obscurs et délabrés, des bâtiments en état de ruines qui en disent long sur la psychologie de leurs occupants. Ainsi que l'indique le propre titre, la nouvelle « A casa abandonada » s'ouvre avec la description d'un orphelinat en état de délabrement avancé, une résidence dont la pénurie est mise en évidence par la protagoniste-narratrice dans son allocution aux contours manipulateurs visant à séduire les jeunes filles réunies sous sa garde, dont l'une doit être choisie pour adoption par la bienfaitrice de l'institution. Dans ce discours ponctué d'hostilités et de vengeances déballées avec une ironie désarmante,

12. María del Puerto Gómez, « Aliénation amoureuse et guérison par la folie dans *Locas de amar* de Paloma Pedrero », *in* Emmanuelle Garnier (coord.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Morlanwelz : Lansman Éditeur, 2007, p. 42.

le lecteur assiste à l'étalage d'expériences passées, avec leur cortège d'angoisses, de pulsions agressives et de symptômes dépressifs.

Pour Kitty, la danseuse nue du ballet inspiré de *La mort du cygne*, la chambre figure comme métaphore spatiale de la mort, un « lieu à soi » transformé en « chambre-tombeau[13] » coupé de tout contact extérieur et où elle se trouve confrontée à une souffrance abyssale. Il est intéressant de remarquer l'effet métonymique rendu par la description de l'immeuble qu'elle habite : « O prédio estava quase uma ruína. [A casa] parecia Varsóvia depois de um bombardeamento[14] ». À l'image de ce bâtiment délabré prêt à s'écrouler, Kitty est ce que l'on peut considérer un personnage en miettes ou un personnage-déchet, hanté par une idée obsédante et désireux de trouver dans la mort une sortie à la demande d'amour non comblée qui l'a poussé dans une spirale autodestructrice sans trêve, manifeste également par le refus ou la faillite de la parole. Il convient de souligner que l'état d'abattement et la déraison qui conduisent Kitty à la mort sont perçus par ses sœurs comme un juste châtiment, une sorte de punition pour avoir mené une vie subversive qui enfreint la morale, pour avoir bousculé « un certain ordre dans la structure familiale, qui vaut à la fois comme règle sociale, et comme norme de la raison[15] ». Le cynisme des sœurs est marquant lorsqu'elles évoquent son égoïsme et sa beauté perçue comme une arme à double tranchant, formant une sorte de halo de culpabilité autour des comportements condamnables de leur jeune sœur. Attachées à la rigueur de la vie familiale où la femme reste cantonnée au seul rôle de bonne épouse et de bonne mère, les sœurs de Kitty introduisent dans leur réprobation l'idée de faute, de transgression pour tout ce qui porte atteinte à l'ordre patriarcal : « Diziam, com segurança de quem sabe do que fala, que fora sempre supinamente egoísta [...] e anteviam com satisfação o momento em que, gasta e doente, reconheceria as vantagens de uma vida normal como a delas, em que cabiam um único homem e vários filhos[16] ». À leurs yeux, Kitty reçoit un châtiment mérité pour avoir transgressé l'ordre établi. « L'état dépressif apparaît comme la conséquence, et presque comme la punition d'une existence coupable. La maladie est la rétribution du

13. « […] de facto, tinha-se a impressão de entrar num caixão, a obscuridade, para quem vinha do exterior, forrava as paredes com a consistência de uma seda preta ». Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 57.

14. *Ibid.*, p. 52-53.

15. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 111.

16. Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 54.

péché », nous dit Starobinsky[17]. Aux désordres de la conduite, s'ajoutent les désordres de l'esprit et du cœur chez cette adolescente trop abandonnée à la violence d'une passion désespérée, d'une demande d'amour non comblée. La dépression qui l'atteint est la conséquence d'un fol amour déçu dans son excès et laissé seul à lui-même, sans objet d'investissement et de désir. La faille, la béance d'ordre amoureux déclenche chez ce personnage un sentiment de manque vertigineux qui le conduit à un renoncement de soi, visible sous la forme du mutisme et du refus d'alimentation, manifestations sévères de l'état mélancolique, ainsi que l'observe Sigmund Freud[18].

De même, l'héroïne éponyme de la nouvelle « Isabela », prise depuis le plus jeune âge dans les mailles d'une servitude sans failles auprès de sa mère veuve, malade et bloquée dans un lit, évolue, dès les premières pages, vers une totale abjection de soi : « Mas, anestesiada pelo sentimento do dever não dava conta de que o desprezo por si própria a estava a deixar resvalar por um abismo no fundo do qual a esperava a abjecção[19] ». Rester au chevet de cette mère moribonde qui l'étouffe, ironiquement appelée Mme Perpétue, équivaut à une descente vertigineuse vers le vide de la non-existence. Réduite à une soumission absolue, Isabela se réfugie dans un monde intérieur et se laisse dépérir jusqu'à devenir elle-même un fantôme : « Isabela tinha batido no fundo e era, por cruel que pareça dizê-lo, uma categoria muito especial de mulher, a insignificância feita mulher, um avatar de mulher, aliás nem criança nem mulher, algo como um fantasma dos cemitérios na sua versão mais poética e amável[20] ».

La mort de cette mère despotique et égoïste constitue une délivrance pour cette « pauvre fille[21] », une véritable renaissance comblée par deux obsessions qui lui permettent de colmater un sentiment de manque et de renouer avec la vie : l'une, d'ordre physique et sexuel, qu'elle satisfait en se jetant dans les bras de partenaires successifs pour assouvir un appétit insatiable, un désir du corps de l'autre qu'elle dévore avec avidité ; l'autre, d'ordre spirituel et intellectuel, associée à une fureur créatrice, une fureur d'être, d'exister par le biais de la création et de la danse. Isabela devient une Vénus licencieuse et transgressive, une jeune femme à la sexualité débordante, marquée par l'excès et l'absence de frontières lorsqu'elle rejoint ces

17. Jean Starobinsky, *op. cit.*, p. 56.

18. Voir Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1917), trad. Aline Weil, Paris : Payot, 2011.

19. Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 191.

20. *Ibid.*, p. 195.

21. En français, comme indiqué dans le texte. *Ibid.*, p. 193.

hommes capables de dissoudre la mère emprisonnée en elle, de lui procurer ce qui lui a toujours été nié. Cette exacerbation de la pulsion sexuelle équivaut à une mise à mort de la mère mortifère en elle, ainsi que l'observe Kristeva : « En mettant à mort la mère mortifère en moi, le partenaire sexuel obtient les charmes d'un "donateur de vie", d'un "plus-que-mère" précisément. Sans être une mère phallique, il réalise une réparation de la mère à travers une violence phallique qui détruit le mauvais mais aussi donne et gratifie[22] ». Le corps empêché et mis en échec par l'omniprésence maternelle s'ouvre alors à toutes les extases et à une addiction compulsive à la lecture et à danse qui lui procurent une sensation de complétude et une enivrante volupté.

Tout au long du recueil qui place en son centre la perte, le manque et le deuil, Teresa Veiga s'intéresse à l'univers familial et interroge la filiation, dont elle explore les béances, les failles, les fragilités. D'une nouvelle à l'autre, on remarque certaines similitudes entre les rapports familiaux et les évènements subis par les personnages : deuils des parents, perte d'êtres chers, relations conflictuelles voire désastreuses avec une mère qui rejette et est rejetée, autant d'expériences traumatisantes qui plongent les protagonistes dans des états d'abattement plus ou moins prononcés. Si le deuil est au centre de ces intrigues, l'objet du manque et les réactions face à la perte varient d'un texte à l'autre. Dans la première nouvelle du recueil, « Objector de consciência », Dinora, qui aurait bien pu s'appeler « Ester ou Cibele ou Eunice[23] », est un sujet incomplet, fragmenté, toujours envahi par le manque et hanté par les « détresses du vieillir[24] ». Mariée avec un architecte de renom et mère de deux enfants – Cibele et Ruben – cette femme très élégante et excentrique mène une vie partagée entre l'organisation de la vie familiale dans sa très belle demeure de Castromonte, les compromis sociaux et les rencontres adultères avec différents amants, qui sont aussi une manière de combler un mariage sans amour, une union qui n'apporte que confort matériel et reconnaissance sociale. Dinora est l'exemple même de la mère dévorante et excessivement protectrice vis-à-vis de son fils Ruben, réduit à un chien docile qu'elle s'acharne à garder à ses

22. Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Fayard, 1993, p. 292.

23. Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 9.

24. Pour employer le sous-titre de l'ouvrage collectif dirigé par Alain Montandon, *Eros, blessures et folies. Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

côtés[25]. À un moment donné, ce maternel fusionnel se voit castré par le père qui dicte l'éloignement urgent de ses enfants condamnés à une emprise excessive, voire pathologique. Nombreux sont les passages qui témoignent des liens fusionnel entre mère et fils, dont l'intégrité en tant que sujet est mise à mal par l'omniprésence de cette figure dévorante et castratrice. Dans un premier temps, la mélancolie de Dinora découle d'une conscience de la perte (de l'objet perdu) et de la distance qui la sépare de celui qu'elle a tenu captif jusqu'à l'intervention séparatrice de la figure paternelle. Si les rapports de Ruben avec sa mère donnent lieu à des comportements pathologiques, pouvant même être assimilés à une sorte d'inceste affectif, les rapports mère-fille, faits de rivalité et d'agressivité, s'acheminent, quant à eux, dans une tension constante vers la rupture.

La nouvelle se construit tout entière autour d'absences successives, de deuils impossibles à l'origine d'une souffrance profonde qui sépare progressivement Dinora de ceux qui l'entourent. Ses relations extraconjugales s'installent ainsi dans l'espace vacant creusé par l'absence qui se fait de plus en plus prégnante. Pour cette femme débordant d'excentricités et qui s'obstine à rester jeune et belle, tout bascule lors de sa dernière rencontre avec un amant italien, quand celui-ci lui propose un ménage à trois réunissant dans le même lit « le bouton de rose » et « la rose d'automne », qui n'est autre qu'elle-même. La proposition de son amant est l'élément déclencheur du désordre qui l'atteint : d'abord désir de vengeance puis déprime et désarroi, renforcé par son image reflétée dans le miroir, qui laisse voir un corps ayant perdu toute sa puissance de séduction. Les atteintes progressives du temps renvoyées par le miroir génèrent chez Dinora un terrible manque de confiance en soi, un sentiment de honte, de dénuement, d'humiliation, une envie mêlée d'irritation et de haine : « Que fazer ? Que fazer com um inimigo invisível que de forma indolor e insidiosa se vai entretendo a golpeá-la alegremente ? Pois uma vez que não pode fazer nada terá que fazer como toda a gente : viver do ódio e das recordações[26] ».

Souvent en jeu dans les nouvelles du recueil où il est question d'amour et de séduction, la dégradation du corps, associée à une angoisse terrifiante de la finitude et de la perte, creuse la blessure narcissique de ces êtres sur le déclin. Car vieillir « c'est avant tout être victime d'une perte : perte de force, de beauté et finalement d'identité même, tant l'image de soi […] se

25. « uma mãe super-protectora, que pretende reduzi-lo ao tamanho de um caozinho de regaço ». Teresa Veiga, *op. cit.*, p. 11.

26. *Ibid.*, p. 36.

trouve érodée par le processus inéluctable du vieillissement[27] ». Face à cette cruauté et cette humiliation sans cesse réactivées, Dinora s'engouffre dans une lourdeur et s'isole définitivement dans sa maison de Negromonte, dont le nom se charge d'une haute valeur symbolique et émotionnelle.

Dans l'ensemble du recueil où l'ironie se mêle au grotesque, le tragique à l'horreur, Teresa Veiga nous offre ainsi toute une panoplie de sujets atteints de désordres psychologiques, dans des déclinaisons plus ou moins complexes et variées : folie douce, amoureuse, régressive ou transgressive, aveuglement ou violence de genre mise en évidence de façon plus ou moins insidieuse. Une folie qui parfois frôle le sublime, auréolée de sensibilité et génératrice de beauté, parfois se double d'une violence exacerbée, souvent générée par la souffrance d'une situation tragique. Tantôt négative ou positive, puissance morbide ou force créatrice, descente vertigineuse ou propension à la création, la mélancolie et la folie hantent ces personnages qui se posent face à un héritage, en tension permanente entre continuité et rupture. Teresa Veiga met en scène des femmes atteintes par le mal saturnien, condamnées au malheur et à la solitude dans une société contemporaine fragmentée, instable et menaçante, de plus en plus encline à différentes formes d'aliénation, une société « liquide[28] » où les liens deviennent poreux et la violence et l'exclusion se creusent et rendent la position de l'individu inconfortable. Des individus en perte de repères et pris dans les filets d'une « squizosociété[29] » brisée, où se multiplient les comportements agressifs, déviants, pathologiques, capables de véhiculer toutes sortes d'absurdités et de violences dévastatrices, de souffrances et de fêlures qui conduisent à la déraison.

27. Isabelle Durant-Le Guern, « Vieillir en esthète : *Le portrait de Dorian Gray* et *La mort à Venise* », *in* Alain Montandon (dir.), *op. cit.*, p. 209.

28. Au sens proposé par Zygmunt Bauman dans *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris : Hachette Littératures, 2008.

29. Pour employer le néologisme proposé par Monique Martinez Thomas dans « La squizohumanité dans l'œuvre de Gracia Morales », *in* Emmanuelle Garnier (coord.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines, op. cit.*, p. 135.

Bibliographie

Bauman, Zygmund, *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris : Hachette Littératures, 2008, 191 p.

Durant-Le Guern, Isabelle, « Vieillir en esthète : *Le portrait de Dorian Gray* et *La mort à Venise* », *in* : Alain Montandon (dir.), *Eros, blessures et folies. Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 209-220.

Foucault, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Plon, 1961, 673 p.

Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie* (1917), trad. Aline Weil, Paris : Payot, 2011, 94 p.

Gómez, María del Puerto, « Aliénation amoureuse et guérison par la folie dans Locas de amar de Paloma Pedrero », *in* : Emmanuelle Garnier (coord.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines,* Carnières-Morlanwelz : Lansman Éditeur, 2007, p. 37-45.

Kampusch, Natascha, *3096 jours*, trad. Olivier Mannoni et Leïla Pellissier, Paris : J.-C. Lattès, 2010, 307 p.

Kristeva, Julia*, Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, col. Folio Essais, 1987, 264 p.

——, *Les nouvelles maladies de l´âme*, Paris : Fayard, 1993, 351 p.

Martinez Thomas, Monique, « La squizohumanité dans l'œuvre de Gracia Morales », *in* Emmanuelle Garnier (coord.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines,* Carnières-Morlanwelz : Lansman Éditeur, 2007, p. 135-142.

Montandon, Alain (dir.), *Eros, blessures et folies. Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, 387 p.

Starobinsky, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris : Seuil, 2012, 661 p.

Veiga, Teresa*, História da Bela Fria*, Lisboa : Cotovia, 1992, 181 p.

——, *Uma aventura secreta do Marquês de Bradomín*, Lisboa : Cotovia, 2008, 169 p.

——, *Gente melancolicamente louca*, Lisboa : Tinta da China, 2015, 142 p.

FEMME ET MÉLANCOLIE : L'ENFERMEMENT DES FOLLES ET « FILLES PERDUES » AUX SIÈCLES PASSÉS. LA FOLLE CRÉATIVITÉ D'ARTISTES À LA FOLIE DOUCE

Élisabeth Campagna-Paluch
Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Introduction

Je définirai la mélancolie telle qu'on la décrivait et concevait, que ce soit dans la Grèce antique ou dans les époques suivantes. À travers des exemples précis, je montrerai comment les « folles » et filles « perdues », plus particulièrement au XIXe siècle, étaient appréhendées par leurs contemporains et subissaient un traitement particulier qui consistait à les isoler et les écarter de la société, en les enfermant dans des prisons et (ou) des asiles, que venait appuyer une législation spécifique mise en place dès le début du siècle.

L'intérêt à la fin du XIXe siècle pour les femmes hystériques à l'hôpital de La Salpêtrière de Paris, notamment avec les travaux du Docteur Jean-Martin Charcot, ouvre une nouvelle ère, celles des aliénistes français, qui va changer le regard porté sur les « folles » hystériques.

Enfin, des exemples de folle créativité d'artistes à la folie douce, viendront illustrer le lien qui peut être fait entre créativité artistique et mélancolie.

Histoire de la mélancolie

La mélancolie au sens étymologique vient du grec et signifie « bile noire ». Pour le médecin Hippocrate (vers 460-vers 360 avant J-C) qui l'a étudiée, elle est un trouble des humeurs, d'après sa théorie des quatre humeurs qui sont, le sang (sanguin), la lymphe (lymphatique), la bile jaune (bilieux) et la bile noire (mélancolique). C'est un état d'âme existentiel chez les écrivains, les poètes, les intellectuels. La mélancolie a également un sens littéraire qui veut dire tristesse.

Dans l'Antiquité, la mélancolie est considérée à la fois comme étant source de génie et de folie, qui provoquerait une tristesse mais qui n'est pas une dépression au sens moderne du terme. Ce serait un état qui permet de se dépasser, de trouver un sens à la vie, de vivre un deuil. C'est au XIXe siècle, qu'elle prend un sens clinique de maladie mentale, en lien avec un profond abattement et devient synonyme de dépression. Aujourd'hui, en psychiatrie, c'est un état dépressif avec un sentiment d'incapacité, une absence de volonté, de goût de vivre, pouvant dans les cas les plus graves conduire au suicide.

En Occident, la mélancolie a été considérée longtemps comme une maladie « sacrée » dans des domaines aussi divers que la philosophie, la médecine, la psychiatrie, la psychanalyse, la religion, la théologie, la littérature, la musique et les arts en général. Elle renvoyait à une lucidité clairvoyante, mais aussi au désespoir. C'était une forme de mise à distance de la conscience face au désenchantement du monde.

Au XVII[e] siècle, pour le physicien et philosophe écossais George Cheyne[1] (1671-1743), la mélancolie est un état d'âme qu'il renomme en 1733 le *spleen* et elle devient celle des poètes.

Au XIX[e] siècle, pour l'aliéniste Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), c'est une tristesse massive et injustifiée avec une souffrance morale et une dépression de l'humeur qui touche les poètes et les philosophes. Emil Kraeplin (1856-1926), psychiatre allemand, distingue deux entités morbides, la psychose maniaco-dépressive et la démence précoce qui sera appelée schizophrénie en 1908 par Eugen Bleuler (1857-1939).

Pour René de Chateaubriand, c'est *Le Mal du siècle*. Pour Alfred de Musset, c'est une maladie morale abominable. Francisco de Goya[2] la représente en 1823 dans son tableau *Saturne dévorant un de ses fils* qui, fait intéressant, sera utilisé comme couverture de présentation du *Séminaire IV La relation d'objet* de Jacques Lacan[3] (1956-1957).

À ces époques, de multiples causes à la mélancolie sont avancées qui vont du rejet du christianisme à la chute de l'Empire en 1814, en passant par la Terreur de 1793, également l'année 1816 sans été, due à l'irruption du volcan *Trombora* en Indonésie etc.

Pour Søren Kierkegaard[4] dans *Crainte et tremblement* en 1843, c'est un état de désespoir. Pour Gérard de Nerval[5] dans *Les chimères* en 1854, c'est un rêve éveillé fait d'angoisses. Victor Hugo[6] en 1856 dans son poème

1. George Cheyne, *The English Malady or A Treatised of Nervous Diseases of All Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypocondrial and Hysterical Distempers*, 1733, Dublin, United Kingdom : Édition Eric T. Carlson, 1976.

2. Francisco de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils,* 1823.

3. Jacques Lacan, *Séminaire IV La relation d'objet,* 1956-1957, Paris : Seuil, 1998.

4. Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement,* 1843, Paris : Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2000.

5. Gérard de Nerval, *Les filles du feu, Les chimères,* 1854, Paris : Garnier Flammarion, 1969.

6. Victor Hugo, *Contemplations,* « Melancholia », 1856, Paris : Le Livre de Poche/Les Classiques de Poche, 1972.

« Melancholia » extrait des *Contemplations,* écrit : « La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste ». Pour Gustave Flaubert, elle prend la forme de l'ennui. Pour Charles Baudelaire[7], c'est un *spleen* qu'il a longuement exprimé dans ses poèmes (1857). Sigmund Freud[8], dans *Deuil et Mélanc*olie (1915) l'attribue à un deuil réactionnel qui entraîne une psychose par le déni ou une névrose obsessionnelle, quand le deuil du père confronte au complexe d'Œdipe.

Au XX[e] siècle, Giorgio de Chirico[9] entre 1913 et 1919, sujet à des crises de mélancolie qui oscillaient entre dépression et exaltation qu'il a exprimées à travers une série de tableaux intitulés *Mélancolie,* révèle l'ambivalence de l'état mélancolique. Pour Emil Cioran[10] dans *Sur les cimes du désespoir* en 1934, la mélancolie est dépendante du cadre de vie ou du milieu environnant. C'est une *nausée* pour Jean-Paul Sartre[11] en 1938, une *tristesse* à qui on dit *Bonjour* chez Françoise Sagan[12] en 1954.

Au XXI[e] siècle, le cinéaste danois Lars von Trier[13] dans *Melancholia* (2011) montre la tristesse de son héroïne qui augmente au fur et à mesure que la planète *Melancholia* approche de la terre.

La liste d'œuvres artistiques n'est pas exhaustive.

« Les filles perdues » du Couvent de *La Madeleine*

Un Couvent de *La Madeleine* appelé *Blanchisserie de La Madeleine* en Irlande est le premier asile, fondé le 11 juin 1765 par Lady Arabella Denny, à Dublin. De 1922 à 1996, dix mille filles rejetées par la société y furent enfermées, souvent adolescentes et contre leur gré, pour travailler sous la direction de religieuses. Le dernier Couvent de *La Madeleine* en Irlande a été fermé le 25 septembre 1996.

7. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose,* 1857, Paris : Folio Plus Classique, 2013.
8. Sigmund Freud, *Deuil et Mélancolie,* 1915, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011.
9. Georgio de Chirico, 1913-1919, *Mélancolie d'un après-midi (1913), Mélancolie et mystère d'une rue (1914), La mélancolie du départ (1916), La mélancolie de la chambre (1916), Mélancolie hermétique (1919).*
10. Emil Cioran, *Sur les cimes du désespoir,* 1934, Paris : Le Livre de Poche/ Biblio Essais, 1991.
11. Jean-Paul Sartre, *La nausée,* Paris : Gallimard, 1938.
12. Françoise Sagan, *Bonjour tristesse,* Paris : Julliard, 1954.
13. Lars von Trier, *Melancholia,* 2011.

Au XIX[e] siècle, le but était de réhabiliter les « filles perdues » qui ont eu des relations sexuelles hors mariage, se sont prostituées, ont subi des abus sexuels et (ou) à la sexualité jugée trop précoce. La plupart étaient des filles-mères. *La Madeleine* faisait référence à Marie-Madeleine dans la Bible. C'étaient des pénitentes mises au travail dans des laveries, comme Marie-Madeleine qui lavait les pieds du Christ en signe de repentir, ce qui permettait des rentrées d'argent pour l'entretien des couvents. Quatre ordres, celui des *Sœurs de la Miséricorde,* des *Sœurs de la Charité,* des *Sœurs de Notre-Dame de la Charité du refuge* et des *Sœurs du Bon Pasteur,* géraient dix établissements en Irlande. Elles étaient chargées de la surveillance des filles avec interdiction de quitter l'établissement et les encourageaient à entrer dans les ordres. Jusques dans les années soixante-dix, les filles étaient obligées d'appeler toutes les sœurs « mères », les maintenant ainsi dans un état d'infériorité. La règle stricte du silence était appliquée toute la journée jusqu'à la moitié du XIX[e] siècle. Les châtiments corporels étaient pratiqués. L'automutilation et le refus de s'alimenter des filles étaient totalement ignorés et les religieuses y répondaient par le silence. Les mères célibataires, les jeunes filles trop aguicheuses ou simplement trop jolies étaient considérées comme des handicapées sociales et internées sur requête des familles ou de prêtres. Celles qui étaient seules restaient dans l'établissement jusqu'à la fin de leur vie. Beaucoup d'entre elles ont prononcé leurs vœux. La modernité avec l'invention de la machine à laver, les changements de mentalités aussi, ont mis un terme aux couvents de *La Madeleine.*

En 1993, un scandale à l'échelle nationale éclate suite à la découverte des restes des corps incinérés de cent cinquante-cinq pensionnaires, inhumées dans une fosse commune.

En 1998, des internées témoignent dans un documentaire télévisé sur *Channel 4* des abus sexuels, des horribles sévices psychologiques et physiques, de l'isolement forcé, qu'elles ont subis. Un film *The Magdelene Sisters* de Peter Mullan[14] en 2002, qui obtient le Lion d'Or à « La 59[e] Mostra de Venise », fait le récit de leur calvaire. Bien que leurs demandes d'indemnisation aient été refusées, l'État irlandais a reconnu la responsabilité dans l'asservissement de plus de dix mille femmes de 1922 à 1996. Les victimes se sont regroupées dans des associations *Magdelene Survivors together.* Les populations proches des couvents étaient au courant et les appelaient même *Maggies.* Du fait de la honte, le silence a prévalu pendant des décennies. En pleine époque victorienne, la sexualité féminine étant réprimée, on

14. Peter Mullan, *The Magdelene Sisters,* 2002, Lion d'Or à « La 59[e] Mostra de Venise ».

considérait que ce n'était pas du sadisme, mais une bonne action que de réhabiliter ces femmes pour les protéger des « flammes éternelles de l'enfer ».

L'enfermement des folles « hystériques »

Dans « Folles et vagabondes dans les asiles de la Seine Inférieure (Rouen), 1880-1914 », Frédéric Carbonel[15] dans la Revue *Clio* de 2010, explique que les pathologies féminines avaient des causes sociales. D'après les aliénistes de l'époque, l'industrialisation et l'urbanisation entraînaient des bouleversements sociaux. La mobilité géographique des travailleuses et les déviances sociales amenaient à considérer les femmes aliénées comme nocives et potentiellement criminelles et à opter pour la solution de l'isolement. La dégénérescence physique et morale des folles et indigentes justifiait le recours au contrôle social étatique et au placement d'office par les maris, pères, patrons, maire ou préfet dans l'asile de Rouen, tenu par des religieuses de la fin du XIX^{e} au début du XX^{e} siècle, afin de maintenir l'ordre. Ce sont prioritairement les femmes des classes populaires, plus fragilisées surtout en Seine Inférieure, qui furent touchées par ces mesures d'enfermement. Atteintes de *nervosisme*, de troubles du système nerveux, produit de l'ennui ou du chômage, ces femmes aliénées étaient capricieuses, d'humeur changeante passant du rire aux larmes, de l'aigreur à l'affabilité et étaient frappées d'une *hystérie anodine*, banale, de *folie nervosique* (épilepsie et hystérie), de maladies mentales de la femme, appelées *vésanies* (perturbations des facultés intellectuelles et mentales). L'hystérie, inhérente à la condition féminine, engendre des troubles psychiques qui s'expliquent par des « contrariétés de l'utérus et du ventre ». La cause première en est la mélancolie, « humeur noire » avec une tristesse profonde, la manie allant de la folie furieuse à une grande agitation, de la folie systématisée à la démence, considéraient les aliénistes.

On pensait à l'époque qu'il y avait une prédisposition, des facteurs héréditaires et congénitaux, et des causes occasionnelles à la maladie mentale. Les traumatismes physiques (menstruation, grossesse, lactation, puerpéralité, âge critique) et les facteurs moraux (frayeurs, contrariétés, chagrins domestiques, pertes d'argent, revers de fortune, jalousie, émotions vives, deuil, amour contrarié, religion excessive, privations etc.) provoquaient la folie. Pierre Janet (1859-1947) qui avait travaillé avec Jean-Martin Charcot (1825-1893) à La Salpêtrière en 1890, devient le spécialiste des femmes

15. Frédéric Carbonel, « Folles et vagabondes dans les asiles de la Seine Inférieure, Rouen, 1880-1914 », *in* Revue *Clio* n°32, décembre 2010, p. 233-252.

hystériques. En 1900, les travaux du Docteur Édouard Toulouse (1865-1947) pour la Commission à la Direction du Travail qui a étudié les conditions anthropologiques et environnementales du milieu industriel et des villes, concluent à la débilité de la « race » et à la « détérioration du matériel humain ».

À l'époque, la santé mentale des ouvriers est un enjeu de taille pour les patrons qui craignent la naissance d'enfants dégénérés, qui serait un obstacle au développement économique et social d'une région. L'exode rural migratoire vers les villes était la cause principale qui entraînait un bouleversement complet du mode de vie, avec alcoolisme et péril vénérien. La débilité de la « race » amenait à un déséquilibre de la population locale saine d'esprit, qui se trouvait menacée. Le discours moraliste et hygiéniste du XIX[e] siècle sur les menaces urbaines, les émeutes et révoltes de 1848 et 1871 en lien avec les vagues d'immigration, considérait les classes laborieuses[16] comme « dangereuses » et criminelles. L'itinérance et l'instabilité de la main-d'œuvre féminine, la précarité des femmes aliénées concernant le travail et le logement, amenèrent au constat qu'il y avait un lien entre migration et aliénation.

À l'asile de Saint-Yon à Rouen entre 1891 et 1895, on comptait 62,5 % d'ouvrières, 21 % de chômeuses, 9 % d'employées et domestiques, 5 % de commerçantes et 2,5 % de prostituées, d'après une étude des Docteurs Albert Giraud (1848-1910) et Édouard Toulouse. La plupart était alphabétisée.

Les vagabondes étaient considérées comme des « déchets sociaux », atteintes d'une manie ambulatoire et donc antisociales, parasitaires et antihygiéniques engendrant vols, crimes, prostitution, contagion syphilitique, vénérienne, épileptique voire hystérique. Les migrations féminines à la liberté sexuelle, frappaient l'imaginaire à l'époque et portaient atteinte à la sécurité du pays. La vagabonde aliénée était une « machine violente » tout comme l'ouvrière nomade, une « prostituée » ou une femme « délinquante-née ».

Ce sont les travaux du criminologue italien Cesare Lombroso[17] (1835-1909), auteur en 1903 de *La Donna deliquente, la Prostitua et la Donna normale* qui en arrive à ces conclusions. Les femmes malades devaient être soignées afin de ne pas porter atteinte à la sécurité publique du fait de leur

16. Émile Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France,* Paris : Édition Paulin, 1840.

17. Cesare Lombroso, *La Donna deliquente, la Prostitua e la Donna normale,* Torino, Italia : Fratelli Bocca Editori, 1903.

« attraction énergique » mais dangereuse, pour les quartiers et les faubourgs des villes de Rouen et du Havre. Il était impératif de les isoler immédiatement afin d'atténuer leur nocivité et de prévenir par un contrôle social, les foyers de dégénérescence.

Les conditions d'internement à l'asile de Saint-Yon étaient telles qu'il y avait un taux effroyable de décès, ce qui fera dire à l'écrivain normand Amédée Fraigneau[18] dans *Rouen bizarre* en 1888 : « Des êtres qui n'ont d'humain que l'apparence ; pauvres cerveaux que des accidents, les passions, les excès, les vices, les infirmités héréditaires ont détraqués. Tous les morts-vivants se trouvent réunis dans le même lieu (…) ». La femme aliénée était alors considérée comme l'ennemie de la société.

La loi du 30 juin 1838

La première loi réglementant l'internement psychiatrique qui date du 30 juin 1838 stipule : « Chaque département est tenu d'avoir un établissement où tenir enfermées les personnes à traiter et à recevoir les personnes aliénées, volontairement ou en placement d'office (avec des certificats médicaux). Elles auront un statut provisoire autant de restriction de liberté de circulation que de gestion de leurs affaires qui seront mises sous administration provisoire assurée par l'établissement ».

L'internement comporte un traitement médical et un régime juridique spécifique avec l'enfermement dans une cellule ou une chambre et (ou) le fait d'être attaché. Au XIX^{e} siècle, une distinction entre riches et pauvres est faite. Certains patients peuvent sortir de l'établissement pour travailler dans des exploitations agricoles. Les durées de séjour sont très longues et la mise à l'écart des aliénés est assez vite critiquée par les psychiatres. Des services ouverts sont créés en 1943, du fait de la guerre.

Le 13 octobre 1937, une circulaire légifère le développement de dispensaires, lieux de consultations extra-hospitaliers. Dès 1952, les électrochocs et les neuroleptiques sont utilisés massivement, avec imposition du pyjama et (ou) des sangles dans le lit. En 1958, le régime de « la porte ouverte » avec des secteurs ouverts, est réclamé par les médecins. Les malades sont regroupés géographiquement et non plus en fonction de leur pathologie.

La loi toujours en vigueur, qui a été modifiée le 30 juin 1990, a augmenté considérablement l'hospitalisation sans consentement (cf. les internements

18. Amédée Fraigneau, *Rouen bizarre,* Paris : Schneider Frères, réédition Le Petit Normand, 1888, p. 141-142.

abusifs toujours d'actualité). Les Unités de Malades Agités et Perturbateurs (UMAP) ou Unités de Soins Intensifs Psychiatriques (USIP) sont créées dans les années quatre-vingt-dix.

L'hôpital de La Salpêtrière

L'hôpital de La Salpêtrière fait partie des hôpitaux de l'Assistance Publique-Hôpitaux de Paris (AP-HP), dans le 13e arrondissement de Paris. Construit en 1656, sous Louis XIV, il est le premier et le plus grand Hôpital Général de Paris, à l'origine pour enfermer les mendiants. À partir de 1684, il devient une maison de force où sont détenues des femmes, livrées à l'arbitraire le plus total. C'est un lieu de concentration et de répression.

À la veille de la Révolution Française, il devient le plus grand hospice du monde avec dix mille personnes et plus de trois cents détenues, enfermées dans la prison de l'hôpital. Jusqu'à la Révolution, il n'a aucune fonction médicale, les malades étant transférées à l'Hôtel-Dieu. Avec Philippe Pinel (1754-1826) qui en prend la direction le 13 mai 1795, des recherches thérapeutiques sont menées avec des saignées, purgatifs, bains chauds et tièdes, vésicatoires sur la tête (traitement qui provoque des gonflements) et émétiques (vomitifs). C'est lui qui libère les enchaînées, enfermées le plus souvent nues dans des cachots avec des rats. La maison de la force, suite au massacre d'une quarantaine de prisonnières en septembre 1792, est supprimée. En 1801, l'hôpital est scindé en deux parties, un hospice des vieilles femmes et un asile d'aliénées, avec quatre-mille patientes au maximum. En 1900, une infirmerie est créée qui amènera à l'ouverture d'une école d'infirmières en 1907.

En 1991, la Pitié-Salpêtrière comptait soixante-dix services avec deux mille quatre-cents lits, quatre-cent-soixante mille consultations par an pour mille trois-cents médecins, cinq cents administratifs, quatre mille trois-cents hospitaliers et deux cent soixante-dix ouvriers, pour un budget de deux milliards de francs par an.

L'ère des aliénistes

Dès la Révolution Française jusqu'au XIXe siècle dans sa totalité, c'est l'âge d'or des aliénistes français. Avec Philippe Pinel (1745-1826), son élève Étienne Esquirol, Jean-Martin Charcot qui est interne en 1852 puis Chef de service en 1862, une ère nouvelle débute. En 1882, la leçon d'ouverture de la Chaire de Clinique des Maladies du Système Nerveux est créée pour lui afin de soigner les aliénées, les indigentes et les épileptiques non

aliénées. Plus de deux mille cinq-cents pensionnaires seront accueillies dans l'hôpital. Grâce au Docteur Alfred Vulpian (1826-1887), un laboratoire d'anatomie et de physiologie pathologique, un cabinet de chimie, un atelier de photographie et de moulage et un musée d'anatomie et de pathologie sont installés en 1877. En 1880-1881, une consultation externe est ouverte, grâce aux crédits votés par le Docteur Désiré Bourneville (1840-1909), conseiller municipal à Paris, élu en mai 1876 et ami de J.-M. Charcot. Quarante à soixante femmes sont hospitalisées temporairement et chose inouïe, à raison de vingt puis quarante heures dans la polyclinique. En 1880, un cabinet d'électro diagnostique et électrothérapie est installé puis, un cabinet d'ophtalmologie en 1881.

L'amphithéâtre contenait trois cents à quatre cents personnes et comportait une grande estrade où J.-M. Charcot donnait sa leçon du vendredi en public. Établissant les bases du traumatisme psychique, il réhabilite l'hypnose comme sujet d'étude scientifique en la présentant comme un fait somatique propre à l'hystérie. Les patientes hystériques sont mises dans un état expérimental afin de reproduire et interpréter leurs symptômes. J.-M. Charcot ne les considère plus comme des simulatrices, ce qui était le cas jusque-là. Il démontre que l'hystérie n'est pas le privilège des femmes et englobe des phénomènes de paralysies post-traumatiques. Par ailleurs, il décrit la sclérose en plaques dite *Maladie de Charcot*. Il utilise l'action des métaux, des aimants et de l'électricité sur les patientes hystériques. La crise hystérique est un trouble d'ordre sexuel dû à un choc traumatique. Il y a une dissociation de la conscience, dont le souvenir reste inconscient ou subconscient dans une étape analogue à l'hypnose pour provoquer un possible effet d'auto-suggestion. Il ne l'utilise pas vraiment dans un cadre thérapeutique mais il pose les bases de la théorie traumato-dissociative des névroses reprises par Pierre Janet, Joseph Breuer et Sigmund Freud. Il met en évidence une amnésie dynamique dont les souvenirs peuvent être retrouvés sous hypnose. Enfin, il commence à distinguer les névroses des psychoses, toutes choses reprises et continuées par S. Freud.

La folle créativité d'artistes à la folie douce

Dans quelle mesure la créativité artistique et la folie ou la mélancolie peuvent-elles être liées ?

Le Marquis de Sade (1740-1817)

Le Marquis de Sade, écrivain sulfureux, est enfermé une première fois pendant un an à l'hôpital de Charenton (Val-de-Marne), l'actuel Hôpital Étienne

Esquirol, en 1789 après être sorti de la prison de La Bastille. Vingt-trois ans plus tard, sorti de prison toujours, il est à nouveau enfermé à Charenton où il passera les quinze dernières années de sa vie, de 1803 à 1817. Il est inutile de rappeler que le Marquis de Sade ne souffrait d'aucune pathologie mentale mais qu'il a fait les frais de la censure de son époque qui ne s'encombrait pas d'un auteur aux écrits et aux mœurs jugées séditieuses.

Ses conditions d'enfermement à l'asile de Charenton n'étaient pas mauvaises. Il disposait d'un petit deux-pièces meublé, à l'écart, sur le domaine de l'hôpital et vivait même avec une jeune femme qu'il faisait passer pour sa fille, jusqu'à ce que la supercherie ne soit découverte. Bien qu'on l'empêchait régulièrement de lire et d'écrire, ce qu'il fera sans cesse par diverses ruses et complicités, il arrivera toujours à contourner les interdits. Adepte de la thérapie par le théâtre, il transforme l'asile en un lieu de fêtes et de plaisir, en mettant en scène des spectacles joués par les patients. Le Tout-Paris pendant des années se pressait à ses représentations, jusqu'à ce qu'un nouveau Directeur décide de les interdire. Deux ans plus tard, il meurt, certainement de cette ultime censure.

Est-ce que le Marquis de Sade[19] aurait écrit sans ces vingt-sept années d'enfermement en diverses prisons et asiles ? Les critiques littéraires se sont interrogés de tout temps sur ce point. Le manque de liberté, l'imagination délirante de l'auteur, les fantasmes qui viennent peupler ses longues journées et nuits de solitude, lui ont permis d'être un écrivain prolifique, même si l'on sait qu'une partie de ses écrits ont été perdus car détruits par les censeurs de l'époque. Organiser des spectacles lui a permis sans doute de tenir psychologiquement. Les années passant, il n'avait plus aucune perspective de remise en liberté. Que ce soit au début, sous l'Ancien Régime ou sous le Ier Empire et les années qui suivirent, ses requêtes ont toujours été vaines. Il ne lui restait plus que la création artistique, les pièces de théâtre écrites et mises en scène par lui, comme thérapie, sorte d'exutoire à une vie d'enfermement et de réprouvé de la société, une folie douce transcendée au milieu de « fous » comédiens.

Camille Claudel (1864-1943)

Le 10 mars 1913, la sculptrice Camille Claudel[20], âgée de quarante-huit ans, est jetée de force à l'asile, sur requête de sa mère et de son frère Paul.

19. Jean-Jacques Pauvert, *Sade vivant,* Paris : Édition Attila, 2013.

20. Anne Delbée, *Une femme,* Paris : Presses de la Renaissance, 1982 ; Bruno Nuytten, *Camille Claudel,* 1988 ; Bruno Dumont, *Camille Claudel 1915,* 2013.

Victime d'un complot familial - sa sœur s'emparera de l'héritage familial par la suite - elle passera les trente dernières années de sa vie enfermée à l'asile de Ville-Evrard dans les Hauts-de-Seine puis à celui de Montdevergues dans le Vaucluse. Que lui reproche-t-on ? De vivre seule, d'avoir des chats, de sculpter, d'avoir des amants, dont le plus célèbre est Auguste Rodin (1840-1917) et d'avoir la manie de la persécution, toujours à cause du même A. Rodin qui l'a rendue « folle », payant ainsi de sa liberté d'artiste talentueuse, en dehors des conventions sociales.

Amoureuse d'Auguste Rodin dès l'âge de dix-huit ans (il a vingt-quatre ans de plus qu'elle), rencontré dans son atelier alors qu'elle était son élève, sans lui Camille Claudel n'aurait sans doute pas été la grande sculptrice que l'on connaît. Mais combien de ses œuvres ont été attribuées à A. Rodin – parce que signées par lui – alors qu'elles sont bien de Camille Claudel seule ?

Il est indéniable que Camille Claudel au moment de son internement était atteinte d'un délire paranoïaque qui réclamait des soins, quasi inexistants à l'époque. Mais comme j'en suis convaincue, toute paranoïa a toujours un fond de réalité, sachant que celle-ci a été largement entretenue par son ex amant qui n'abandonnera jamais pour elle sa compagne des débuts difficiles, Rose Beuret. Leur liaison durera quinze ans en tout.

Après avoir détruit une grande partie de ses œuvres, une fois internée, Camille Claudel ne créera plus et refusera de se remettre à la sculpture, malgré les incitations du personnel soignant de l'asile. Elle n'avait qu'une idée en tête : retrouver sa liberté, que sa mère, puis son frère, ne lui accorderont jamais, malgré ses nombreuses lettres déchirantes d'appel au secours, envoyées de l'asile à sa famille et à d'autres personnes susceptibles de l'aider. Elle sera enterrée le 21 octobre 1943 sans qu'aucun membre de sa famille ne se déplace, dans le cimetière de Montfavet, avant que sa tombe ne disparaisse quelques années plus tard, du fait du « terrain requis pour les besoins du service », d'après une lettre du bureau des cimetières.

Est-ce que Camille Claudel, sans son grain de folie, aurait produit l'œuvre qu'elle a admirablement sculptée de ses mains ?

Virginia Woolf (1882-1941)

Virginia Woolf, auteure britannique, féministe, bisexuelle, bipolaire, à l'œuvre littéraire féconde, est l'une des plus grandes écrivaines de son temps. De santé fragile, elle ne put suivre un cycle normal d'études et fut initiée à la philosophie grâce à son père, qui était érudit. Très vite, elle prend l'habitude de recevoir chez elle des intellectuels et fonde le *Bloomsbury*

Group. Avec son mari Leonard Woolf, elle crée une maison d'édition la *Hogarth Press* où sera publiée la plupart de ses textes. Elle écrit beaucoup de « romans-poèmes » dont *La chambre de Jacob* en 1922.

Victime de l'isolement dû à la guerre, craignant de sombrer dans la folie, elle se suicide en 1941 à l'âge de cinquante-neuf ans, en se noyant dans la *River Ouse* en Angleterre. Par son activité créatrice et son expérience de la maniaco-dépression, elle a renouvelé le roman traditionnel. Elle évoque dans ses écrits la condition féminine de son époque et était une rebelle. Elle écrit dans *La chambre de Jacob*[21] : « Et qui pourrait nier que cette insouciance, alliée à la prodigalité, au sentiment maternel, aux préjugés de bonne femme, à l'imprévu des réactions, à des instants d'audace extraordinaire, à la fantaisie, à la sentimentalité – qui pourrait nier que tout cela ne rende la première femme venue bien supérieure à tout homme ? La première venue, peut-être. En tout cas, Betty Flanders ».

Est-ce que sa bipolarité, alternant crises de dépression et d'exaltation, a été le moteur de son œuvre créatrice ?

Antonin Artaud (1896-1948)

Auteur, metteur en scène de théâtre, comédien et acteur, Antonin Artaud cultivait un déséquilibre mental dont il a souffert dès sa jeunesse. Il revendiquait le choix de ne pas faire une psychanalyse comme lui suggéraient ses amis, afin de rester créatif malgré ses fréquents séjours en hôpital psychiatrique.

Interné dans l'asile de Rodez de 1943 à 1946, il rencontre le Docteur Gaston Ferdière (1896-1948), un psychiatre-poète qui dirige l'établissement. Celui-ci, qui était controversé pour son utilisation des électrochocs, sur Antonin Artaud également, était aussi apprécié comme le médecin généreux qui s'était révolté contre la famine dans les asiles pendant la Seconde Guerre mondiale. Une fois devenu psychiatre et ses ambitions de poète refroidies, il réussit à remettre Antonin Artaud à sa table de travail.

Ce dernier aspirait à une ascèse rigoureuse qui le renvoyait à l'état pur du voyant. Son théâtre se définit par le geste, appelant auteur, comédien, spectateur à la libération de leurs instincts élémentaires parmi lesquels la cruauté[22], gage absolu de la sincérité du comédien. Ce jeu dramatique avec des masques s'accompagnait d'une musique primitive, ponctué de cris et

21. Virginia Woolf, *La Chambre de Jacob,* 1922, Paris : Plon, 1958, p. 8.

22. Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Manifeste),* Paris : Nouvelle Revue Française, 1932.

d'onomatopées. Il faisait appel aux ressources physiologiques du comédien. Acteur de talent, Antonin Artaud a interprété des rôles dans les films d'Abel Gance, Carl Dreyer, Georg Pabst et d'autres encore.

Est-ce que sa folie douce, son refus d'avoir recours à la psychanalyse, lui ont permis de conserver une authentique créativité, riche en génie artistique ?

Conclusion

J'ai montré le traitement particulier appliqué aux siècles passés à de très jeunes femmes parfois, aliénées ou non, simples ouvrières émigrées des campagnes ou jeunes filles à la sexualité libre, que ce soit dans les couvents de *La Madeleine* en Irlande, à l'asile de Saint-Yon de Rouen ou encore à l'hôpital de La Salpêtrière de Paris, à ses débuts.

La mendiante, la femme vagabonde, la fille-mère, la fille « perdue », l'ouvrière nomade, la femme hystérique ou épileptique aliénée ou non, la délinquante, la prostituée, pendant longtemps a été considérée comme « folle » et comme étant un danger à l'ordre public, une ennemie de la société qu'il fallait écarter au plus vite en l'enfermant dans une prison ou un asile. Il aura fallu attendre les travaux des aliénistes de La Salpêtrière, plus particulièrement ceux de J.-M. Charcot, puis ceux de la psychanalyse naissante, pour que les femmes hystériques soient réhabilitées et mises à leur juste place, celle de femmes en souffrance qu'une société puritaine et répressive cherchaient à museler.

Peut-on dire que la mélancolie est source de créativité chez les artistes ou bien un frein à leur génie artistique ? Les artistes, femmes et hommes que j'ai présentés ci-dessus montrent leur rapport à la « folie », source de créativité mais aussi de souffrance extrême pour certains d'entre eux allant parfois jusqu'au suicide réel ou symbolique, plus particulièrement pour Virginia Woolf et Camille Claudel.

À titre personnel en tant qu'écrivain, je dirais oui, la mélancolie est source de créativité mais en partie. L'écriture, dans les moments difficiles de la vie, me permet de transcender les phases de mélancolie, en racontant dans mes textes, mes états d'âme. Mais, en aucun cas la dépression, la vraie celle-là, que j'ai connue à une période de ma vie, n'a jamais été une source de créativité car le sentiment de mal-être est trop grand et annihile toute tentative créatrice.

Aussi, l'artiste mélancolique porté par ses phases dépressives qu'il transcenderait par une activité créatrice intense, me paraît être un mythe, une

pure fiction. Oui, à une folle créativité en cas de folie douce, non, au génie artistique en cas de désespoir dû à une profonde dépression ou une trop grande mélancolie. C'est du moins mon point de vue mais, je ne cherche à convaincre personne.

Bibliographie

Ouvrages

Artaud, Antonin, *Le Théâtre de la Cruauté (Manifeste),* Paris : Nouvelle Revue Française, 1932.

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose,* 1857, Paris : Folio Plus Classique, 2013.

Buret, Émile, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France,* Paris : Édition Paulin, 1840.

Cheyne, George, *The English Malady or A Treatised of Nervous Diseases of All Kinds, as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypocondrial and Hysterical Distempers,* 1733, Dublin, United Kingdom : Édition Eric T. Carlson, 1976.

Chevalier, Louis, *Classes laborieuse et classes dangereuses à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle,* Paris : Plon, 1958.

Cioran, Emil, *Sur les cimes du désespoir,* 1934, Paris : Le Livre de Poche/Biblio Essais, 1991.

Delbée, Anne, *Une femme,* Paris : Presses de la Renaissance, 1982.

Fraigneau, Amédée, *Rouen bizarre,* Paris : Schneider Frères, réédition Le Petit Normand, 1888.

Freud, Sigmund, *Deuil et Mélancolie,* 1915, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011.

Hugo, Victor, *Contemplations,* « Melancholia », 1856, Paris : Le Livre de Poche/Les Classiques de Poche, 1972.

Kierkegaard, Søren, *Crainte et tremblement,* 1843, Paris : Rivages Poche/ Petite Bibliothèque, 2000.

Lacan, Jacques, *Séminaire IV La relation d'objet,* 1956-1957, Paris : Seuil, 1998.

Lombroso, Cesare, *La Donna deliquente, la Prostitua e la Donna normale,* Torino, Italia : Fratelli Bocca Editori, 1903.

Nerval, Gérard de, *Les filles du feu, Les chimères,* 1854, Paris : Garnier Flammarion, 1969.

Pauvert, Jean-Jacques, *Sade vivant,* Paris : Édition Attila, 2013

Sagan, Françoise, *Bonjour tristesse,* Paris : Julliard, 1954.

Sartre, Jean-Paul, *La nausée,* Paris : Gallimard, 1938.

Woolf, Virginia, *La Chambre de Jacob,* 1922, Paris : Plon, 1958.

Revue

Carbonel, Frédéric, « Folles et vagabondes dans les asiles de la Seine Inférieure, Rouen, 1880-1914 », in Revue *Clio* n°32, décembre 2010, p. 233-252.

Cinéma

Dumont, Bruno, *Camille Claudel 1915,* 2013, 1H37.

Mullan, Peter, *The Magdelene Sisters,* 2002, 2H00.

Nuytten, Bruno, *Camille Claudel,* 1988, 2H55.

Trier, Lars von, *Melancholia,* 2011, 2H10.

Peinture

Chirico, Giorgio de, 1913-1919, *Mélancolie d'un après-midi (1913), Mélancolie et mystère d'une rue (1914), La Mélancolie du départ (1916), La Mélancolie de la chambre (1916), Mélancolie hermétique (1919).*

Goya, Francisco de, *Saturne dévorant un de ses fils,* 1823.

Sculpture

Claudel, Camille, *Les Causeuses,* 1895.

CAMILLE LAURENS, *CELLE QUE VOUS CROYEZ* : LE ROMAN QUI REND FOU (FOLLE)

Myriam Lépron
Université Clermont Auvergne

Résumer *Celle que vous croyez*, roman de Camille Laurens paru en 2015 est déjà en soi d'une complexité qui rend fou. Claire Millecam, divorcée, 48 ans, mère de deux fils adolescents, ne se remet pas de sa séparation avec Jo. Pour ne pas le perdre de vue, elle entre en contact via Facebook, avec un de ses amis, Christophe. Mais Christophe est jeune. Claire Millecam s'invente donc un faux profil (Claire Antunès, le nom d'un écrivain psychiatre) : « Sur mon profil j'ai mis l'image d'une brune trouvée sur Google. […]. J'ai indiqué que j'avais vingt-quatre ans (douze de moins que lui au lieu de douze de plus), que j'habitais en région parisienne, mais que je voyageais beaucoup[1]. »

Ils tombent amoureux, chacun caché derrière son écran. Il s'agit de la première partie du roman, intitulée « Va mourir ». Dans la deuxième partie, « Une histoire personnelle », c'est Camille Morand qui raconte son histoire, quasi similaire. Entre les deux s'intercalent des propos d'hommes qui viennent contredire ces versions. Les deux femmes se trouvent toutes les deux dans le même hôpital psychiatrique, brisées par leur vraie/fausse histoire d'amour. La folie des personnages se traduit aussi dans la construction romanesque et l'écriture.

En effet, la folie détermine la construction romanesque : Claire Antunès est inventée par Claire Millecam qui semble être inventée par Camille Morand, elle-même créature de Camille Laurens. Mais cet ensemble est remis en question avec l'apparition finale de Paul Millecam. Aucun des récits n'est stable, tout est soumis à variation, modification, réécriture, etc. Seuls le prologue et l'épilogue se passent en dehors de l'hôpital psychiatrique où sont soignées Claire et Camille : la folie est donc au cœur de l'histoire. Elle est d'abord mise en évidence grâce une construction chorale : chaque partie est prise en charge par un personnage différent. De plus, tous les personnages sont mouvants : Christophe, Chris, Kisschris, Toph, Christian Lantier dit Chris, tour à tour photographe, réalisateur, ou « en réalité chanteur-compositeur[2] » sont-ils un même protagoniste ? Qui parle

1. Camille Laurens, *Celle que vous croyez*, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 123.

dans le prologue ? Camille Morand (anagramme de « roman » comme l'a précisé Camille Laurens dans une interview), Claire Millecam (inversion de Camille), Camille Laurens ? Dans la lettre à l'éditeur, le texte est parsemé de biographèmes liés à Camille Laurens (l'âge, le signe astrologique, l'allusion à des procès lors de la parution de textes, l'écriture, le passé de comédienne...). Selon les différentes versions à l'intérieur de la fiction, Katia, la nièce dont la photo est utilisée sur le faux profil Facebook de Claire Antunès, est tantôt morte suicidée, tantôt vivante puis on découvre à la fin qu'elle vit avec l'ex-mari de Claire Millecam. Les écrans (l'ordinateur, le téléphone) opacifient évidemment la réalité et sont toujours utilisés pour masquer, mentir, changer d'identité. Or cette instabilité identitaire était déjà présente dans les romans précédents de Camille Laurens *Index*, et dans *Romance nerveuse*.

La folie est figurée par cet emboîtement complexe des récits, et le système de répétition. Ainsi une scène qui se déroule à la gare est reprise trois fois, de même que l'expression « va mourir » est un fil conducteur du roman : elle est à la fois le déclencheur de l'écriture et de la folie. Quant à l'avatar Claire Antunès, il est utilisé aussi bien par Claire Millecam que Camille Morand. Ce procédé itératif a fait l'objet d'un essai publié en 2013 par Camille Laurens, *Encore et jamais : Variations* : la répétition est cardiaque, poétique, renvoyant à des situations vécues et revécues. Ici la répétition et les variations, de mots, de phrases, d'événements, de personnages se déclinent à l'intérieur même du roman, perturbant la lecture. La réécriture participe aussi de cette instabilité, de ces strates, couches et sous-couches : réécriture des différentes parties, avec en transparence le texte précédent dont le point de vue et le narrateur changent. L'intertextualité est présente aussi, car Camille Laurens disperse des citations plus ou moins fidèles d'auteurs (Laclos, Marivaux, Duras, Flaubert, Artaud, Woolf, Leiris, etc.), extraits de chansons, de films, etc. Le roman écrit par Claire Millecam s'intitule comme la pièce de Marivaux *Les fausses confidences*, et le roman de Camille Morand aurait porté le même titre que la première partie du roman (Va mourir) que nous avons entre les mains si l'éditeur (fictif ?) ne s'y était opposé. Camille Laurens parle à ce propos de « kaléidoscope » : « Le kaléidoscope c'est l'ensemble de mon travail depuis le début, ce sont des morceaux de couleur que je bouge pour en faire des romans différents. Toujours les mêmes fragments sont agencés. C'est toujours moi, toujours une fiction à partir d'obsessions personnelles[3] ». Elle éclaire ainsi la construction de ce roman : une méthode de travail récurrente, le jeu de miroir et de

3. Interview *Libération*, 15 janvier 2016.

combinaisons infinies, le tissage entre fiction et réalité. Le lecteur est donc malmené, incertain de son interprétation, et il est finalement aspiré par ce vertige narratif. Se pose inévitablement la question du lien entre fiction/folie/écriture/réalité, rendant le texte suspect. Une lettre à l'éditeur dans la deuxième partie met en avant la question de la véracité grâce au titre « Une histoire personnelle », extrait d'une citation de M. Duras[4]. La narratrice, Camille Morand précise qu'elle n'a pas « pompé l'expérience tragique d'une des pensionnaires » lors de « la résidence en HP ». Elle affirme qu'il s'agit d'une « fiction pure – ou presque[5] », mais elle propose cependant à son éditeur de « raconter la vraie histoire, l'histoire vraie, celle qui [lui] est arrivée[6] : c'est donc une réflexion sur l'autofiction qui s'engage et l'histoire de Camille Morand serait vraie jusqu'à la page 56 (le lecteur se demande bien sûr s'il s'agit du roman qu'il a entre les mains), avec des modifications de noms, de lieux, de professions (ainsi Chris serait un chanteur-compositeur, mais cela est remis en cause lorsque Camille écrivain dit prendre un rendez-vous avec lui avec son « *vrai*[7] compte Facebook » pour lui demander des photos : on a donc déjà glissé dans l'invention, le gauchissement de ce qui était présenté comme une réalité). Le commentaire métadiscursif s'invite au début de cette lettre : « Nous sommes tous, dans les fictions continues de nos vies, dans nos mensonges, dans nos accommodements avec la réalité, dans notre désir de possession, de domination, de maîtrise de l'autre, nous sommes tous des romanciers en puissance[8]. »

Puis l'écriture, que l'on pourrait caractériser de fictionnelle, reprend le dessus, pour réécrire ce que nous avions déjà lu dans les entretiens de Claire Millecam, avec quelques transformations.

La folie contamine aussi l'écriture, puisqu'elle affecte prioritairement le langage. L'ensemble est écrit à la première personne, créant ainsi une illusion autobiographique, mais cette première personne varie sans cesse, ainsi que le mode d'expression : l'oralité avec ses scories et ses hésitations, la lettre avec ses ratures, le roman à l'intérieur du roman avec une police de caractères différente. Dans cette œuvre polyphonique, le point commun est

4. Renforcée encore par la citation de Joan Didion qui utilise à deux reprises l'expression « histoire vraie ». C. Laurens est une grande lectrice de M. Duras dont elle emprunte entre autres le système de répétition.

5. Camille Laurens, *Celle que vous croyez*, p. 122.

6. *Ibid*., p. 123.

7. Je souligne. *Ibid*., p. 127.

8. *Ibid*., p. 125.

la parole monologuée mais avec, de façon systématique, un interlocuteur en « hors-champ », toujours identifiable, de manière plus ou moins précise, grâce au titre et systématiquement interpellé par le narrateur. Le roman s'ouvre sur une phrase de trois pages, sans point ni virgule, mimant l'oral. La narratrice (vraisemblablement Camille Morand) raconte un événement particulièrement humiliant puisque l'homme avec qui elle a rendez-vous lâche la discussion pour séduire une étudiante. Le texte est alors ponctué de scories orales (« oui », « pfff »), de répétitions ; le sujet est parfois élidé, le langage familier (« vous êtes des hommes aussi c'est votre job c'est votre came[9] »). Ces trois pages logorrhéiques, sans enchaînement logique, sont déjà symptomatiques d'un dérèglement de la pensée : « il me parlait d'un article que j'avais publié il avait écrit sur le même thème j'aimais bien ses cheveux noirs les cheveux noirs j'avais envie de m'enfouir dedans il y avait du blanc sur les côtés des cheveux gris-blanc m'enfouir dedans y plonger le visage tout entier les toucher sentir leur masse les respirer et d'un coup sa voix a changé[10] ».

Sans transition, la narratrice passe de l'intellect (l'article publié) au sensible (ses cheveux noirs) puis au sensuel, répétant le verbe « s'enfouir », perdant pied peu à peu, quand elle en vient finalement aux paroles de l'homme, raccrochée seulement par le son de sa voix. Puis à la 18ème ligne, le pronom personnel « il », renvoyant au goujat qui accompagne la narratrice, se transforme, sans aucune transition, en pronom pluriel « ils » désignant alors tous les hommes. La longue et ample phrase qui se déroule alors sur ces trois pages, s'emballe et mélange « ils » (les hommes), « nous » (les femmes), « on » (les hommes), « je », (la narratrice), « vous » (destinataire(s) de la déposition). Dans une sorte de dédoublement ou de sororité exacerbée, la narratrice devient toutes les femmes : les femmes violées, mutilées, les femmes humiliées. Elle s'insurge contre les hommes, tous les hommes : ceux qui réduisent les femmes en esclavage pour les vendre, ceux qui exécutent les femmes, ceux qui tuent les petites filles à la naissance en Chine et en Inde. Cette parole blessée s'inscrit alors dans le monde contemporain, caractérisé ici par la violence des hommes à l'encontre des femmes. La folie affleure dans ce flux ininterrompu de la parole. Toutes les allusions trahissent l'obsession de la narratrice qui traque les informations dans les journaux. Dans cette unique phrase, on glisse de la référence implicite à Daesh (« le marché aux femmes ils les vendent ») à celle explicite à Macron : « ils disent Macron le ministre c'est louche sa femme qui a vingt ans de plus

9. *Ibid.*, p. 12.

10. *Ibid.*, p. 12.

que lui tout le monde se marre faut vraiment que ce soit un pauvre type un faiblard une larve ou alors elle est pédophile[11] », puis de la mise à mort des petites filles en Chine et en Inde à Moscovici : « Moscovici il a une femme qui a trente ans de moins que lui "La belle et le ministre" c'est les titres des journaux tandis que Macron c'est le séducteur de vieille[12] », et enfin de Moscovici à Madonna : « les gens lui reprochent de « vouloir continuer à exister c'est ça se sont les mots exacts que j'ai lus dans un journal un vrai journal un journal sérieux "à cinquante-cinq ans Madonna est pathétique de vouloir continuer à exister" qu'est-ce qu'il faut alors il faut vouloir cesser d'exister il faut se retirer de soi-même comprendre qu'on n'a plus rien à faire là[13] ».

Autre signe d'obsession : elle a épinglé sur son manteau l'article parlant du « marché aux femmes », article reproduit en italique, elle porte ainsi sur son corps, l'humiliation des femmes, la violence faite aux femmes. Le texte s'achève sur une double citation du chanteur Renaud (« marche à l'ombre ») associée à celle de Corneille dans *Polyeucte* (« va mourir »), le tout précédé de citations populaires (« les hommes mûrissent les femmes vieillissent », « je suis transparente mon père est vitrier »), comme si le flot de parole du monde venait la pénétrer, la violenter.

Quand le texte n'affiche pas stylistiquement les traces de la démence, le mot « folie » et tous les synonymes médicaux ou familiers sont convoqués. En effet, la particularité de Claire Millecam dans ses entretiens avec le Docteur B est sa totale lucidité sur elle-même : « Oui, voilà, je dysfonctionne, j'ai pété une durite, si vous préférez, un boulon, un câble, et bim dans le décor[14]. » Ou encore, écrit en deux phrases détachées en haut d'une page : « Est-ce que c'est écrit là, que je suis folle ? Est-ce que toutes les femmes sont folles[15] ? » Plus tard pendant l'entretien, elle affirme encore : « Comment ? J'ai dit ça tout à l'heure ? Oui, je me souviens. Je ne suis pas à une contradiction près, vous savez. Je suis folle, après tout[16]. » Puis elle donne à la fois une définition de sa folie et de son engrenage : « Je me suis séparée de lui [son mari] trois mois plus tard, et Katia est morte. Et puis il y a eu Jo. Et Chris. Et je suis devenue folle. Être folle ?

11. *Ibid.*, p. 12.

12. *Ibid.*, p. 13.

13. *Ibid.*, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 19.

15. *Ibid.*, p. 30.

16. *Ibid.*, p. 51.

Ce que c'est qu'être folle ? Vous me le demandez ? C'est voir le monde comme il est[17]. »

Elle connaît aussi les rouages de la psychanalyse, ironise qu'on attend qu'elle « parle de [son]enfance, de [ses] parents, de [sa] famille, tout le bataclan[18] », se gausse du soi-disant « rapport fusionnel avec [sa] mère » diagnostiqué par les médecins[19], reproche à Freud d'associer le narcissisme uniquement aux femmes[20], se moque du complexe d'Œdipe en affirmant qu'il « faudrait trouver un autre mythe pour décrire ce qui se passe en réalité : un homme qui tue sa femme et qui couche avec sa fille[21] », résume la théorie de Lacan sur l'amour réciproque[22]. Elle analyse parfaitement son angoisse d'abandon, son « intolérance à l'absence[23] », son addiction à Facebook et surtout assène ce constat implacable à son psychiatre : « Ce que je n'aime pas dans votre discipline, votre prétendue science, c'est qu'elle ne change rien. Vous avez beau savoir ce qui se passe, ce qui s'est passé, vous n'en êtes pas sauvé pour autant. Quand vous avez compris ce qui vous fait souffrir, vous souffrez toujours[24]. »

Elle interroge violemment son psychiatre afin de savoir ce que contient son dossier : « Une hystérique. C'est ça, le diagnostic, non ? Encore une qui pense avec son utérus. C'est ce qui est écrit dans votre dossier ? Ou pire ? Psychotique ? Narcissique ? Paranoïaque[25] ? » Elle a aussi une parfaite maîtrise du langage et du mécanisme de la langue, maniant les jeux de mots, ce qui renvoie évidemment à Lacan : « enseignante/en saignant[26] », l'épine du désir (« ah ah, l'épine ! Vous l'avez entendu, docteur[27] ?), sur l'avenir /à

17. *Ibid.*, p. 69.
18. *Ibid.*, p. 24.
19. *Ibid.*, p. 24.
20. *Ibid.*, p. 34.
21. *Ibid.*, p. 39.
22. *Ibid.*, p. 57.
23. *Ibid.*, p. 22.
24. *Ibid.*, p. 25.
25. *Ibid.*, p. 47.
26. *Ibid.*, p. 19.
27. *Ibid.*, p. 40.

venir des hommes[28], l'amère/a-mère[29], tendrement/tendre ment[30], brodant sur un terme photographique : « Sortir du champ quand ça ne cadre pas. Sortir du cadre. D'un autre côté, ici, je suis encadrée. Il y a des bords ici. Je suis tout le temps sur la photo. Vous êtes chargé de m'encadrer, c'est ça, Marc ? De me recadrer plutôt ? Et si moi je ne peux pas vous encadrer, qu'est-ce qu'on fait[31] ? » ou encore jouant avec les paroles d'une chanson de Christophe (le chanteur) : « Bref, on a commencé à se dire des mots doux, des mots qui riment avec bisous. Des mots qu'on dit sans les yeux[32]. » Le débit de parole est tout aussi dense que dans le prologue, mais cette fois, la ponctuation a retrouvé sa place. La lettre à l'éditeur, écrite par Camille Morand, semble davantage sous contrôle stylistique, même si des ratures apparaissent typographiquement. Claire Millecam démontait les rouages de l'analyse psychiatrique, Camille Morand met à jour les mécanismes de l'écriture. Dans l'ensemble du roman, l'oralité injectée par le biais du langage courant, voire familier, des proverbes, des bouts de chansons, des citations, annule toute norme du bien-écrire. La folie contamine l'écriture et le principe même du monologue illustre cette difficulté à partager la parole, il enferme les personnages dans leurs obsessions.

Le titre enfin, qui joue avec une expression toute faite, est à lui seul à sens multiples. « Celle que vous croyez » : est-ce celle dont on croit les propos, les informations, les paroles, les témoignages ? Est-ce celle que l'on croit connaître ? Dans un cas comme dans l'autre, tout s'effondre puisqu'aucune parole n'est jamais fiable (tout le monde ment) et puisqu'aucun personnage n'est réellement celui qu'il affirme être (tout le monde se cache derrière de fausses identités). De manière plus légère, mais pas tout à fait anodine, il s'agit aussi des paroles de la chanson de Philippe Lavil *Avec les filles je ne sais pas* : « Quand l'une d'entre elles me dit : Pour qui vous me prenez ? Je ne suis pas celle que vous croyez ! ». Pas tout à fait anodine, car on connaît le goût de Camille Laurens pour les citations de chanson et aussi parce que le texte de la chanson met en évidence la maladresse des hommes avec les femmes. Par ailleurs, le roman tout entier est placé sous l'égide de l'auteure Nelly Arcan qui écrit dans *Putain* : « Mais qui croyez-vous que je sois, je suis la fille d'un père comme n'importe quel père ». La dédicace « Je dédie

28. *Ibid.*, p. 41.

29. *Ibid.*, p. 60.

30. *Ibid.*, p. 84.

31. *Ibid.*, p. 35.

32. *Ibid.*, p. 51.

ce livre à la mémoire de Nelly Arcan » lie aussi les deux romans autour de l'autofiction, la place des femmes dans la société, le désir fou d'être désirée.

Enfin, les personnages portent en eux les germes de la folie. Tous les personnages féminins, Camille Morand, Claire Millecam, Katia, sont concernés, ont fait des tentatives de suicide (rappelons que Nelly Arcan s'est suicidée à l'âge de 36 ans) et sont internés. Claire Millecam revendique elle-même sa folie, ce que confirme son psychiatre : « Je ne savais pas si je l'admirais ou si je la méprisais, si sa folie me ravissait ou me révoltait[33]. » Il définit la pathologie de Claire par les termes hystérie, désir d'insatisfaction, désir du désastre, dépression, décompensation sévère, bouffée délirante. Ayant découvert que Chris ne s'est pas suicidé contrairement à ce qu'avait affirmé Jo, l'ex-ami de Claire, il l'annonce à sa patiente, pensant la sortir ainsi de sa dépression : « C'est le contraire qui s'est produit. Je croyais lui redonner de l'espoir : personne n'était mort pour elle. Et je lui ai apporté le désespoir : personne n'était mort pour elle. J'ai compris trop tard que c'était ce mort que la faisait vivre. Cette passion tragique la justifiait : elle avait été follement aimée[34]. »

Or cette passion tragique renvoie à celle de Claire Millecam pour la littérature. Dès les premiers mots de son entretien avec le psychiatre, elle fait référence à Araminte, Dorante, elle évoque son passé de comédienne, son métier de Maîtresse de conférence en littérature comparée et elle raconte comment, « parce qu'[elle]est folle[35] », elle a transposé l'histoire de Renaud et Armide dans *La Jérusalem délivrée* de Le Tasse à sa propre histoire avec cette question obsédante : « Si je lui avouais mon imposture passée, Chris m'aimerait-il toujours ? Serait-il choqué d'avoir ainsi été manipulé ? Au point de me quitter[36] ? » Claire apparaît ainsi comme une sorte de Madame Bovary, vivant à travers la fiction que lui offrent les textes classiques, celle aussi que permet le profil Facebook. Claire, parfaitement lucide sur son état, explique à son psychiatre son dédoublement : « J'étais devenue double, oui, j'étais deux, fleur des champs et fleuron de l'Université[37]. »

« Fleur des champs », car c'est ainsi que Chris la nomme parfois lorsqu'il lui écrit sur Facebook. Ce dédoublement passe bien sûr par le faux profil Facebook, mais aussi par le roman qu'elle écrit en imaginant plusieurs

33. *Ibid.*, p. 108.

34. *Ibid.*, p. 116.

35. *Ibid.*, p. 98.

36. *Ibid.*, p. 100.

37. *Ibid.*, p. 52.

dénouements possibles. Dans son témoignage final, le mari de Claire laisse entendre que sa femme simule la folie, mais tout en donnant des arguments qui, finalement, la confirment : en effet, elle ne veut pas retourner dans le monde réel et veut rester « hors d'atteinte[38] ». Le dédoublement concerne aussi bien sûr Camille Morand et selon elle, Chris est lui aussi double, lorsqu'ils font l'amour : « Il hésitait entre deux rôles, acteur hard dans du X ou amoureux transi dans un feuilleton romantique, entre Camille et Claire, son cœur balance, ai-je pensé. Mais moi, tout me plaisait, j'étais à ma place ici et là, j'auditionnais pour les deux rôles[39]. » L'identité flottante de Camille aboutit à ce syndrome du caméléon, mot qu'elle utilise à plusieurs reprises : « Camille, écrivain, Caméléonne pour les intimes[40]/ Je me fonds dans le paysage, camouflage à tous les étages, pas caméléonne pour rien[41]/ avançant vers elle des yeux de caméléon pas décidé à rester couleur muraille[42] ».

Les femmes ne sont cependant pas les seules à souffrir de troubles psychiatriques puisque le médecin définit Chris comme un « pervers narcissique[43] » ce qui conforte l'accusation de Camille Morand qui le perçoit comme « paranoïaque, narcissique, passif-agressif, obsessionnel sur les bords avec des traits schizoïdes[44] ». Mais Chris n'est pas interné et les garants de la raison sont des hommes, et surtout des hommes représentants de l'ordre social. Ce sont des hommes qui prennent la déposition à la gendarmerie, à hôpital psychiatrique, le médecin est un homme, dans le cadre judiciaire, c'est un avocat, et l'éditeur est un homme. Les femmes de ce roman désignent les hommes comme origine universelle de leur folie : c'est l'amour refusé qui ouvre cette folie, auquel s'ajoutent le sexisme et le machisme, l'injonction sociale de séduction hyper normée faite aux femmes. Le prologue porte la parole exacerbée d'une femme blessée par la domination masculine, et subissant cruellement le mépris de l'âge. Quand Claire Millecam a quitté son mari, il lui a dit : « Tu vas vieillir et bientôt plus personne ne voudra de toi, disait-il. Tu as encore… quoi ? Deux ans ? Trois ans de bons devant toi ? Parce que les mecs n'en ont rien à foutre des femmes mûres. Et tu peux bien

38. *Ibid.*, p. 185.

39. *Ibid.*, p. 140.

40. *Ibid.*, p. 127.

41. *Ibid.*, p. 130.

42. *Ibid.*, p. 131.

43. *Ibid.*, p. 113.

44. *Ibid.*, p. 166.

faire des thèses et des articles et de la gym, rester brillante et svelte, ça ne sert à rien si tu n'es plus côté à l'argus[45]. »

Même les écrivains sont responsables de cette humiliation, et Claire Millecam s'emporte contre Houellebecq et Richard Millet, fossoyeurs des femmes âgées dans leurs romans. Comme dans le prologue, la parole s'emballe alors de nouveau et sont mis en accusation les écrivains contemporains, mais aussi Huysmans, les Goncourt et les « grands misogynes de tout poil[46] », Hamadache (chef du parti non agréé du Front de la Sahwa islamique salafiste libre, qui a appelé au meurtre de Kamel Daoud) qui demande (sur son profil Facebook) à ce que les femmes soient interdites, Jean-Pierre Mocky, applaudi lorsqu'il s'est vanté dans une émission télé, « de baiser encore à quatre-vingts ans passés », tout en « lorgnant une comédienne dont il aurait pu être l'arrière-grand-père[47] ». On retrouve les mêmes terreurs que dans le prologue, les femmes vitriolées au Pakistan, la jeune fille violée dans un bus en Inde, les vingt-neuf prostituées tuées dans une maison close à Bagdad. Claire Millecam convoque les images les plus monstrueuses, images qui hantent son sommeil, son esprit.

Les différentes versions romanesques mettent en lumière la spirale de la folie :

– Claire Millecam quitte Chris sans jamais l'avoir rencontré, mais dans l'atelier d'écriture de l'hôpital psychiatrique, elle invente une version romanesque dans laquelle elle met Chris à l'épreuve, alors qu'elle vit avec lui, en élaborant un plan complètement délirant.

– Camille Morand est brutalisée puis abandonnée par Chris quand il découvre son âge. Elle est alors retrouvée « à moitié inconsciente, trempée de sueur et d'urine » puis est transférée dans une clinique psychiatrique.

La folie des femmes se traduit donc par leur instabilité identitaire, par leur manière de distancer leur histoire ou d'en être submergées, par leurs obsessions. La figure de Lol V Stein, folle d'avoir été abandonnée, n'est jamais loin, mais ce serait une Lol V Stein à qui la parole serait rendue. À la haine des hommes se superpose la peur de ne plus en être aimée. Le roman se clôt sur la parole d'un homme, le mari de Claire Millecam qui l'accuse de simuler la folie pour ne pas accepter le divorce : il est en effet parti avec Katia, la très jeune nièce de Claire.

45. *Ibid.*, p. 42.

46. *Ibid.*, p. 44.

47. *Ibid.*, p. 40.

Au-delà des différents récits, tous marqués par la folie féminine, le roman dans son ensemble repose sur une construction qui brouille toutes les limites entre fiction et autofiction, si bien que plus rien n'est fiable. Il constitue surtout une variation sur l'écriture, la fiction et la vérité. Il met en évidence tous les jeux possibles, toutes les libertés que la fiction peut prendre avec le réel, en jouant avec le lecteur (Paul Millecam dans l'épilogue se demande d'ailleurs « qui est qui. Un chat n'y retrouverait pas ses petits[48] »). Le lecteur se trouve au cœur du champ d'expérimentation puisqu'il assiste à toutes les variations autour d'une trame romanesque identique. C'est aussi un roman qui appelle à une lecture-enquête, voire à une relecture, afin de trouver les indices qui annoncent les différentes versions du texte[49]. *Celle que vous croyez* est donc tout à la fois un roman sur l'amour, l'amour fou, l'amour qui rend fou, la littérature qui rend fou, sur les femmes face à la domination masculine, sur la fiction, l'autobiographie, l'autofiction ; mais elle médite aussi sur le lien entre écriture et désir, comme l'écrit Camille Morand dans la lettre à son éditeur : « Je suppose que tu vas me trouver folle, mais j'ai souvent fait l'amour pour pouvoir écrire, enfin je faisais l'amour pour faire l'amour, mais il n'y a jamais eu de grande différence pour moi entre le désir et le désir d'écrire[50]. »

La folie est aussi un prétexte à l'écriture, à un jeu d'écriture, un jeu de construction et de déconstruction, et les troubles psychiatriques contaminent l'ensemble du roman et des personnages : dédoublement, répétition, hésitation entre réel et fiction, parole obsessionnelle... Ainsi, folie et écriture se nourrissent réciproquement. La douleur de la rupture, à la fois s'exorcise par l'art et alimente la création, à la manière de Sophie Calle qui dans *Douleur exquise* et *Prenez soin de vous* met aussi à l'œuvre le « kaléidoscope » : 107 femmes dans *Prenez soin de vous* interprètent une lettre de rupture reçue par l'artiste, et dans *Douleur exquise*, une quarantaine de personnes sont invitées à écrire le jour le plus douloureux de leur vie en contrepoint de la souffrance de Sophie Calle qui vient d'être quittée. Une sorte de tentative d'épuisement de la douleur.

48. *Ibid.*, p. 183.

49. Par exemple, Camille Morand annonce la toute fin du roman : « J'avais joué avec la fiction, elle venait de me revenir en boomerang à la façon d'un effet de surprise dans le dénouement attendu d'un roman. » (p. 165).

50. *Ibid.*, p. 141.

Bibliographie

Arcan, Nelly, *Putain*, Paris : Points, 2002, 192 p.

Calle, Sophie, *Douleur exquise*, Arles : Actes Sud Beaux Arts, 2003, 282 p.

——, *Prenez soin de vous*, Arles : Actes Sud Beaux Arts, 2017, 408 p.

Laurens, Camille, *Encore et jamais, variations,* Paris : Gallimard, 2013, 192 p.

——, *Celle que vous croyez*, Paris : Gallimard, 2016, 185 p.

EXPÉRIENCES-CRÉATIONS DE LA FOLIE

ALDA MERINI OU LA FUREUR ÉROTICO-POÉTIQUE

Nadia Setti
Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Je suis née un 21 au printemps
mais je ne savais pas que naître folle
ouvrir les mottes
pouvait déchaîner la tempête. Ainsi la douce Proserpine,
voit pleuvoir sur les herbes,
sur les blés gros et suaves
et toujours pleure-t-elle le soir. C'est peut-être sa prière.

Sono nata il 21 a primavera
ma non sapevo che nascere folle, aprire le zolle
potesse scatenar tempesta. Così Proserpina lieve
vede piovere sulle erbe,
sui grossi frumenti gentili
e piange sempre la sera.
Forse è la sua preghiera.

Folie, folle, fou, autant de figures, de personnages, qui hantent les lieux : la ville, la maison, les espaces de l'imaginaire, et par là la littérature. Enfermés, ils/elles ressortent par les fissures que la raison, l'esprit, l'écriture laissent entrouvertes. Ainsi l'un des essais le plus connu de la critique féministe affiche dans son titre une des plus fameuses folles de la littérature, *La Folle dans le grenier, The Madwoman in the Attic*, du couple Sandra M. Gilbert & Susan Gubar. Avec la complicité de Jane Eyre, l'autre face, raisonnable, du roman homonyme de Charlotte Brontë. Car, comme l'explicite le sous-titre, la femme écrivaine est en rapport particulier avec cette folle, de même que la femme de lettres. Internée, recluse, séparée du monde et de l'espace commun, la folle revient.

Est-ce que la poésie, et spécialement la poésie des poètes femmes, aurait affaire à cette secrète folie, cette folle qui resurgit de sa réclusion, de l'espace de la négation et du secret ? Nous allons chercher à répondre à cette question à travers quelques textes d'une grande poète italienne, Alda Merini (1931-2009).

Mais d'abord de quelle folie s'agit-il ? De celle hébergée et engendrée par l'hôpital psychiatrique, ou de la folie, de l'obsession, de la passion des

mots, fruits du délire, du désir de l'Autre aux multiples transfigurations et incarnations ? L'Amour-autre (toujours en majuscule) altère et aliène, ne se laisse pas contenir et aspire à l'immensité, à l'infini, au-delà des barres, au travers des murs. Or, Alda Merini qui a commencé à écrire des poèmes à l'adolescence et jusqu'à sa mort, a été mise sous silence à plusieurs reprises, internée dans les hôpitaux psychiatriques de Milan (Paolo Pini, de 1962 à 1979) et de Tarente[1].

Alda a débuté comme poète à l'âge de 15-16 ans par deux poèmes publiés dans l'*Antologia della poesia italiana contemporanea 1909-1949*, dirigée par le prestigieux critique littéraire Giacinto Spagnoletti (1949). Deux autres poèmes sont publiés dans un autre recueil *Poetesse del Novecento* (Schweiller). Son premier recueil *La presenza di Orfeo* est publié en 1953, année de son mariage avec Ettore Carniti, propriétaire de boulangeries à Milan. En 1955 paraissent plusieurs ouvrages dont une prose *La pazza della porta accanto*. C'est aussi l'année de naissance de sa première fille, Emanuela. Commence après une longue période d'internement, interrompue par quelques sorties, qui correspondent aux grossesses et naissances de trois autres filles Flavia, puis Barbara et Simona (qui sera confiée à une famille d'accueil). Merini ne recommence à écrire qu'en 1979. En 1981 meurt son mari, et deux ans après elle se marie avec le peintre Michele Pierri, et va vivre à Taranto. C'est dans cette ville du Sud qu'elle rentrera en hôpital psychiatrique pour un séjour plus court jusqu'en 1986. Ensuite elle revient à Milan, et poursuit une série impressionnante de publications (une centaine sans compter les republications et les différentes anthologies) dont la plus connue est *La terra santa* (c'est ainsi qu'elle appelle l'asile), qui gagnera en 1993 le prix Montale.

Ne pouvant pas rendre compte de cette immense production poétique, j'ai choisi d'éclairer certains aspects de son écriture en poésie et en prose : en particulier *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986) et *Délire amoureux* (1990) 2011 ; et pour ce qui est de la poésie, des poèmes inclus dans *L'altra verità* ou provenant du recueil *Après tout même toi* (2003) 2009, *La terra santa* (1991) 2013, *Fiore di poesia* (1998 et 2014).

La vérité toujours (de l') autre : *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986)

L'enjeu de la vérité est au cœur des pages de ce journal qui ne visent pas une vérité factuelle des événements mais la restitution d'une réalité

1. Il y a eu un autre internement plus bref en 1947, lorsqu'elle avait 16 ans.

dramatique, tourmentée, de ce lieu infernal. Cet ensemble de récits et poèmes témoigne du processus de la mémoire et de la vérité de soi : les versions parfois différentes des faits ne sont pas des démentis de versions précédentes, mais tout simplement s'y ajoutent, dans un déroulement chronologique vague. À travers le récit de cette expérience, on peut parfaitement saisir les conditions d'hospitalisation des « folles » et des « fous » (au début hommes et femmes sont séparés, ensuite on admet une certaine promiscuité) ; la résilience et la conscience du corps face aux méthodes de neutralisation des sensations, sentiments, sens de l'existence des personnes enfermées, la persistance du désir amoureux (même à l'état de délire, rêve, rêverie) alors que toute relation intime est niée. Il s'agit d'entendre l'autre vérité de la vie et du destin d'une femme en étant conscient que la vérité ne peut que se dérober et s'altérer continuellement. La vérité ne peut apparaître que toujours autre (vérité ne pouvant qu'apparaître[2], être apparition, lueur, enchantement, ravissement).

> Dicono che io sia pazza perché dico la verità dovunque e siccome agli altri piace vivere accomodati sopra ampie poltrone e nei divani, la mia verità dà fastidio. E' come la voce di Cassandra dentro l'anno duemila, ed è certo che io appartengo al passato, che sono nata fuori dal tempo, che non mi piace la mia era. Eppure questo romanticismo fa sì che io sia pazza e che non trovi una dimora precisa. Questa malagevole sorte mi fa soffrire perché non sono che una semplice ... sono un filo di erba gentile... e la pazzia ahimé è un albero troppo alto perché possa toccarlo. (21/04 Facebook)

> Ils disent que je suis folle parce que je dis la vérité partout et puisque les autres aiment vivre à l'aise dans de larges fauteuils et canapés, ma vérité dérange. C'est comme la voix de Cassandre en l'an deux mille, c'est certain, j'appartiens au passé, je suis née hors du temps, c'est pourquoi je n'aime pas mon époque. Cependant ce romantisme me contraint à être folle et sans logis fixe. Ce sort déroutant me fait souffrir parce que je ne suis qu'une simple… je suis un mince brin d'herbe... et la folie, hélas, est un arbre trop haut pour que je puisse le toucher. (Ma traduction)

Depuis longtemps l'on sait que folie et vérité vont ensemble. C'est pourquoi la tentation de la vérité, son approche, mobilise la langue, l'esprit, la poésie.

2. Comme savait la « folle » Virginia lorsqu'elle elle fait apparaître les trois grâces criant Truth, Truth – il s'agit là du sexe vrai faux de Orlando devenu femme, quelques dizaines d'années avant le *Deuxième sexe* de Beauvoir.

Peut-être que la seule façon de parvenir à une vérité possible, soutenable, est le babil-babel poétique : le délire amoureux. Tel est le titre d'autres textes en prose de Merini (1990). Non pas l'idylle, –aucune idylle–, ni une forme désordonnée, fragmentée de la poésie – les poèmes de Merini adoptent les formes désormais « classiques » du vers libre – mais la recherche d'une langue au plus près de la langue du désir, du corps Autre, du « divin » (au sens utilisé par Irigaray). En d'autres termes, cette langue est beaucoup plus proche du divin et de la Folie comme manifestation du sacré, car lien avec l'Autre du monde, sacralisé, et non pas, la folie de la raison (la déraison) perçue comme menaçante et dangereuse, mais une folie qui habite le monde tout en étant l'ailleurs ; qui s'impose d'après l'ouvrage d'Érasme de Rotterdam *Éloge de la folie* (1509), comme le rappelle l'analyse de Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*. Autrement dit l'opposition raison / déraison ne la concerne pas, la folie n'est pas une déviance ou une dérive de la raison, mais elle a beaucoup plus d'affinité avec la souffrance, la crainte, the *yearn* (l'ardent désir) d'une Emily Dickinson[3].

Dans les dernières années la poésie sort telle une source toujours renouvelée comme le rappelle un de ses amis psychiatres, Angelo Guarnieri. Quand il l'appelle au téléphone elle lui enjoint d'écrire et dicte ses poèmes : « Scriva » « écrivez » commande-t-elle et l'autre (le scribe-psychiatre) obéit. Dans la préface au recueil *Dopo tutto anche te* (*Après tout même toi*) publié en édition bilingue, Guarnieri remarque : « La poésie de Alda Merini est avant tout poésie à la source (*sorgiva*) » (p. 10). [Guarnieri ne dit pas si après ce surgissement oral, il y a eu relecture et réécriture – j'ai tendance à penser que non]. Quoi qu'il en soit cette scène correspond bien à cette vocation de la poésie à réunir dans un seul jet parole et voix, destinée à l'Autre, au monde, au Temps dans son indéfinie et indéterminée ouverture.

Cette permanence ou ce retour de l'oralité n'est pourtant pas synonyme d'un apaisement des douleurs anciennes, Guarnieri ajoute : « Alda Merini est devenue un ruminant, qui régurgite la douleur et la reboit » (p.12) ; « Alda Merini croit en son ogre intérieur et elle l'aime un peu » (p. 12). Le flux des mots prend source là où douleur, angoisse, pertes s'emmêlent,

3. À cela on pourrait ajouter les remarques très justes de Flaviano Pisanelli dans sa préface à *Délire amoureux* : « Merini rattache [les différentes couleurs] à la folie entendue comme karis, la plus haute et pure expression de l'amour. » (Vence, Oxybia Editions, 2011, p. 14, traduction Patricia Dao). Cela dit cette « pureté » cathartique ne signifie pas un éloignement ni un refus de trouver les mots pour l'univers déshumanisé et déshumanisant de l'univers psychiatrique. Bien au contraire. C'est la création d'un humanisme plus élevé, dans lequel sa voix de femme a une place essentielle.

se mélangent, se côtoient. Ce lieu qu'on peut nommer, Autre ou Folie ou Amour, ou Pardon[4].

Psychiatrie. Quant à la vie.

Grand panorama d'amour
que celui du psychiatre,
où il a une envie folle
d'un jour qui
ne viendra jamais
parce que le jour du poète,
si semblable à la folie,
ne trouvera pas
sa mesure
dans l'éthique moderne.
Il plane au loin
et s'adresse au médecin,
qui parfois est son Virgile,
pour sortir de l'enfer
des sens
qu'est la vie[5].

Quant à la vie (bio). Selon une version des événements, en 1955, après avoir donné naissance à sa première fille, Alda Merini commence à avoir des troubles du comportement, et – comme c'est souvent le cas – le mari décide de demander son hospitalisation. Dans son récit, Merini note que cela arrive peu de temps après la mort de sa mère. Elle utilise l'expression : « diedi in escandescenze » ; l'expression courante bien que figurée, renvoie au feu, à l'éclat de lumière, à l'incendie. Et pour éteindre l'incendie on l'emmène au « manicomio ». Plus tard elle fera d'autres tentatives de mise à feu, en allumant une mèche de coton imbibée d'alcool dans la poubelle. C'est ainsi qu'elle entre pour la première fois en hôpital psychiatrique, qu'elle est déclarée folle, et subit tous les traitements utilisés à l'époque : électrochocs, sédatifs à hautes doses, humiliations du corps et de l'esprit. Au bout d'un

4. Il est intéressant de citer quelques phrases du chapitre consacré à Dickinson, dans *The Madwoman in the Attic*, d'abord en faisant référence à la douleur (*awe*), Dickinson la définit au masculin, tout en parlant de mère : « He was an awful Mother but I liked him better than none. Like the sea, in other words, Awe is the strong mother of the poet's imagination, so strong indeed as to require a masculine pronoun. », *in* Second Edition, Yale University Press, 2000, p. 589.

5. Alda Merini, *Après tout même toi*, (*Dopo tutto anche tu*, 2003), Oxybia éditions, 2009, p. 21.

certain temps elle a droit à des séances de psychanalyse grâce auxquelles elle est moins « folle », et peut même sortir de temps en temps. Sa santé s'améliore pendant ses grossesses.

L'histoire

En 1978, la loi 180, née du mouvement initié par Franco Basaglia, décrète la fin des traitements lourds et la fermeture des « manicomi ». Toutefois tous les asiles ne seront pas fermés. Le Paolo Pini de Affori ne fermera définitivement qu'en 1998, même si la structure sanitaire sera transformée. Mais pour ceux/celles qui y ont demeuré pendant de longues années ce sera déjà trop tard : ils étaient irrécupérables (c'est-à-dire que pour la plupart ils/elles sont devenus fous à l'asile à cause des mauvais traitements subis, en tout comparables aux sévices des camps de concentration). C'est évident – et le journal de Merini le confirme – que l'asile est un espace d'enfermement, de torture, de cruauté et d'inhumanité extrêmes.

Il faut aussi se rappeler que dans les mêmes années (de 50 à 70 en gros) beaucoup de femmes aux Etats Unis et en Europe sont hospitalisées dans les pires conditions, comme le documente et l'analyse admirablement un des classiques du féminisme et de la psychiatrie, Phyllis Chesler *Women and Madness*, 1972, trad. *Les femmes et la folie*, Paris, Payot, 1979. Chesler fait état d'un plan de normalisation des femmes qui s'est poursuivi à coup d'enfermement, de violence (y compris sexuelle). Les expériences dramatiques de Sylvia Plath et d'Anne Sexton, d'Amelia Rosselli en Italie, et bien d'autres se passent dans ces mêmes années, qui n'appartiennent plus à l'âge classique – où a débuté la mise en place de l'emprisonnement des fous et des folles – mais bien à l'époque post-guerre mondiale. Cela pour dire, très, trop brièvement, que les poèmes de ces femmes, sont aussi des témoignages poignants d'une période qui traite de folles des femmes insoumises, marginalisées en tant que femmes, noires, pauvres, rejetées par les hommes et leurs familles (névrosées, psychotiques, schizophrènes, maniaco-depressives ?).

Toutes les femmes poètes que j'ai nommées et bien d'autres encore (femmes, hommes, etc.) ont eu un destin singulier, tragique, exceptionnel, et très tôt un rapport à la langue. Elles ont saisi la langue comme pouvant les conduire vers les troubles du corps et de l'esprit, l'épreuve de l'altérité vécue au plus profond d'elles-mêmes. On disait de certain-e-s qu'elles étaient touchées par la grâce, c'est la même chose que la folie.

Alda Merini sait à quel point sa vérité différente, la vérité de sa différence, est fragile, peut être effacée, volée, détournée, suffoquée. Son écriture

poétique se nourrit de cette vérité autre, la sienne et celle des autres qu'elle a côtoyés dans l'horreur

Comment chercher la vérité dans un tel lieu ? Comment s'aimer encore, comment aimer autrui, que faire du désir, du besoin d'amour, de l'amour charnel comme de l'amour spirituel ? Or, ce qui semble être banni de ce lieu inhumain, de ces êtres rejetés du monde, ces déchets, est ce que Alda Merini poursuit incessamment dans son écriture, dans les milliers de pages de son œuvre poétique. Ce qu'elle écrit dans ce journal et dans ses poèmes ce sont les mots d'une résistante, car son expérience est comparable à celles des déportées, des esclaves, des victimes de violence. Elle est une survivante qui n'a pas effacé dans sa mémoire les traumatismes qu'elle a subis.

On voue à la poète Alda Merini presque un culte, ses poèmes ont été chantés, elle a participé à des récitals, elle a lu ses poèmes : elle a incarné et continue à incarner (cf. facebook) à la fois la dénonciation de pratiques de déshumanisation intolérables et inadmissibles, l'espoir d'une sortie et la possibilité de retrouver la dignité de l'existence.

Alda Merini, à chaque moment de ce parcours de vie extrêmement tourmenté, est une femme libre, consciente, attirée par l'amour, la beauté, l'humain. Une femme qui ne renonce pas au désir. Elle aime aussi bien le pauvre Pierre, le doux fou, qu'on éloigne d'elle en le déclarant incurable. Elle aime les pâquerettes de la prairie où elle peut aller enfin se promener. Elle aime son corps et faire l'amour. Elle aime aussi cette entité, l'Autre, le Seigneur, la Divinité. Le nom de Dieu apparaît très souvent dans ses poèmes et ses proses, comme Christ, incarné, souvent par elle-même ou les fous. « L'aimer signifiait le désirer. Aimer le Christ signifie en ingérer le corps : lui que le sexe l'a pâti et l'a dépassé[6] ». Ainsi son corps – un corps de femme qui engendre, féminin et maternel – est corps christique persécuté, blessé : « Quelqu'un m'a donné un coup de pied sous le flanc et le cœur me fait mal. […] Un corps qui a engendré, qui connaît l'onction du coït, un corps qui a senti le battement de la vie qui s'est habitué à la semence de l'homme ne peut pas oublier[7] ». Ou encore ce poème de la *Terra Santa* :

Io ho scritto per te ardue sentenze	J'ai écrit pour toi des sentences ardues
ho scritto per te tutto il mio declino ;	j'ai écrit pour toi tout mon déclin ;
ora mi anniento, e niente può salvare	maintenant je m'anéantis, et rien ne peut sauver
la mia voce devota ; solo un canto	ma voix dévote ; seul un chant
può trasparirmi adesso dalla pelle	peut transparaître désormais de ma peau

6. *Ibid.*, p. 55.

7. *Ibid.*, p. 66-67.

ed é un canto d'amore che matura
questa mia eternità senza confini.

et c'est un chant d'amour qui fait mûrir
Mon éternité sans limites[8].

Alda Merini s'est défendue de l'attribution de sa poésie à une forme de mysticisme érotique, bien que la comparaison avec les poèmes de mystiques très connues sainte Thérèse D'Avila, sainte Juana de la Cruz, n'est pas à exclure. Plusieurs poèmes sont des dédicaces à des amis, aux personnes, les psychiatres, qui l'ont soignée, aux hommes (peu de femmes) amis et internés. L'histoire la plus touchante est celle dont est protagoniste Pierre le fou. On pourrait la considérer comme une version de Roméo et Juliette, car comme dans la tragédie de Shakespeare tout divise et empêche les deux amants de vivre leur histoire d'amour mais elle a quand même lieu, on ne sait si dans la réalité ou dans le délire érotico-poétique. Plusieurs poèmes figurent dans le texte, épitaphes, exergues, congé. Je choisirai de commenter quelques vers du dernier qui récupère le leitmotiv de l'amour, de la chair, de l'extrême souffrance et de la douceur, de la poésie :

La chair et le soupir

Je suis ta chair
la chair élue de ton esprit. Jamais tu nepourras me visiter le jour
avant que le pur bain du rêve
m'ait brûlée
pour me restituer à toi en pages de poésie,
en soupir de longue attente.
Je crains pour ma douleur
comme si ta douceur / pour la faire mourir
et me priver ainsi de ce paysage mystérieux
que sont les souvenirs.
Je suis pleine de rituels
et de la logique des souvenirs
qui vient après, quand se présente à ma vie
le compte rendu de la vérité quotidienne,
le rêve noyé dans l'eau.
Je suis mystérieuse comme tout le monde,
chacun de mes mouvements est un miracle
et toi tu le sais,
mais le grand pas
que je peux faire est celui de venir chez toi
(un voyage infini sans trêve,
peut-être un voyage qui m'amènerait à mourir
car je suis le chant et le long chemin).

8. Ma traduction.

Le chant meurt, il va mourir
dans les entrailles de la terre : car je suis la mesure
de ton grand spectacle d'homme ;
je suis le spectateur vivant
de tes réminiscences mais aussi l'insecte,
l'animal qui rêve et qui dévore.
Avant la poésie vient la paix,
un lac éternel et plein
au-dessus duquel rien ne passe,
même pas un voilier ;
avant la poésie vient la mort,
quelque chose qui bondit et rebondit
au-dessus des eaux ; le long chemin
d'une foule de génie et de malice
qui porte loin,
mais moi et toi, nous sommes seuls
comme si nous étions créées
les premiers et pour la première fois ;
moi et toi nous avons émergé de la boue de la foule
et essayons chaque jour de rester seuls
dans cet amas de papiers
qu'est le grand spectacle des vivants.
Moi et toi nous sommes exsangues,
sans envie de terminer cet enchantement.
Incolores et indomptables, nous sommes seuls
dans le limbe de notre plaisir
parce que moi et toi
nous sommes pleins d'amour charnel,
moi et toi[9].

Pierre est une des figures les plus attachantes de cet univers, une image d'homme tendre et aimant, avec lequel se noue une amitié et un amour presque lyrique, idyllique, et néanmoins charnel. Cela dépend de ce qu'on retient comme « vrai » d'un récit dans lequel réalité et rêve sont mélangés. Ou plutôt transposition. Alda et Pierre sont deux « simples » inoffensifs, inermes qui peuvent s'extasier devant des roses, de simples pâquerettes, la beauté de la nature et de l'amour. En fait à un certain point la ségrégation semble se relâcher et les uns et les autres peuvent circuler entre les différentes sections d'hommes et de femmes, en traversant le jardin. C'est dans le jardin que Pierre va chercher les marguerites pour Alda tous les jours. On peut aisément imaginer ce que signifie ce geste de simple tendresse dans un

9. Ma traduction.

espace où le corps, le sexe, les sentiments sont brimés. Ou la sexualité est interdite. Le jardin devient espace ouvert, paysage intérieur extérieur, sans limites, « paysage mystérieux ». Et cette approche de l'autre, cet aller vers l'autre se dilate jusqu'à devenir un voyage infini, en soi et vers l'autre. L'on comprend que la chair et le souffle, le charnel et le spirituel se réunissent et s'échangent dans la relation imaginée, rêvée de toi et moi, moi et toi. Ce couple mythique qui recompose le jardin édénique, celui de l'innocence des commencements, tout en ayant une mémoire de la vérité quotidienne.

Dans le *Diario*, il y a plusieurs épisodes de l'histoire de Pierre : ensemble ils auraient conçu une fille ensuite donnée en adoption. La conclusion est tragique, ils seront séparés : Pierre doit partir au « cronicario », l'hôpital des fous inguérissables. Puisque la sexualité est interdite à l'asile, on peut se demander quelle est la vérité de ce récit. Il s'agit bien entendu de la vérité du désir et de l'imaginaire, réalité mythifiée. À Pierre elle adresse des lettres d'amour, Pierre si tendre, comme une vierge, qui homme ou femme l'aime si doucement (127). On [les docteurs] aurait dit à Merini qu'elle avait perdu le contact avec la réalité, elle réplique : « Nous appelons réalité ce que nous voyons, entendons, sentons [...]. Les choses partent de nous. Je suis juste allée un peu plus haut dans le royaume de la métaphysique » (121). Certes ce qui est au-delà, après, au-dessus de la physique peut correspondre à l'idéal, le spirituel, l'imaginaire, le divin. C'est aussi cet arbre élevé qu'elle ose à peine imaginer[10].

La poésie de Alda Merini n'est pas une poésie folle, son écriture compose entre la folie (ou ce qu'on peut appeler folie) et l'amour : cherche à donner et trouver le sens, et donc un certain ordre, qui n'est pas celui de l'institution psychiatrique et patriarcale mais celui du vivant, de ce que vit en elle et autour : « Nous tous au "Centre" sommes des malades de vie, des nostalgiques de vie[11] », c'est donc une poésie contre le désordre mortel qui fait de ces êtres hommes et femmes des victimes, des castrés, des morts ambulants. La parole poétique récupère le sens perdu et l'éclaire : c'est donc une poésie

10. Il est assez étonnant de constater des similitudes entre les considérations de Merini et un personnage bouleversant de Lispector, Laura, protagoniste de la nouvelle « L'imitation de la rose », récit d'un ravissement. Laura est de retour d'une période d'internement psychiatrique et lentement essaye de se réadapter au monde (dont elle a été éloignée et privée) mais la vue d'un bouquet de rose rallume en elle le désir (*incandescenza*), une perception aiguë du présent, une accélération du temps et du cœur : cela suffit pour qu'elle transite vers un autre état du réel. Ce n'est pas du délire mais un état d'éveil et de veille permanent.

11. Alda Merini, *Délire amoureux*, *op. cit.*, p. 55.

tournée vers la lumière même lorsqu'elle désigne l'enfer. Pour Alda Merini, la parole poétique est rédemptrice : « toutes les existences déviantes [qui] trouvent leur revanche dans les mots, et aussi une certaine compensation sur le plan de la vie onirique et mystérieuse de l'inconscient »[12]. La prière est un autre nom pour cet acte de restauration dans la vie, du vivant. Poésie donc qui croit dans la conscience de soi, ayant connu et expérimenté la perte de conscience, l'égarement, la négation de soi. Poésie tournée vers autrui, vers la lumière, même lorsqu'il n'en reste qu'une lueur.

Bibliographie

Chesler, Phyllis, *Women and Madness*, 1972, trad. *Les femmes et la folie*, Paris : Payot, 1979.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1976.

Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic* (1979), Yale : Yale University Press, 2000.

Lispector, Clarice, *Liens de famille*, Paris : des femmes, 1976.

Merini, Alda, *Après tout même toi* (*Dopo tutto anche tu*), Oxybia éditions, 2009.

——, *Délire amoureux*, Vence : Oxibia éditions, 2011.

——, *La Terra santa*, Vence : Oxybia éditions, 2013.

——, *L'altra verità. Diario di una diversa* : Biblioteca Univ. Rizzoli, 2013.

Woolf, Virginia, *Orlando* (1928), trad. Jacques Aubert, Paris : Gallimard, 2018.

12. *Ibid.*, p. 93.

FOLLES À (DÉ)LIER : FOLIE, FÉMINITÉ ET SUBVERSION CHEZ JANET FRAME ET JENNY DISKI

Diane Gagneret
École Normale Supérieure de Lyon

> L'histoire de la psychiatrie est peuplée d'hommes venus en libérateurs [...] pour prétendument affranchir les femmes folles du carcan d'une pratique médicale misogyne. Mais tant que les femmes ont un porte-parole et non une voix propre, ces actes de libération spectaculaires ne sont toujours que le prélude à un nouvel emprisonnement. C'est seulement lorsque les femmes obtiendront la liberté par elles-mêmes que les chaînes qui font de la folie la maladie des femmes [...] se briseront une fois pour toutes[1].

Dans l'œuvre des romancières et nouvellistes Janet Frame (1924-2004) et Jenny Diski (1947-2016), ce sont bien les femmes elles-mêmes qui livrant leur(s) histoire(s), semblent se délivrer des chaînes décrites par Elaine Showalter ci-dessus. L'association quasi-systématique entre féminité et folie dans la culture occidentale qu'identifient Showalter et Joan Busfield[2], est

1. « Throughout the history of psychiatry, there have been many male liberators […] who claimed to free madwomen from the chains of their confinement to obtuse and misogynistic medical practice. Yet when women are spoken for but do not speak for themselves, such dramas of liberation become only the opening scenes of the next drama of confinement. Until women break them for themselves, the chains that make madness a female malady […] will simply forge themselves anew ». Elaine Showalter, *The Female Malady : Women, Madness and English Culture (1830-1980)*, Londres : Virago, 1987, p. 250. Dans cet article, nous traduisons la plupart des extraits anglais, à l'exception des passages tirés de l'œuvre de Janet Frame, pour lesquels nous donnons la référence des traductions françaises citées.

2. Showalter évoque ainsi « une équation entre féminité et folie » (« an equation between femininity and insanity that goes beyond statistical evidence or the social conditions of women », *Ibid*, p.3). Busfield affirme dans *Men, Women and Madness : Understanding Gender and Mental Disorder* (Londres : Macmillan,1996) qu'il est courant de faire de la maladie mentale un phénomène qui touche majoritairement, sinon exclusivement, les femmes (« the claim that mental disorder is a distinctively, though not exclusively, female malady is, as we have seen, common », p. 13).

à la fois consignée et contestée par ces deux auteures qui ont elles-mêmes connu l'internement, par l'institution asilaire comme par l'institution omniprésente du discours[3]. Discours du biologisme selon lequel le fonctionnement même du corps de la femme la prédispose au dérèglement physique et mental ; discours social (patriarcal) prompt à condamner toute femme rétive à la domesticité. Comme l'explique Phyllis Chesler, « les femmes qui osent exprimer de la réticence ou rejeter le rôle réservé à la femme sont souvent punies pour cette audace jugée dangereuse[4] ». Sandra Gilbert et Susan Gubar vont plus loin encore : « Les hommes ont toujours vu les femmes qui refusent le silence soumis de la domesticité comme de terribles créatures : gorgones, sirènes, descendantes de Scylla ou Lamia, anges de la mort ou déesses de la nuit[5] ». Toute féminité insoumise, excessive ou transgressive serait une monstruosité ; une véritable folie, à enfermer ou éloigner.

La tyrannie du biologisme et de la domesticité semblent bien être les principaux moyens par lesquels une société patriarcale maintient la femme à la place qui lui a été assignée ; l'indépendance serait synonyme d'irrévérence et l'institution asilaire permettrait de guider ces femmes égarées, déviantes, vers le droit chemin. Frame et Diski retranscrivent plusieurs fragments de tels discours et en exposent les paradoxes et les absurdités ; leurs

3. Janet Frame s'est ainsi souvent vu décerner le titre familier de « génie fou », alors même qu'elle s'opposait constamment à de telles affirmations : « She had been labelled insane. It is one of the paradoxes of the 'Janet Frame' myth that although she insists she has never been insane, her successful establishment as a writer and her enduring celebrity were largely dependent upon her having been thought so. The literary field within which she achieved legitimation and recognition was one in which there was a perceived connection between insanity and literary genius ». Ruth Brown, « Beyond the Myth: Janet Frame Unframed », *Journal of New Zealand Literature*, n°21, 2003 (p. 122-139), p. 126. Quant à Jenny Diski, les rares articles ou chapitres qui lui sont consacrés à ce jour ne résistent pas à la pulsion du diagnostic, dont celui de schizophrénie par Nicole Terrien dans « So Many Silent Voices, Which Are Mine ? (Jenny Diski) », *in* Vanessa Guignery, (dir.) *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 88.

4. « Those women who are ambivalent about or rejecting the female role are often eager to be punished for such dangerous boldness ». Phyllis Chesler, *Women and Madness*, New York : Avon Books, 1973, p. 36.

5. « From a male point of view, women who reject the submissive silences of domesticity have been seen as terrible objects – Gorgons, Sirens, Scyllas, serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddesses of Night ». Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* New Haven : Yale UP, 1980, p. 79.

« histoires de folles » procèdent d'un double geste de démonstration et de dénonciation dont cette étude tentera de décrire les traits principaux. Dans *The Lagoon and Other Stories* (*Le Lagon et autres nouvelles*, 1951) puis *Faces in the Water* (*Visages noyés*, 1961), Janet Frame, internée pour schizophrénie huit années durant en Nouvelle-Zélande, fait de l'écriture non seulement une entreprise thérapeutique, mais une démarche poétique et critique : il s'agit de donner voix à des femmes habituellement réduites au silence, de ménager un espace où se déploie leur expérience, de faire émerger ce que le discours dominant refoule. Jenny Diski, dans *Monkey's Uncle* (1994), place également au cœur de son récit l'expérience et la voix féminines qui viennent dénoncer, voire subvertir les nombreux stéréotypes associés à la femme et à la folie.

À la critique s'associe toujours la création : la voix des femmes, outil de subversion des clichés du discours, devient la voie des femmes, une autre manière de dire, de raconter, qui pose la question des fonctions comme de la nature de ces histoires de folles. Cette étude tentera ainsi de montrer comment d'une « hétérotopologie » (la description d'hétérotopies, ces « espaces autres » au nombre desquels se trouve selon Michel Foucault l'hôpital psychiatrique[6]), naît une « hétérotypologie », soit une autre façon de définir féminité et folie. Les histoires de folles de Janet Frame et Jenny Diski, histoires de femmes par des femmes, discours de l'autre sur l'altérité même, proposeraient, au-delà de la subversion des catégories établies, une pensée et une écriture hors-catégorie.

Folie, féminité et prison(s) du discours

> La femme est souvent internée en hôpital psychiatrique parce qu'elle ne se conforme pas à la « féminité » préconisée par ses proches ; elle n'est autorisée à sortir, et n'est déclarée « guérie » que lorsqu'elle accepte de s'y conformer[7].

C'est précisément parce qu'elles dérogent aux règles de la féminité telle qu'elle est définie par leur entourage que Charlotte Fitzroy, dans *Monkey's Uncle*, Istina Mavet dans *Visages noyés* et les patientes des trois nouvelles asilaires du *Lagon* sont jugées instables. Les femmes « folles » sont prisonnières

6. « Des espaces autres », *Empan*, n°54, 2004, p. 12-19.

7. « Women are often psychiatrically incarcerated for rejecting their 'femininity' as defined by those close to them –and are released or are considered as 'improved' when they regain it ». Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. 94.

d'un discours étiologique/ontologique dont plusieurs versants sont retranscrits, et critiqués, par le(s) récit(s) de ces femmes aux prises, avant tout, avec leur propre corps.

Prison(s) du corps

Le corps féminin (tel qu'il est mis en discours par la science et la société patriarcales) est le premier ennemi de la femme ; la folie serait causée par les hormones et « maladie des femmes » (Showalter), procéderait principalement des périlleuses fluctuations du cycle menstruel. Julian, le fils de Charlotte Fitzroy (protagoniste de *Monkey's Uncle*), attribue l'épisode de décompensation de sa mère à son âge proche de la ménopause, et semble considérer la prise d'hormones comme la solution la plus expéditive : « Les femmes de son âge se mettent souvent à agir bizarrement, non ? Vous ne pouvez pas lui donner quelque chose ? Des hormones, ou un truc comme ça[8] ? ». La généralisation et le réductionnisme biologisant à l'œuvre dans ces propos sont subtilement tournés en dérision à travers la définition excessivement vague que le personnage donne du comportement de sa mère : « agir bizarrement ». En anglais, le geste euphémistique de substitution de l'adjectif « crazy » par « funny » montre bien que la folie féminine (double altérité) fait surgir le malaise. En l'absence d'une définition satisfaisante du phénomène, on en cherche immédiatement une cause ; l'explication physiologique permet de trouver un remède « concret » – faisant des hormones à la fois la source et la solution du problème, dans une situation qui vire presque à l'absurde. La cause hormonale est également soutenue par l'un des médecins qui traite Charlotte à l'hôpital psychiatrique.

Il pourrait parfois sembler délicat de parler de traitement lorsque la patiente est tenue à distance par le médecin, comme c'est le cas pour Istina Mavet et toutes les femmes internées de *Visages noyés*. Il s'agit moins d'une démarche véritablement thérapeutique que d'une distanciation/simplification par le diagnostic le plus commun, ou la cause la plus évidente : les hormones, chaotiques en temps de ménopause. Dès le XIX[e] siècle, les médecins (des hommes) considèrent que la menstruation prédispose la femme à la folie ; la menstruation, mais aussi l'arrêt du cycle menstruel semblent toujours être érigés en facteurs potentiels d'instabilité mentale, comme le souligne Busfield : « on considère encore aujourd'hui que la ménopause a

8. « Don't women of her age often start to go funny? Can't you give her something? Hormones or whatever? » Jenny Diski, *Monkey's Uncle*, Londres : Phoenix, 1994, p. 5.

une influence sur la santé mentale des femmes[9] ». Il semble donc que la femme, à l'instar de Charlotte Fitzroy, soit souvent prisonnière de son corps et de ses fonctions biologiques.

Un autre versant du discours patriarcal est esthétique et social : comme l'expliquent Showalter et Chesler, toute femme n'ayant pas l'apparence de féminité attendue, et ne soumettant pas son corps aux rituels de soin et de beauté dictés par la société, peut être jugée folle. Charlotte est soumise, dès l'ouverture du roman, au jugement empreint de mépris (voire de dégoût) de Julian : « Le fils de Charlotte jeta un long regard à l'allure négligée de sa mère […]. Prendre de l'âge ne lui avait pas réussi. Voilà longtemps qu'elle s'était "laissé aller" […][10] ». Le crime de Charlotte, c'est de ne pas suffisamment se soucier de son apparence – de s'être « laissé aller ». Ici encore, cependant, ce type de discours est critiqué : l'utilisation d'italiques en anglais (« *let herself go* »), que nous rendons par des guillemets, souligne cette fossilisation du langage qui fait de l'expression un cliché. Ces femmes qui tenteraient d'opposer au discours dominant leur propre voix, qui voudraient déroger aux règles dans une attitude alors jugée « folle », sont fréquemment décrites comme des « femmes difficiles ».

Les femmes difficiles

Dans un article daté de 2001, Jennie Williams, Sara Scott et Sue Waterhouse étudient le traitement réservé aux femmes dites « difficiles » : les patientes en asile psychiatrique[11]. L'utilisation des guillemets ceignant l'adjectif dans le titre montre bien que les trois auteurs ont parfaitement conscience de l'instrumentalisation et du procès par le discours de la figure de la femme folle. Le patriarcat aurait sans doute tendance à définir la femme elle-même comme fondamentalement « difficile » ; si l'on considère que le système patriarcal est incarné chez Diski par la figure de Sigmund Freud (tournée en dérision au fil des aventures de l' « histoire de folle » de Charlotte), cette tendance semble confirmée : « Les femmes sont très difficiles, marmonna Sigmund[12] ». La femme est pour l'homme l'altérité

9. « [T]he menopause is still thought to have an impact on women's mental health ». Joan Busfield, *op. cit.*, p. 162.

10. Jenny Diski, *op. cit.*, p. 2.

11. « Mental Health Services for 'Difficult' Women: Reflections on Some Recent Developments », *Feminist Review*, n°68, 2001, p. 89-104.

12. « 'Women are very difficult', Sigmund mumbled to himself ». Jenny Diski, *op. cit.*, p. 48.

même ; « difficile », car elle lui résiste. Celle qui fait de cette résistance un principe, aussitôt déclarée « folle », est en toute logique plus difficile encore, comme l'explique Julian au médecin venu secourir Charlotte : « Elle a toujours été difficile […]. Pleine d'idées absurdes. La politique. Le féminisme[13] ». La politisation même de Charlotte – manifestant une volonté malvenue de s'opposer au système patriarcal – la rend « difficile » et serait à la source de sa folie.

Dans *Visages noyés*, Istina Mavet paraît ressentir pleinement l'injustice et l'arbitraire d'une telle catégorisation : « Tout ce qui peut arriver, si l'on essaie de fuir, c'est d'être poursuivie et ramenée de force. Et si, par hasard, c'est Miss Glass, l'infirmière-chef, qui vous rattrape, elle se mettra en colère : « Tout ce qu'on fait, on le fait pour votre bien. Voulez-vous vous calmer !… Assez de comédies comme ça[14] ! ... ». Si la traduction française choisit de changer la formulation finale, l'anglais emploie bel et bien l'adjectif (« you've been difficult long enough »). La récurrence de cette description condamnatrice à travers plusieurs « histoires de folles » dit haut et fort la volonté par le système établi de réduire ces femmes « difficiles » au silence et/ou à l'inaction. La combinaison en deuxième phrase d'une formulation restrictive et de la voix passive scelle l'impuissance de la femme internée, dont la folie principale est peut-être d'oser contester le *statu quo*. Or Istina et Charlotte, ainsi que les patientes décrites dans les nouvelles asilaires de Janet Frame, font bel et bien entendre leur voix, qui s'immiscent dans le discours pour en exposer les failles, les fautes et les excès ; ces « histoires de folles » s'apparentent au(x) récit(s) de femmes qui, confinées dans des « espaces autres » (Foucault), n'en aspirent pas moins à des féminités autres.

Des féminités autres

Hétérotoplogie, hétérotypologie

La femme « difficile » subit un internement psychiatrique bien souvent destiné à lui rappeler son rôle dans la société. Or selon Michel Foucault, l'hôpital psychiatrique est au nombre des « hétérotopies » qu'il décrit

13. « [S]he's always been difficult […]. Full of ridiculous ideas. Politics. Feminism ». Jenny Diski, *Ibid*, p. 5.

14. « You can only be followed and dragged back and if Matron Glass catches you she will speak angrily, 'It's for your own good. Pull yourself together. You've been difficult long enough' ». Janet Frame, *Faces in the Water* [1961], Londres : Virago, 2009, p. 15. Nous nous référons ici à la traduction française du roman par Solange Lecomte : *Visages Noyés*, Paris : Payot & Rivages, 2006, p. 24.

comme « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, [dans lesquels] tous les autres emplacements réels de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés […][15] ». Concernant la place de la femme, le maintien d'un certain ordre social est la fonction caractéristique de l'hétérotopie asilaire selon Chesler :

> L'hôpital psychiatrique et la thérapie individuelle reproduisent, ou réitèrent l'expérience de la femme au sein du foyer. Les médecins, des hommes pour la plupart, traitent bien trop souvent leurs patientes comme leurs épouses ou leurs filles ; elles ne sont pas considérées comme des individus autonomes. Tout se passe comme si la souffrance féminine, pour des raisons biologiques, n'appartenait pas au monde des hommes, ou du moins des adultes[16].

L'univers asilaire est incontestablement dominé par les hommes dans le récit de Diski et dans celui de Frame : les médecins sont invariablement des hommes, qui tour à tour infantilisent Istina ainsi que les autres « folles », ou comparent leur comportement à celui de leur épouse. Les infirmières, souvent des femmes, semblent quant à elles avoir pour mission d'inculquer aux patientes la domesticité traditionnellement indissociable de la féminité : « À la lingerie, mesdames ! À l'atelier de couture, mesdames[17] ! ». Elaine Showalter souligne en effet que la plupart des tâches assignées aux femmes au sein de l'asile (la lessive, le ménage et la couture) révèlent une vision très prosaïque de la féminité[18].

Couture, ménage et lessive ont sans doute une valeur thérapeutique du point de vue institutionnel, si l'internement doit avoir pour résultat le confinement de la femme aux tâches domestiques. La domesticité est un phénomène complexe qui destine la femme à la fois à l'intendance de la demeure, mais aussi, et surtout aux rôles d'épouse et de mère de famille. Charlotte et Istina n'ont cependant rien de l'épouse modèle ou de

15. « Des espaces autres », *op. cit.*, p.15.

16. « View both the mental asylum and private therapy as recapitulations or mirrors of the female experience in the family. Clinicians, most of whom are men, all too often treat their patients, most of whom are women, as 'wives' and 'daughters', rather than people: treat them as if female misery, by biological definition, exists outside the realm of what is considered human or adult ». Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. xxi.

17. « Laundry, Ladies. Sewing Room, Ladies ». Janet Frame, *op. cit.*, p. 11. Pour la traduction française : *Visages Noyés*, *op. cit.*, p. 18.

18. « A more prosaic view of feminine nature was suggested by the primary tasks of women in the asylum: cleaning, laundry, and sewing ». Élaine Showalter, *op. cit.*, p. 82.

la mère parfaite, et au fil de leurs « hétérotopologies » (leurs descriptions de l'expérience asilaire), où l'hétérotopie devient moyen de contestation et de renversement, elles semblent suggérer une « hétérotypologie », soit une autre manière de penser le(s) rôle(s) des femmes : des féminités autres.

Le rejet de la domesticité

Si certaines femmes paraissent avoir intériorisé les attentes d'une société patriarcale et acceptent notamment le précepte latent que « le rôle social de la femme demeure essentiellement biologique[19] », Charlotte Fitzroy, Istina Mavet ainsi que Nan dans la nouvelle « La Liseuse » (« The Bedjacket ») et Ruth dans « Gueules-de-loup » (« Snapdragons ») rejettent la domesticité dite inhérente à la condition féminine. Charlotte est une femme qui n'a jamais souhaité épouser, ou même vivre avec le père de ses enfants ; qui ressent pour son fils un véritable dégoût, et pour sa fille une forme de mépris teintée de déception. Elle n'a eu avec sa propre mère qu'une relation pragmatique, dénuée de véritable complicité ou d'amour. La relation mère-fille, point focal de nombreuses études féministes, est marquée chez Diski comme chez Frame par la défiance plutôt que le dévouement.

Dans « Gueules-de-loup », le personnage de Ruth associe la domesticité à une figure maternelle qui semble toujours à contre-emploi dans la narration ; loin d'apporter du réconfort, la mère est source d'inquiétude, voire de répulsion :

> Ruth eut soudain la vision d'une grosse femme loin loin loin du monde, récurant l'une des marches en pierre de sa petite maison jusqu'à ce que la marche brille aussi blanche que la lumière du jour. […] À cet instant elle ne récurait pas. Elle se tenait debout à la porte de sa maison secouant en tous sens un petit tapis rouge au vent[20].

Il semble cette fois encore n'exister aucune proximité entre mère et fille (« loin loin loin » est une expression récurrente) ; pire encore, la mère est devenue une étrangère, et le portrait qu'en dresse sa fille est si peu flatteur

19. « The female's social role is still a biological one ». Phyllis Chesler, *op. cit.*, p. 281.

20. « Ruth had a sudden vision of a fat woman far far away from the world, scrubbing a stone step of her little red house until the step shone as white as daylight. / […] She wasn't scrubbing now. She was standing at the door of her house shaking a little red mat up and down in the wind ». Janet Frame, *The Lagoon and Other Stories* [1951], Londres : Bloomsbury, 1997, p. 97. Nous nous référons ici à la traduction française par Jean Anderson et Nadine Ribaut : *Le Lagon et autres nouvelles*, Paris : *des femmes* – Antoinette Fouque, 2006, p. 89.

qu'on y décèle inévitablement une critique de la domesticité associée à la femme dans son rôle archétypal de mère. Ce sont les activités ou les fonctions de la mère en tant que femme au foyer qui provoquent chez Ruth cette sensation de dégoût, et indiquent au lecteur une forme de rébellion contre cette définition restreinte de la féminité. Tout comme l'asile, le foyer est comparé à une prison, et l'impératif de domesticité compte bien limiter le rôle de la femme, là où les « folles » de Frame et Diski ont d'autres ambitions.

Des femmes libérées ?

> Mais si nous devions vraiment… interagir avec cette dame », commença Sigmund. « Cette *personne* ! » le reprit Karl. « Il me semble que les femmes ont gagné beaucoup de combats ces dernières années. Il vaut mieux ne pas les avoir à dos – surtout si ce sont elles qui se chargent du déjeuner[21].

Les « histoires de folles » de Frame et Diski sont aussi l'histoire de femmes d'ambition, qui malgré l'épreuve de l'internement et les tentatives institutionnelles d'assujettissement, ne se contentent pas de rôles prédéterminés. Si Istina ne montre que très peu d'enthousiasme pour la reconversion que le personnel de l'asile lui propose (vendre des chapeaux en ville), Nan, dans « La Liseuse », va jusqu'à dévoiler toute l'étendue de son ambition à l'infirmière Harper : « Elle serait cuisinière, pas un troisième ou second couteau, mais chef cuisinière dans un grand hôtel[22] ». La structure même de cette phrase écarte tout rôle d'arrière-plan pour positionner Nan sur la plus haute marche ; la femme aspire désormais à la position traditionnellement masculine de « chef » (le mot français est particulièrement adapté du fait de sa polysémie). Nan est en quelque sorte l'anti-féminité incarnée ; le binarisme instauré dans la nouvelle par la description de l'improbable couple patiente/infirmière assure un contraste fort entre un archétype et son exact opposé : « C'était amusant de les voir ensemble, Nan maladroite

21. « 'But if we *were* to – engage with this lady', Sigmund began. / 'This *person*!' Karl corrected. 'I believe women have made great strides recently. Best not to get on the bad side of them – particularly if they're in charge of lunch' ». Jenny Diski, *op. cit.*, p. 48-49.

22. « She was going to be a cook, not a third cook or a second one but a first cook in a large hotel ». Janet Frame, *The Lagoon*, *op.cit.*, p. 35. Dans la traduction française : *Le Lagon et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 36.

et grosse et la voix forte, l'Infirmière Harper douce et calme et menue[23] ». On retrouve ici l'envers puis l'endroit d'un triptyque familier : l'infirmière Harper est la parfaite incarnation des vertus que la société patriarcale exige de la femme (la description ternaire « douce et calme et menue » renforce le statut archétypal du personnage). Sa grâce et sa douceur viennent renforcer la gaucherie de Nan, et sa déviance par rapport aux normes esthétiques et comportementales de la féminité. Déviance qui pourrait aussi être une forme de libération : si le « calme » de l'infirmière Harper rappelle que la femme demeure souvent silencieuse dans une société patriarcale (« quiet » veut également dire « silencieux » en anglais), « la voix forte » de Nan aspire à se faire entendre.

Charlotte, ou la part de Charlotte ayant fui les responsabilités quotidiennes, donne également de la voix à la clôture de *Monkey's Uncle* : face à trois représentants de la pensée majoritairement masculine du siècle passé (Darwin, Freud et Marx), « Charlotte-la-folle[24] » choisit de profiter de chaque instant de cette vie dénuée d'obligations. Désormais en position d'autorité, elle confie aux trois hommes la charge de l'enfant qui les a rejoints dans le monde souterrain de la folie. Tandis que cette Charlotte prend sa place de « maîtresse du monde d'en bas[25] », la Charlotte d'en haut quitte sa vie à Londres pour devenir propriétaire d'une maison d'hôtes en bord de mer – un nouveau rôle, et une indépendance nouvelle.

Les protagonistes et/ou narratrices de Frame et Diski, puisqu'elles survivent à l'expérience asilaire et aux bouleversements de la folie, se découvrent également le rôle de témoin ; les femmes confrontent tout discours extérieur sur la nature de la folie au récit de leur propre expérience, et se font même si nécessaire porte-paroles d'autres femmes traditionnellement invisibles, ou réduites au silence. Aux jugements hâtifs, aux généralisations commodes et aux nombreux clichés concernant la folie féminine, ces « histoires de folles » opposent une écriture vivante, tantôt comique, tantôt poignante, qui cherche à retranscrire la véritable voix/voie des femmes.

23. « It was funny to see the two of them together, Nan awkward and fat and loud-voiced, Nurse Harper gentle and quiet and small ». Janet Frame, *The Lagoon, op.cit.*, p. 36. Dans la traduction française : *Le Lagon et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 37.

24. « Charlotte-the-crazed », Jenny Diski, *op. cit.*, p. 180.

25. « Mistress of the underworld ». *Monkey's Uncle*, *op. cit.*, p. 242.

La voix/e des femmes

> Dans le pavillon de derrière, je devins membre d'une mémorable famille dont j'ai décrit chaque individu dans *Visages noyés*. Ce furent leur tristesse, leur courage, et mon désir de « parler » en leur nom qui me permirent de survivre […][26].

Expériences de la folie

Traditionnellement, la folie (en réalité méconnue) est tour à tour diabolisée, ou idéalisée par un discours qui, sous couvert de décrire une expérience, en efface les données concrètes. Janet Frame et Jenny Diski, dont les « histoires de folles » font émerger sinon de véritables expériences de la folie, du moins des observations empathiques du phénomène ou des essais de description authentique, dénoncent ouvertement les clichés associés à la folie féminine, et à la folie en général :

> Il est un aspect de la folie qu'on mentionne rarement dans les romans, car il porterait atteinte à l'idée romantique que les gens se font des fous. Ils les considèrent en effet comme des êtres dont les discours offrent de prime abord un attrait poétique. Mais la réalité ressemble rarement à la douce lamentation qu'une Ophélie déclame sur un ton monocorde ou aux extravagances verbales que les auteurs en mal de poésie prêtent à quelque Jeanne la Folle. Le goût populaire aurait rarement considéré comme des héroïnes acceptables les femmes qui erraient sans but dans la salle de jour. Bien peu appartenaient à cette catégorie de charmantes toquées qui se laissent aller sans retenue à leurs excentricités. Dans l'ensemble, elles provoquaient surtout de l'irritation, de l'hostilité et de l'impatience. […] On oubliait même qu'il était possible d'extraire de ce marécage humain une toute petite goutte de poésie[27].

26. « In the back ward I became part of a memorable family that I have described individually in *Faces in the Water*. It was their sadness and courage and my desire to 'speak' for them that enabled me to survive […] ». Janet Frame, *The Complete Autobiography*, Londres : The Women's Press, 1990, p. 221. Nous nous référons ici à la traduction française du tome 2 par Françoise Robert : *Un été à Willowglen (Un ange à ma table 2)*, Paris : Joëlle Losfeld, 1995, p. 136.

27. « There is an aspect of madness which is seldom mentioned in fiction because it would damage the romantic popular idea of the insane as a person whose speech appeals as immediately poetic; but it is seldom the easy Opheliana recited like the pages of a seed catalogue or the outpourings of Crazy Janes who provide, in fiction, an outlet for poetic abandon. Few of the people who roamed the dayroom would have qualified as acceptable heroines, in popular taste; few were charmingly uninhibited eccentrics. The

> [Elaine :] « Vous avez connu la véritable détresse psychologique. Vous avez traversé cette épreuve et en êtes ressortie avec une incroyable sagesse. »
> « Quelle incroyable sagesse ? » demanda Charlotte, qui n'en revenait pas.
> « On le voit même à votre attitude. Vous êtes simplement assise, sans bouger, mais vous comprenez. Votre silence est plein de force et de sagesse[28]. »

Dans le texte de Frame, le passage soudain au présent, en tête de chapitre, semble ouvrir un véritable manifeste, ou une forme d'essai au cœur même du roman ; l'effet de rupture remobilise fortement l'attention du lecteur sur le propos. Le présent a également pour fonction connue d'énoncer une vérité générale, dénonçant ici l'écart entre la représentation populaire, idéalisée, du fou-poète, et la réalité observée par Istina à l'asile. La fiction est accusée de complicité dans ces constructions collectives d'images d'Épinal de la folie ; et c'est bien la fiction que choisit ici Frame pour rétablir une vérité dérangeante, déplaisante. Elle n'en défend pas moins l'humanité des patientes et patients qui entourent Istina, rappelant au lecteur le potentiel de ces êtres si particuliers.

Si Frame veut bel et bien parler pour eux, il ne s'agit pas pour autant de parler à leur place, ou d'interpréter librement leur silence, comme le fait Elaine pour Charlotte dans *Monkey's Uncle*. Elaine idéalise elle aussi la folie – non plus la folie-poésie, mais la folie-sagesse. Or la réaction de Charlotte à de telles paroles montre bien toute leur absurdité. Le silence de la folie permet trop souvent aux sains d'esprit d'accumuler en son lieu les « platitudes » dénoncées par Istina qui observe toujours avec attention et compassion les « fous » qui l'entourent :

> Devant les malades du Deux, il était impossible de croire aux lieux communs qu'on débite d'habitude sur les fous avec tant de conviction. On ne pouvait pas dire en les voyant : « Elles sont heureuses à leur manière… Elles sont tellement coupées de tout qu'elles ne souffrent pas vraiment de leur situation… Elles ont l'habitude… Elles ne se rendent pas compte… À vrai dire, rien n'a plus d'importance pour elles…
> Elles me hantaient, ces femmes. […] Qui étaient-elles ? Pourquoi se trouvaient-elles dans cet hôpital ? Pourquoi se comportaient-elles d'une

mass provoked mostly irritation hostility and impatience. Their behaviour affronted, caused uneasiness; they wept and moaned; they quarrelled and complained. They were a nuisance and were treated as such. It was forgotten that they too possessed a prized humanity which needed care and love, that a tiny poetic essence could be distilled from their overflowing squalid truth ». Janet Frame, *Faces in the Water*, *op.cit.,* p. 96. Dans la traduction française : *Visages Noyés*, *op. cit.*, p. 131-132.

28. Jenny Diski, *op. cit.*, p.202-203.

> manière si différente de celle des êtres qu'on rencontre et à qui l'on parle dans les rues du Monde[29] ?

La forme interrogative, contagieuse en fin de passage, montre bien que la curiosité d'Istina (preuve de son humanité) est intarissable ; comme l'explique Frame dans son autobiographie, *Visages noyés* est principalement une galerie de portraits de personnes souvent invisibles, un espace où puissent se faire entendre leurs histoires de fous et de folles, un récit qui reconnaît l'inaccessibilité de certains récits et compte faire véritablement place à l'altérité. À de telles ambitions correspondrait en toute logique un langage nouveau, de nouvelles manières de raconter et d'écrire : des histoires autres, ou d'un autre genre.

Des histoires autres

Les « histoires de folles » de Jenny Diski et Janet Frame font référence tour à tour à un langage et à un espace différents, auxquels la folie donnerait accès : Istina affirme ainsi qu'elle « savai[t] la langue de la folie, cette langue qu'on crée avec des mots sans le secours de la raison, mais qui a sa logique à elle[30] », tandis que Charlotte évoque « des régions actuellement invisibles et inatteignables par tout autre qu'un fou, seul à pouvoir en saisir les secrets[31] ». La question formelle, et plus spécifiquement générique, se pose pour ces récits dont l'ambition est de faire entrevoir cet espace, et ce langage autres ; le roman, souvent décrit comme un genre composite, hybride, serait particulièrement adapté à la multiplication des voix/es à l'œuvre dans *Faces in the Water* comme dans *Monkey's Uncle*, où le geste de subversion se double d'un geste de création.

Le roman de Diski, dont la structure alternée permet une superposition d'histoires, semble s'écrire à la frontière de plusieurs genres : une première

29. « Not one of the strenuously applied platitudes could fit the people of Ward Two. / 'They're happy in their own way.' / 'They're so far gone they don't really suffer.' / They're used to it, they don't realise it any more.' / 'Nothing makes any difference to them.' / They haunted me […]. Who were they? Why were they in hospital? Why were they so changed from people that you see walking and talking in the streets of the World? ». Janet Frame, *Faces in the Water*, *op. cit.*, p. 37-38. Dans la traduction française : *Visages Noyés*, *op. cit.*, p. 54.

30. « I knew the mad language which created with words, without using reason, has a new shape of reason ». Janet Frame, *Faces in the Water*, *op.cit.*, p. 91. Dans la traduction française: *Visages noyés*, *op. cit.*, p. 125.

31. « [U]nfathomable, unseeable regions which, in the present state of knowledge, gave up their secrets only to the mad ». Jenny Diski, *op. cit.*, p. 178.

série de chapitres développe un récit romanesque traditionnel à la troisième personne (A) ; une seconde ébauche la biographie d'un ancêtre supposé de Charlotte, Robert Fitzroy (B) ; la dernière transcrit les aventures souterraines (imaginaires) de l'héroïne dans une forme au seuil du conte philosophique et du théâtre de l'absurde (C). L'alternance de chapitres appartenant à l'une ou l'autre de ces trames crée l'entrelacs et instaure l'interaction des divers thèmes et motifs du/des récits, et de différents genres entre eux. Diski paraît ainsi interdire, ou du moins compromettre toute classification hâtive ou univoque d'un roman où la folie se décline en plusieurs histoires ; dans l'une des rares études consacrées à l'auteur à ce jour, Maria Grazia Nicolosi évoque ainsi l'« éthique liminale » de ce qu'elle nomme ses « fables postmodernes[32] ». Cette liminalité générique semble également caractériser l'écriture de Frame, dont Carol McLennan souligne la résistance aux catégorisations traditionnelles[33]. Dans *Le Lagon*, Frame exploite pleinement les possibilités d'expérimentation offertes par la forme relativement libre (car sans contours nets) de la nouvelle[34], où s'immiscent notamment la poésie et le conte ; quant à *Visages noyés*, la définition donnée par Istina du récit à sa clôture place le texte au seuil des faits et de la fiction :

> [J]e me répétai la recommandation qu'une des infirmières m'avait faite : « Quand vous nous quitterez, il faudra oublier absolument tout ce que vous avez vu, l'effacer de votre esprit aussi complètement que si ça n'avait pas existé […]. »
>
> Vous qui lisez le *témoignage* que je viens d'écrire, vous devez vous rendre compte, n'est-ce pas, que je lui ai obéi [35]… (Nous soulignons).

32. « "…with a foot in both worlds" : The Liminal Ethics of Jenny Diski's Postmodern Fables. » *in* Jean-Michel Ganteau & Susana Onega (dirs.), *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*, Londres : Routlege, 2014, p. 36.

33. « Critics have been troubled by the difficulty of placing her novels in any one of the recognized categories ». Carol McLennan, « Conformity and Deviance in the Fiction of Janet Frame », *Journal of New Zealand Literature*, n°6, 1988 (p.190-201), p. 190.

34. Vanessa Guignery compare les nouvelles du *Lagon* à un laboratoire où Frame développe ses techniques narratives : « [It is] as though it were a laboratory where the budding writer was experimenting with style, register, tone and genre, and testing both conventional and innovative narrative strategies ». *Chasing Butterflies : Janet Frame's* The Lagoon and Other Stories, Paris : Publibook, 2011, p. 26.

35. « [I] repeated to myself what one of the nurses had told me, "When you leave hospital you must forget all you have ever seen, put it out of your mind completely as if it never happened […]." / And by what I have written in this document you will see, won't you, that I have obeyed her? » Janet Frame, *Faces in the Water*, *op. cit.*, p. 223. Dans la traduction française : *Visages noyés*, *op. cit.* p. 308-309

Comme nous l'avons évoqué plus haut, ces « histoires de folles » ne sont pas simplement récits, mais également témoignages ; l'aposiopèse finale dément l'obéissance tout juste proclamée et clôt le roman sur une note d'irrévérence nécessaire.

Loin de tout oublier, Istina doit tout raconter ; la subversion des stéréotypes et des conventions à l'œuvre chez Frame comme chez Diski doit pallier les submersions habituelles de la folie non pas diagnostiquée, idéalisée ou diabolisée, mais vécue, que ces récits veulent faire émerger. La voix des folles à (dé)lier cherche ainsi à trouver d'autres voies d'expression pour une expérience autre, interrogeant et repoussant les frontières de la représentation.

Bibliographie

Sources primaires

Diski, Jenny, *Monkey's Uncle*, Londres : Phoenix, 1994, 258 p.

Frame, Janet, *Faces in the Water* (1961), Londres : Virago, 2009, 223 p.

——, *The Lagoon and Other Stories* (1951), Londres : Bloomsbury, 1997, 166 p.

——, *Le Lagon et autres nouvelles,* traduit de l'anglais par Jean Anderson et Nadine Ribaut, Paris : *des femmes* – Antoinette Fouque, 2006, 220 p.

——, *Visages noyés,* traduit de l'anglais par Solange Lecomte, Paris : Payot & Rivages, 2004, 308 p.

——, *The Complete Autobiography*, Londres : The Women's Press, 1990, 434 p.

Frame, Janet, *Un été à Willowglen (Un ange à ma table 2)*, traduit de l'anglais par Françoise Robert, Paris : Joëlle Losfeld, 1995, 253 p.

Sources secondaires

Brown, Ruth, « Beyond the Myth: Janet Frame Unframed », *Journal of New Zealand Literature*, n°21, 2003, p. 122-139.

Busfield, Joan, *Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental Disorder*, Londres : Macmillan, 1996, 287 p.

Chesler, Phyllis, *Women and Madness*, New York : Avon Books, 1973, 359 p.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris : Gallimard, 1972, 665 p.

——, « Des espaces autres », *Empan*, n°54, 2004, p. 12-19.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven : Yale University Press, 1980, 719 p.

Guignery, Vanessa, dir. *Chasing Butterflies: Janet Frame's* The Lagoon and Other Stories*,* Paris : Publibook, 2011, 169 p.

McLennan, Carol, « Conformity and Deviance in the Fiction of Janet Frame », *Journal of New Zealand Literature*, n°6, 1988, p. 190-201.

Nicolosi, Maria Grazia, « "…with a foot in both worlds": The Liminal Ethics of Jenny Diski's Postmodern Fables », *in* Ganteau, Jean-Michel, et ONEGA Susana, dirs. *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*, New York, Londres : Routledge, 2014, p. 36-52.

Scott, Sara, Waterhouse, Sue & Williams, Jennie, « Mental Health Services for "Difficult" Women: Reflections on Some Recent Developments », *Feminist Review*, n°68, 200, p. 89-104.

Showalter, Elaine, *The Female Malady : Women, Madness and English Culture (1830-1980)*, Londres : Virago, 1987, 312 p.

Terrien, Nicole, « So Many Silent Voices, Which Are Mine? (Jenny Diski) », *in* Guignery, Vanessa, dir. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 88-98.

VIVIEN LEIGH AU CINÉMA : DE LA REPRÉSENTATION D'UNE FOLIE FÉMININE À L'ACTRICE-CRÉATRICE

Arnaud Duprat de Montero

Université Rennes 2

Parmi les héroïnes identifiées comme folles, Blanche DuBois, créée par Tennessee Williams dans sa pièce *A Streetcar Named Desire* (1947) et filmée par Elia Kazan en 1951, fait partie de celles qui dominent la mémoire des cinéphiles. L'explication de ce phénomène est en premier lieu d'ordre historique : l'œuvre de Kazan, en présentant une dimension psychologique plus fouillée, marqua un tournant dans le cinéma américain. De plus, Blanche est emblématique de l'univers de Williams qui, maintes fois adapté par Hollywood, est peuplé de personnages féminins en proie à la folie. Enfin, malgré la liste de comédiennes prestigieuses ayant interprété Blanche, l'incarnation de Vivien Leigh est passée à la postérité en raison d'un jeu accompli et de la fascination qu'exercent, aux yeux des spectateurs connaissant le destin de la comédienne britannique, les reflets entre une héroïne aux portes de la folie et une actrice bipolaire qui connut son premier internement psychiatrique en 1953, entraînant son abandon d'un tournage. Si cet état mental n'est pas la seule explication de l'intérêt porté à cette artiste, il participe néanmoins à la dimension personnelle de sa filmographie où abondent des personnages féminins menaçant de perdre la raison. Grâce à ce lien problématique entre folie et création, l'œuvre cinématographique de Leigh interroge la qualité auctoriale de l'acteur de cinéma. Ses films manifestent un profil d'héroïnes et des axes thématiques récurrents et évolutifs qui appellent une écriture filmique reconnaissable, malgré des cinéastes différents. Au sein de cette œuvre, Blanche est importante : tout d'abord, elle est le seul personnage féminin à perdre la raison. Elle est aussi créée par Williams – lui-même hanté par la folie –, le seul auteur avec lequel Leigh collaborera à nouveau en 1961, pour l'adaptation de son roman, *The Roman Spring of Mrs Stone*, réalisé par le metteur en scène de théâtre panaméen, José Quintero. Puisque Mrs Stone propose également des jeux de miroir avec l'actrice et affirme le lyrisme de sa démarche artistique, le lien Leigh-Williams convient d'être étudié afin d'évaluer, dans la création actorale, l'importance de la collaboration avec l'auteur, ce dernier n'étant pas ici le réalisateur, mais juste l'écrivain adapté, même si Williams entretenait des

relations étroites avec Kazan et Quintero[1]. De Blanche à Mrs Stone, d'une héroïne en laquelle Williams se projette et jouant sur une intertextualité avec les films de Leigh, à un personnage de comédienne doutant de son talent, où l'ombre de Williams ne disparaît pas, le lien entre l'actrice et le dramaturge paraît osciller entre reconnaissance intime et représentation fantasmatique.

Le thème de la folie est présent aux origines de la réflexion sur l'acteur. Dans son *Paradoxe sur le comédien*, Diderot fait évoluer ce dernier entre deux pôles : celui d'une « sensibilité médiocre » dont l'extrémité signifierait la folie, c'est-à-dire une identification totale au rôle, et celui d'un « manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes[2] ». Diderot fit par ailleurs preuve de nuances en préconisant une sensibilité encadrée par la technique du métier – « Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid ; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou[3] » –, et sa théorie fut développée par la suite. Jacques Copeau affirme : « Non seulement la technique n'exclut pas la sensibilité : elle l'autorise et la libère [...] C'est grâce au métier que nous pouvons nous abandonner, parce que c'est grâce à lui que nous saurons nous retrouver[4] ». Louis Jouvet ajoute que « Sa plus haute qualité [du comédien] est de pouvoir garder quelque contrôle dans un moment où il a perdu ce contrôle[5]. » Ces témoignages font écho à Stanislavski : « Afin d'exprimer toutes les nuances d'une vie en grande partie subconsciente, il est absolument nécessaire de posséder et de maîtriser un appareil physique et vocal d'une extrême sensibilité et soigneusement éduqué[6]. » Dans la réflexion sur l'acteur de cinéma, la maîtrise prend le pas sur l'abandon et la folie. Dans *Acting in the Cinema*, James Naremore, en

1. Kazan mit en scène quatre pièces de Williams. Kazan avoue : « Je me sentais très proche de lui. Je lui trouvais du génie. » Michel Ciment, *Kazan par Kazan*, Paris, Ramsay, 1985, p. 49. Quintero mit en scène cinq pièces de Williams. En 1952, Williams écrit : « José Quintero, is my new enthusiasm [...] If Gadg [Kazan] quits the theatre [...] Quintero will be, at last, another director that I could work with. » Brenda Murphy, « Seeking Direction », Matthew C. Roudane (dir.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, 1997, p. 189-203, p. 199. Quintero écrit : « I considered him and still do, the greatest American playwright. » José Quintero, *If You Don't Dance They Beat You*, New York : St-Martin's Press, 1974, p. 121.

2. Denis Diderot, *Écrits sur le théâtre II. L'acteur*, Paris : Pocket, 1995, p. 77.

3. Lettre à la comédienne Mlle Jodin. *Ibid.*, p. 149.

4. *Ibid.*, p. 334.

5. Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris : Flammarion, 1952, p. 39.

6. Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Paris : Payot, 1968, p. 22.

s'intéressant aux techniques de jeu, fait l'éloge de la maîtrise et affirme que « jouer au cinéma suppose [...] une maîtrise, une adresse ou une inventivité implicite dans l'usage normatif du mot *représentation*[7] ». L'explication de cette évolution semble être donnée par Jacqueline Nacache quand, en évoquant les acteurs handicapés mentaux ou enfants, elle écrit : « Ce qui inquiète et gêne, c'est que ce jeu soit pris en partie sur la nature même de l'individu, sur ce qui en relève d'autre chose que la simulation consciente[8]. » L'interprète cesserait d'être acteur dès que la sensibilité domine la maîtrise.

Cependant, la folie reste liée à l'acteur dans la mythologie construite autour de celui-ci. Le public est fasciné par les acteurs perdant pied suite à un rôle, par ceux dont la démesure se retrouve à l'écran et par tous les acteurs dépressifs et même suicidés, comme si leur don supposait un prix à payer. Alain Ménil conclut : « ces arts [...] s'inscrivent [...] dans la perspective chrétienne de l'incarnation : la crucifixion n'est jamais très loin pour celui qui aura constamment entremêlé la personne et l'interprète. C'est pourquoi l'on y rencontre [...] les figures extrêmes du sacrifice et du don [...] qui vaut abandon[9]. »

Le cas de Leigh en est emblématique. Son destin personnel et professionnel a été l'objet de biographies et inspiré des écrits littéraires[10] qui reposent sur le caractère tragique d'une existence dominée par la bipolarité. Cette place donnée à la maladie est loin d'être injustifiée, car ses conséquences sont visibles à la lecture de la filmographie de Leigh. Si certains troubles ont été remarqués à la fin des années trente, c'est suite à la Seconde Guerre Mondiale vécue essentiellement à Londres et une fausse couche sur le plateau de *Caesar and Cleopatra* (G. Pascal, 1945) que des symptômes bipolaires se manifestèrent. Cependant, Leigh ne fut diagnostiquée qu'en 1953 quand, sur le tournage d'*Elephant Walk* (W. Dieterle, 1954), elle rejoua des tirades de *Streetcar* pendant et entre les prises, rendant nécessaires son internement et son remplacement par Elizabeth Taylor. Même si les périodes maniaco-dépressives et les séances d'électrochocs ne l'empêchèrent

7. James Naremore, *Acteurs : le jeu de l'acteur de cinéma*, Rennes : PUR, 2014, p. 36.

8. Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris : Nathan, 2003, p. 133.

9. Denis Diderot, *op. cit.*, p. 33.

10. Massimo Morasso, *Le poesie di Vivien Leigh, Canzoniere apocrifo*, Genova, Milano, Marietti 1820, 2005. *La vita intensa. Racconti di Vivien Leigh*, Recco, Genova, Le Mani-Microart's edizioni, 2009. Marcy Lafferty, *The Last Press Conference of Vivien Leigh*, New York : Dramatists Play Service, 2010. Donald McDonald, *Letters to Larry: A Play Based on the Life of Vivien Leigh*, Portsmouth, Playdead Press, 2012. Dylis Gater, *A Season With Vivien Leigh: The Life and Art of an Actress*, Chichester : Anecdotes, 2007.

presque jamais d'assurer une représentation théâtrale ni de diminuer sa présence sur les planches – trente-cinq pièces –, son rythme de travail cinématographique se réduisit dès la Seconde Guerre Mondiale et surtout l'incident d'*Elephant Walk* – trois films suivront pour un total de dix-neuf – qui fit que les assureurs étaient réticents à son encontre, comme témoigne Quintero pour *Mrs Stone*[11]. Au-delà de cette fréquence, la maladie est présente dans la filmographie de Leigh, où les premiers personnages féminins victorieux et heureux en amour, alors en correspondance avec une actrice ambitieuse et auréolée de succès, font place à des héroïnes connaissant une décadence morale et sociale, accompagnée de pulsions suicidaires. Au cœur de ce processus, Scarlett O'Hara (*Gone With The Wind*, V. Fleming, 1939) et Blanche, font figure de deux pôles, dont les ressemblances – deux belles du sud luttant pour la sauvegarde de la propriété familiale – mettent en lumière la victoire de la première face à l'échec de la seconde et l'évolution de la *persona* de Leigh.

Si la deuxième période de cette filmographie commence dès *Waterloo Bridge* (M. LeRoy, 1940) où Myra se prostitue, pensant que son fiancé est mort au front, et finit par se suicider – un geste que commettra Anna dans *Anna Karenina* (J. Duvivier, 1948) –, Blanche affirme sa dimension lyrique en raison de son état mental. Quand Leigh incarne cette héroïne sur les planches à Londres en 1949 sous la direction de Laurence Olivier, les témoignages de ces deux artistes incitent à percevoir Blanche comme une création personnelle. Olivier confia que « Vivien was too much affected by the parts she played… it had a great deal to do with playing Blanche DuBois being ill in the same way[12] » et Leigh déclara : « [Blanche] is a tragic figure and I understand her. But playing her tipped me into madness[13]. »

Cependant, il convient de minimiser cette dimension personnelle, car Blanche est un personnage où Williams se projette. Kazan affirma que « Blanche Dubois est Williams [...] je voyais Blanche comme Williams, comme un personnage ambivalent attiré par la rudesse et la vulgarité alentour, tout en les craignant parce qu'elles menacent sa vie même[14]. » Au-delà d'un lien reposant sur le désir, Marc Amfreville établit un parallèle fondé sur la création : « Blanche [...] est [...] la prestidigitatrice qui s'intéresse davantage à la magie qu'au réalisme [...] À l'évidence, Williams se projette

11. José Quintero, *op. cit.*, p. 269.

12. Hugo Vickers, *Vivien Leigh*, London : Brown & Company, 1988, p. 196.

13. Alexander Walker, *Vivien: The Life of Vivien Leigh*, London : Orion, 1994, p. 269.

14. Michel Ciment, *op. cit.*, p. 120-121.

dans cette phalène, victime [...] d'elle-même et d'une tendance au rêve éveillé qui l'aliène[15]. » De son côté, le dramaturge avoua : « Blanche (…) possessed me[16]. » De plus, l'héroïne est une projection de Rose, la sœur lobotomisée de Williams, qui est, selon Liliane Kerjean, « perdue, qui a de forts appétits sexuels [...] et qui disparaît dans la folie sous l'escorte d'un médecin et d'une infirmière. Tom [Tennessee] et Rose à la fois, comme les deux strophes du poème *Androgyne, mon amour*[17] », une sœur dont l'écrivain affirme que « our love was, and is, the deepest in our lives[18] ».

Par ailleurs, le rôle fut créé à New York en 1947 par Jessica Tandy et, afin de lui trouver une incarnation à Londres, Irene Selznick, la productrice de *Streetcar*, insista pour que Williams voie Leigh sur les planches de l'Old Vic. Son but était de le convaincre d'accepter qu'Olivier dirige la pièce avec son épouse dans le rôle de Blanche. Si Selznick écrit : « Vivien in essence did an audition for three nights running [...] By the third evening the matter was settled[19] », Williams fut surtout séduit à l'idée d'être mis en scène par Olivier[20]. Quant au film, même si Kazan avoua : « I'm not certain, looking back, that I didn't want a different actress for Blanche[21] », il engagea Leigh – qu'il avait trouvée « very good » dans *Waterloo Bridge*[22] –, car, en lui proposant le rôle de Blanche, le producteur Charles K. Feldman était prêt à conserver la distribution alors peu connue de la pièce.

La collaboration Kazan-Leigh donna lieu à un rapport de force. Le réalisateur confia : « [Leigh] [...] passa la première semaine à me dire : "Quand

15. Marc Amfreville, « La folie Blanche », Gilles Menegaldo, Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), *A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams (1947), Elia Kazan (1951)*, Paris :Ellipses, 2003, p. 263-273, p. 272.

16. Albert J. Devlin (dir.), *Conversations with Tennessee Williams*, Jackson, London :University Press of Mississippi, 1986, p. 244.

17. Liliane Kerjean, *Tennessee Williams*, Paris, Gallimard, p. 103. « Tennesse, Rose, Blanche, Blanche's homosexual husband, there is a confusion of identities which points in the direction of Williams' uncertain boundaries of the gendered self. » Jennifer Murray, « Blanche Williams, Desiring Men in *A Streetcar Named Desire* », Dominique Sipiere (dir.), *A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams, Elia Kazan*, Nantes : Éditions du Temps, 2003, p. 179-192, p. 181.

18. Tennessee Williams, *Memoirs*, Garden City, New York : Doubleday & Company, 1972, p. 120.

19. Hugo Vickers, *op. cit.*, p. 195.

20. Sam Staggs, *When Blanche Met Brando*, New York : St Martin-Griffin, 2005, p. 104.

21. *Ibid.*, p. 140.

22. Alexander Walker, *op. cit.*, p. 270.

Larry et moi l'avons montée à Londres…" ; moi je passais mon temps à répondre : "Mais en ce moment [...] vous la jouez avec moi." [...] Puis [...] nous sommes arrivés à un accord[23]. » Cependant, Leigh contredit cette version. Si Kazan pensa que « he got a grip on her[24] », l'actrice affirma : « Kazan saw Blanche differently from me [...] and I knew how it should be played [...] I did it my way, and Kazan and I were finally in complete agreement [...] I'm absolutely convinced that my screen performance turned out well more through Larry's remembered direction[25]. »

Au-delà de ces difficultés pour s'approprier un rôle où se superposent plusieurs projections personnelles – Williams et Rose –, dont l'incarnation a été contrecarrée par le réalisateur – Kazan – et ne s'est pas émancipée de sa direction théâtrale – Olivier –, Blanche se distingue de Leigh en raison même de sa maladie. Sam Staggs precise que « Leigh's manic depression had little in common with Blanche's anxiety neurosis. We don't see Blanche depressed, nor in a state of mania [...] [her] condition was known as "neurasthenia"[26]. » De la même façon, Helen Taylor souligne que, dans *Streetcar* et *GWTW*, Leigh ne s'est pas jouée elle-même[27]: « in both films, Leigh demonstrates a range and complexity of characterization that show just how limited such an assumption can be. In *Streetcar* [...] Leigh delivers a versatile and heartbreaking performance[28]. »

Le lien établi entre Scarlett et Blanche est pertinent, car, grâce à la présence de l'actrice, plusieurs motifs de *Streetcar* prennent un sens nouveau avec le souvenir de *GWTW*. Des universitaires[29] ont souligné le fait

23. Michel Ciment, *op. cit.*, p. 118-119.

24. Alexander Walker, *op. cit.*, p. 275.

25. Sam Staggs, *op. cit.*, p. 162.

26. *Ibid.*, p. 119.

27. Helen Taylor, *Gone With The Wind*, London : Palgrave, 2015, p. 61.

28. *Ibid.*, p. 63.

29. Marie Lienard, « Kazan's *S Streetcar Named Desire* or the Fall of the House of DuBois », Aliki Diaz-Kostakis, Marie Lienard (dir.), *A Streetcar Named Desire, from pen to prop, play and film,* Palaiseau, Éditions de l'école polytechnique, 2012, p. 135-149; Philippe Ortoli, « Ces étoiles qu'on ne voit pas… Du jeu d'acteurs comme mise en question du dispositif cinématographique », Gilles Menegaldo, Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), *op. cit.*, p. 177-186 ; J. David Slocum, « The Remaking of Hollywood Violence », Gilles Menegaldo, Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), *op. cit.*, p. 221-229 ; Marc Amfreville, art.cit. ; Serge Chauvin, « Un tramway nommé dépit ? », Dominique Sipiere (dir.), *op. cit.*, p. 238-242 ; R. Barton Palmer, « Hollywood in Crisis : Tennessee Williams and the Evolution of the Adult Film », Matthew C. Roudane (dir.), *op. cit.*, p. 204-231.

que l'intertextualité avec la victorieuse Scarlett renforce la déchéance de Blanche, mais aussi celles du vieux sud[30] ou de l'âge d'or hollywoodien[31]. Le miroir, auquel a recours Blanche à plusieurs reprises, évoque les scènes où Scarlett se place devant cet objet. Celui-ci n'est plus seulement un symbole du psychisme de l'héroïne de Williams, jusqu'à sa brisure lors du viol[32], mais aussi, grâce à la superposition des deux visages à douze ans de distance, d'une époque glorieuse révolue qui renforce l'utilisation du miroir par Kazan, quand le passé est évoqué[33]. Les escaliers sont un autre motif récurrent dans *GWTW*, en lien avec le désir. Scarlett et Rhett s'y voient pour la première fois ; alors marié, celui-ci monte les escaliers de sa demeure avec son épouse dans les bras la nuit où il abuse d'elle… Les escaliers, comme lieu d'attirance, réapparaissent lors d'une scène entre Stanley et Stella. Le fait que celle-ci s'y substitue désormais au personnage de Leigh, semble suggérer le désir inconscient de Blanche pour son beau-frère. Enfin, la symbolique des noms chère à Williams prend une autre dimension. Si, dans le texte, le prénom de Blanche évoque sa pureté, malgré sa sexualité[34], il s'oppose à Scarlett dont la couleur désigne la vitalité que l'héroïne tire de la terre rouge de Tara dont elle est « pétrie » – selon Rhett –, et souligne chez le personnage de Williams, la perte de la propriété familiale, d'où une dissolution de la personnalité.

Au-delà de Scarlett, Blanche fait écho à d'autres héroïnes de Leigh comme Myra, Emma – *Lady Hamilton* (A. Korda, 1941) – ou Anna. Après que cette dernière se suicide dans une gare, dans un nuage de fumée, Blanche apparaît sur un quai, traversant cette même fumée. Peu avant, les pensées d'Anna s'étaient emparées de l'espace *off*, tout comme la polka jouée lors du suicide du mari de Blanche, qui hante cette dernière, intervient sur la bande-son. Alors que la déchéance est le sort de Myra et d'Emma après la mort de leurs amants, dans *Waterloo Bridge* et *Lady Hamilton*, les scènes romantiques sont filmées dans l'obscurité, contrairement à la condition des héroïnes qui est exposée dans une lumière agressive. Ce phénomène revient

30. Serge Chauvin, art. cit., p. 242.

31. J. David Slocum, art. cit., p. 228.

32. Gilles Menegaldo, « *A Streetcar Named Desire* : du texte à l'écran », Gilles Menegaldo, Anne-Marie Paquet-Deyris, *op. cit.*, pp. 139-152, p. 144.

33. Marie Lienard, art. cit., p. 145.

34. Williams affirme : « In her heart, she's pure. Sensual, but pure. » Elyette Benjamin-Labarthe, « Conscience apollinienne et monde dionysiaque : la rencontre entre Blanche et Stanley dans *A Streetcar Named Desire* », Gilles Menegaldo, Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), *op. cit.*, p. 47-59, p. 55.

chez Kazan, de l'abat-jour de Blanche à l'ampoule sous laquelle la place Mitch pour découvrir son âge.

Puisque cette héroïne recrée sa vie et la joue en tirant profit de tout un *glamour* de pacotille, cette caractéristique apparaît en éclairant Leigh comme une star – contrairement aux autres acteurs –, avec une luminosité plus douce. Son jeu la distingue également de ses partenaires. Formée à la RADA de Londres, Leigh propose un jeu aux effets déterminés préalablement et rejette l'introspection chère à l'Actor's Studio. Cependant, puisque Blanche se joue elle-même comme un rôle, « Leigh's classical acting, thought to be inappropriate, speaks to the essence of Blanche[35] » et apporte réalisme à l'héroïne et cohérence à son incarnation. Pour toutes ces raisons, plus que de la personne, c'est de la *persona* de l'actrice que se nourrit la Blanche de Kazan. Ainsi, à défaut de permettre une pleine expression lyrique, Blanche représente, pour Leigh, un certain accomplissement actoral.

En 1961, Leigh retrouve Williams. *Mrs Stone* était à l'origine un projet de film censé marquer le retour de Greta Garbo. Celle-ci n'étant pas intéressée, Williams remania le texte et le publia sous forme de roman en 1950. Bien que le rôle s'adressât à la star suédoise et que l'auteur précisât s'inspirer d'aucune actrice en particulier, il n'est pas interdit de relever en la comédienne Karen Stone certaines similitudes avec Leigh en raison de ses doutes quant à son talent véritable et, de façon plus anecdotique, du dernier rôle de Karen – la Juliet de Shakespeare – qui se solde par un échec et qui fut joué par Leigh, sans plus de succès, en 1940.

Si Williams était peu enthousiaste à l'idée de confier le rôle de Blanche à la comédienne, son opinion changea vite. À propos de son travail dans le film, il parle de « marvelous performances [avec Brando] [36] » et répond à un journaliste voulant connaître ses comédiennes préférées : « I loved Vivien Leigh. She had this *grace*[37]. » L'actrice obtint donc le rôle de Mrs Stone, malgré les assureurs, car Williams affirma : « Vivien must play it[38]. »

Bien sûr, ce choix peut s'expliquer par les liens entre les deux œuvres. Blanche et Karen sont deux veuves en voyage qui perdent pied en désirant un homme plus jeune qu'elles. Alors que ces héroïnes tentent de nier le temps qui passe, la confrontation avec Stanley et Paolo les oblige brutalement à

35. Linda Costanzo Cahir citée *in* Marie Lienard, art. cit., p. 140.

36. Alan Dent, *Vivien Leigh, a Bouquet*, London : Hamish Hamilton, 1969, p. 106.

37. Albert J. Devlin (dir.), *op. cit.*, p. 243.

38. Alexander Walker, *op. cit.*, p. 351.

prendre en compte la réalité. Blanche et Karen portent aussi un grand soin à leur toilette et il est même question de leurs robes tachées par de l'alcool. Le miroir et l'ampoule agressive révélant l'âge réapparaissent et, lors de la séquence finale, les pensées de Karen ressurgissent en *off*. Ce phénomène, avec la longue promenade nocturne, évoque le final d'*Anna Karenina* et renforce ainsi la pulsion suicidaire dans l'invitation du mystérieux inconnu.

Pour autant, ces liens ne peuvent faire ignorer la différence principale avec *Streetcar* : Karen ne sombre pas dans la folie, mais est, comme les héroïnes de Leigh, une femme névrosée et dépressive qui va à la dérive. Sans renier une filiation avec Blanche, Leigh s'approprie ce rôle de manière plus remarquable que dans *Streetcar*. Tout comme la comédienne britannique, Karen doute de son talent, et va jusqu'à mettre un terme à sa carrière. Alors que l'héroïne affirme que « I discovered I hadn't as much talent as I thought », Quintero se souvient que Leigh lui aurait dit, quand il l'assurait que sa carrière continuerait malgré son âge : « If I had the talent of Larry [...] I would say that you were right, but I know I don't. What I had was a flare that lit up the sky for a short while and it was mistaken for genius. But it really had more to do with youth and beauty[39]. » Ce lien entre les deux comédiennes détermine également la première séquence du film. Contrairement au roman, Karen termine sa carrière avec *As You Like It*. Certes, Leigh n'a pas joué cette pièce, mais quand nous découvrons l'héroïne à sa sortie de scène, elle est habillée en homme, comme la comédienne britannique quand elle interpréta *Twelfth Night* en 1955. C'est dans ce rôle que Quintero la découvrit : « I saw her impersonating a boy. No boy has ever been more beautiful [...] when she erased the disguise [...], no girl or woman has ever been more glorious[40]. »

Le fait que l'on ne voie jamais Karen sur scène, mais juste en coulisses, favorise la confusion avec l'actrice britannique, encore plus facilement aux yeux du public de l'époque qui pouvait avoir en mémoire des images de *Twelfth Night*. Ainsi, les liens qu'entretient Mrs Stone avec les héroïnes de Leigh n'empêchent pas le personnage de faire évoluer la *persona* de l'actrice non pas en y limitant la perception de Leigh à ce que le spectateur croit savoir sur la personne, pouvant entraîner ainsi une vision réductrice de sa performance, mais à celle d'une professionnelle au travail. Ce faisant, sa *persona* révèle une dimension lyrique qui, sans renier les autres héroïnes, atteint son accomplissement.

39. José Quintero, *op. cit.*, p. 279-280.

40. *Ibid.*, p. 265.

Ce phénomène dépend de Quintero qui, en correspondance avec Williams, a perçu Leigh comme Mrs Stone, en accord avec les autres créations androgynes du dramaturge. La qualité de ce regard, qui n'était pas celle de Kazan, est à l'image du lien qui, grâce à Karen, s'établit entre l'actrice et Williams. Si l'héroïne est plus proche de Leigh, elle l'est aussi du dramaturge. Les doutes et les angoisses de Mrs Stone sont également ceux de Williams – « I don't have any sense of being a fulfilled artist[41] », écrit-il –. Elle choisit Rome pour sa retraite tout comme l'écrivain déclara que « The only place I'd go to die [...] is Rome [...] because it's always been my favorite city in the world[42] », et son goût pour les jeunes Italiens est également celui de son créateur. Enfin, l'identification se confirme grâce au titre qui cite un journal italien ayant publié une photo de Williams avec un prostitué, légendée « La primavera romana di Tennessee Williams[43] ». Mrs Stone est peut-être la création la plus personnelle de Williams et celle où l'influence de Rose est moindre. Comme l'héroïne est le miroir de l'auteur, il fallait qu'elle soit artiste et sa profession permet à Leigh de se refléter en Karen, tout en réfléchissant le dramaturge.

Le trio Williams-Leigh-Quintero constitue ainsi une entité auctoriale qui donne lieu à une œuvre unique. *Mrs Stone* resta la seule réalisation cinématographique de Quintero. Leigh ne revint à l'écran que pour un rôle plus court dans *Ship of Fools* (S. Kramer, 1965). Quant à Williams, il qualifie *Mrs Stone* de « poem » où il souligne « the grace and tragic style of Vivien Leigh[44] », avant de conclure qu'il s'agit de son film préféré parmi ses adaptations. Même si Leigh ne fut pas sa seule actrice fétiche, elle occupe une place à part. Dans ses mémoires, il la dépeint comme une héroïne williamsienne en confiant que « having known madness, she knew how it was to be drawing close to death[45] » et ajoute : « I would say that (…) actors do not like playwrights, but (…) Vivien seemed to understand me and like me. Could it be that she realized that I lived with the same nervous torment?[46] »

Dans la filmographie de Leigh, Williams fut l'auteur le plus important. Il fut le seul avec lequel l'actrice établit une collaboration fondée sur

41. Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 84.

42. *Ibid.*, p. 237.

43. *Ibid.*, p. 145.

44. *Ibid.*, p. 226.

45. Idem.

46. Alan Dent, *op. cit.*, p. 106.

une reconnaissance mutuelle et intime. La folie les hantait : si Williams était obsédé par la condition de sa sœur, Leigh était effrayée à l'idée de ne plus pouvoir maîtriser sa bipolarité. En ce sens, nous ne devons pas voir Blanche comme un personnage biographique, mais comme une création ayant permis aux deux artistes de se confronter à leurs craintes. Leigh s'est appropriée Blanche parce qu'elle se situe dans la lignée de ses héroïnes chez lesquelles la personnalité de Blanche est latente et menace chaque fois plus de se manifester. Si la Blanche de Leigh est inoubliable, c'est en partie grâce à la cohérence que trouve cette incarnation dans l'évolution d'une *persona*. Ce lien établi entre Williams et Leigh justifie le prolongement de la collaboration avec Mrs Stone. La part biographique de celle-ci, tant de la part du dramaturge que de l'actrice, est certes plus affirmée, mais elle n'en demeure pas moins anecdotique. Mrs Stone est avant tout un portrait où les angoisses artistiques de Williams et de Leigh révèlent une correspondance intime. Cette héroïne accomplit la *persona* de l'actrice, car, contrairement à Blanche qui peut donner l'impression erronée de révéler un vécu, ce dernier est ici celui d'une profession et c'est en tant que comédienne que Leigh transparaît en Karen. Insistons sur le fait que cette héroïne artiste n'est pas un reflet exact de l'actrice ou du dramaturge, mais est personnelle, car elle représente leurs craintes, ce qu'ils ne veulent pas vivre et ne vivront pas : l'abandon de leur art et une dérive suicidaire. Mrs Stone ne peut être perçue comme une création exclusive de l'actrice, car cette héroïne ne fait que lui ressembler et les deux sont vues par Williams où il se projette. Plus que tous les autres personnages féminins de l'auteur, Karen est une figure androgyne, où la part féminine n'est plus dominée par une projection masculine et fantasmatique – Rose par Williams –, mais trouve une plus grande authenticité grâce à Leigh.

Bibliographie

Ciment, Michel, *Kazan par Kazan*, Paris : Ramsay, 1985, 347 p.

Dent, Alan, *Vivien Leigh, a Bouquet*, London : Hamish Hamilton, 1969, 240 p.

Devlin, Albert J. (dir.), *Conversations with Tennessee Williams*, Jackson, London : University Press of Mississippi, 1986, 369 p.

Diaz-Kostakis, Aliki, Lienard, Marie (dir.), *A Streetcar Named Desire, from pen to prop, play and film,* Palaiseau : Éditions de l'École polytechnique, 2012, 149 p.

Diderot, Denis, *Écrits sur le théâtre II. L'acteur*, Paris : Pocket, 1995, 445 p.

Jouvet, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris : Flammarion, 1952, 249 p.

Kerjean, Liliane, *Tennessee Williams*, Paris : Gallimard, 224 p.

Menegaldo, Gilles, Paquet-Deyris, Anne-Marie (dir.), *A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams (1947), Elia Kazan (1951)*, Paris : Ellipses, 2003, 287 p.

Nacache, Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, Paris : Nathan, 2003, 192 p.

Naremore, James, *Acteurs : le jeu de l'acteur de cinéma*, Rennes : PUR, 2014, 340 p.

Quintero, José, *If You Don't Dance They Beat You*, New York : St-Martin's Press, 1974, 296 p.

Roudane, Matthew C. (dir.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, 1997, 277p.

Sipiere, Dominique (dir.), *A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams, Elia Kazan*, Nantes : Éditions du Temps, 2003, 255 p.

Staggs, Sam, *When Blanche Met Brando*, New York, St Martin-Griffin, 2005, 432 p.

Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris : Payot, 1968, 320 p.

Taylor, Helen, *Gone With The Wind*, London : Palgrave, 2015, 104 p.

Vickers, Hugo, *Vivien Leigh*, London : Brown & Company, 1988, 480 p.

Walker, Alexander, *Vivien: The Life of Vivien Leigh*, London : Orion, 1994, 464 p.

Williams, Tennessee, *Memoirs*, Garden City, New York : Doubleday & Company, 1972, 264 p.

ANNE SEXTON, OU « L'HISTOIRE DE MA FOLIE » EN POÉSIE

Patricia Godi

Université Clermont Auvergne

Le thème de la folie est omniprésent dans l'œuvre d'Anne Sexton, comme le suggèrent d'emblée les titres de deux recueils situés au début et à la fin de la carrière artistique de la poète : *To Bedlam and Part Way Back* (1960) (Aller à Bedlam et en partie en revenir) – dans lequel « Bedlam » renvoie au nom familier du plus ancien des asiles londoniens, Bethlem Royal Hospital –, et *The Book of Folly* (1972), ouvertement placé sous le signe de la déraison (« folly »). Quant au troisième recueil, *Live or Die* (1966) (Vivre ou mourir), récompensé par le prix Pulitzer, la poète écrit qu'il constitue une sorte de chronique d'une crise aggravée de mélancolie. Placés dans l'ordre où ils ont été écrits, les poèmes de ce recueil intermédiaire se donnent à lire comme le graphique d' « un accès de fièvre pour un mauvais cas de mélancolie », comme le déclare Sexton dans une note de présentation en exergue.

Anne Sexton commence à écrire à la suite d'une tentative de suicide qui coïncide avec son vingt-huitième anniversaire, en novembre 1956, et de plusieurs hospitalisations, alors qu'elle est séparée de ses deux filles en bas âge pendant de longues périodes. C'est alors qu'elle est traitée pour sa dépression au moyen de séances de psychothérapie, au départ quasi quotidiennes, qu'elle est encouragée à écrire par le Dr Martin Orne, des textes qui prennent leur source, en citant les mots de la poète elle-même, dans « l'expérience de la folie ». Dans un entretien, elle déclare notamment que dans le premier recueil, ce qu'elle livrait, c'était « l'histoire de ma folie[1] », sans qu'il soit donné une définition exacte de la nature de cette « folie », initialement diagnostiquée « dépression post-partum », mais dans laquelle certains psychiatres ont vu des troubles liés à la schizophrénie, tandis que le Dr Orne considérait pour sa part qu'Anne Sexton souffrait d'un cas de dépression non traitée depuis plusieurs années, en plus d'une probable hérédité de la tendance dépressive. L'écriture est le lieu des représentations de la chute dans la « folie », et nous commencerons par introduire cet ancrage premier de l'œuvre, qui voit le jour, en quelque sorte, dans le cabinet du psychiatre.

1. Anne Sexton, *No Evil Star: Selected Essays, Interviews and Prose*, Steven Colburn (ed.), Ann Arbor : University of Michigan Press, 1985, p. 90.

L'histoire de folle(s) au cœur de la poésie de Sexton est une histoire d'écriture, une manière d'écrire la poésie qui s'impose dans le courant des années cinquante aux États-Unis autour du poète Robert Lowell à l'Université de Boston, une manière que le critique M. L. Rosenthal qualifiera par la suite de « confessionnelle », et qui va modifier profondément le paysage de la poésie américaine, encore dominé, au milieu du XX^{e} siècle, par l'héritage du modernisme anglo-américain fondé sur une conception savante et intellectuelle de la poésie, le culte de l'érudition – à laquelle ne pouvait pas prétendre, au début de son parcours, la poète mariée à l'âge de dix-neuf ans, après avoir achevé ses études secondaires dans une « finishing school », un établissement préparant les jeunes filles de bonne famille à devenir de bonnes épouses et mères de famille – ; fondé également sur la croyance dans la supériorité de l'impersonnalité en art, selon laquelle, en reprenant les propos de T. S. Eliot dans « Tradition and the Individual Talent » (« La tradition et le talent individuel »): « the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates[2] » (plus l'artiste se rapproche de la perfection, plus sont distincts en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée). C'est au fait que la poésie de Sexton pourrait se lire comme une sorte de radiographie de la « folie » au féminin dans son rapport avec l'expérience féminine dans la société patriarcale et la culture androcentrée ultraconservatrice des années cinquante, dont l'œuvre propose une sorte d'état des lieux, que nous allons cependant surtout nous intéresser ; à ce qui, dans le confessionnalisme de la poète, relève de l'irruption d'une subjectivité féminine, d'un regard de femme sur « l'expérience de la folie » ; à une tendance ou nécessité qui consisterait à « faire sortir du silence une souffrance massive des femmes trop souvent tenue cachée », en citant les mots de Luce Irigaray au début du texte intitulé « Le corps-à-corps avec la mère » paru dans *Sexes et parentés*[3], conférence de clôture d'un colloque sur « les femmes et la folie » organisé à Montréal en 1980.

Écrire la folie, ou l'affirmation de soi poète

Le poème inaugural de l'écriture de la « folie », de cette « histoire de folle(s) » qui forme la substance au départ de l'œuvre d'Anne Sexton, est l'un des poèmes d'ouverture de *To Bedlam and Part Way Back*. Il s'agit de

2. T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, (1920) London : Faber & Faber, 1997, p. 45.

3. Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Paris : Minuit, 1987, p. 20-33.

« Music Swims Back to Me » (Un flot de musique me revient[4]), premier d'une série de textes de la vie asilaire qui fait son entrée avec force et audace en poésie, comme la face sombre du mode de vie américain, des valeurs de l'Amérique auto-satisfaite et bien pensante de l'après-Seconde Guerre mondiale. Le premier recueil respecte apparemment la chronologie de cette « histoire de folle(s) » : « Music Swims Back to Me » décrit l'arrivée à l'asile sur le mode du fragment, voire de l'éclatement – il ne s'agit pas d'un « récit » linéaire en vers. Il fait plonger le lecteur dans les désordres du moi, dans des vers où se mêlent, en se référant aux catégories énoncées par Michel Jeanneret dans *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*[5], écriture « sur » la « folie », l'expérience malheureuse qui a trait aux faits de l'hospitalisation, et écriture « de » la « folie », qui décrit au moyen de rythmes dissonants, de puissantes images et de tournures de phrase frappantes, voire choquantes, pour lesquelles Sexton affirme un certain don dès le départ, l'étrangeté et la douleur du vécu de la folie :

> Wait Mister. Which way is home?
> They turned the light out
> and the dark is moving in the corner.
> There are no sign posts in this room,
> four ladies, over eighty,
> in diapers every one of them.
> La la la, Oh music swims back to me
> and I can feel the tune they played
> the night they left me
> in this private institution on a hill.
> [...]
> It was the strangled cold of November;
> even the stars were strapped in the sky
> and the moon too bright
> forking through the bars to stick me
> with a singing in the head.
> I have forgotten all the rest.
> They lock me in this chair at eight a.m.
> and there are no signs to tell the way,
> just the radio beating to itself
> and the song that remembers

4. Toutes les traductions sont de nous. Elles sont perfectibles et non définitives.

5. Michel Jeanneret, *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris : Flammarion, 1978.

> more than I. Oh, la la la,
> this music swims back to me[6].

> [Attendez, Monsieur. Quelle est la direction de la maison ? / Ils ont éteint la lumière / et l'obscurité se déplace dans le coin. / Il n'y a pas de panneaux indicateurs dans cette pièce, / juste quatre dames, de plus de quatre-vingts ans, / portant toutes des couches. / La la la, Oh un flot de musique me revient / et je me souviens de la mélodie qui passait / la nuit où ils m'ont laissée / dans cette institution privée sur une colline. […] C'était à l'époque du froid étranglé de novembre ; / même les étoiles étaient sanglées dans le ciel / et la lune trop brillante / dont la fourche traversait les barreaux pour m'enfoncer / une musique dans la tête. / J'ai oublié tout le reste. // Ils m'attachent à ce fauteuil à huit heures du matin / et il n'y a pas de panneaux indicateurs pour montrer la direction / seule la radio battant le rythme pour elle-même / et cette chanson qui se souvient / de plus de choses que moi. Oh, la la la, / ce flot de musique me revient.]

La poésie emprunte la voie de la mémoire par le biais de l'acte de se souvenir et de se raconter, et elle adopte en cela le processus sur lequel se fonde la psychothérapie qui aura une influence profonde sur la poésie confessionnelle. Les poètes du courant confessionnel ont souvent entretenu des liens étroits avec la psychanalyse, nombre d'entre eux ont fait l'expérience de la dépression et séjourné de manière répétée dans des institutions psychiatriques ; c'est vrai de Sexton et de Lowell, de Plath aussi, bien que différemment. Nombre d'entre eux ont suivi une psychothérapie pendant de longues périodes ou subi des traitements accompagnés de séances d'électrochocs, et comme le souligne le critique J. D. McClatchy :

> while it would be foolish to account for their poetry by this experience, it would be careless to ignore its influence, especially given the strong similarities between the process of the therapy they have needed as individuals and the poetic process by which they have then sought to express the lives they have come to explore or understand[7].

6. Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston: Houghton Mifflin, "Music Swims Back to Me", p. 6-7.

7. J. D. McClatchy, "Anne Sexton: Somehow to Endure", *in* Diana Hume George (ed.), *Sexton: Selected Criticism*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988, p. 33-34.

> [s'il serait stupide d'expliquer leur poésie par cette expérience, il serait tout aussi irréfléchi de ne pas prendre en compte son influence, particulièrement étant donné les fortes similitudes entre le processus de la thérapie dont ils ont eu besoin en tant qu'individus et le processus poétique par lequel ils ont ensuite cherché à exprimer les vies qu'ils en sont venus à explorer ou à comprendre.]

Force est de constater le caractère novateur de cette poésie qui prend le contrepied des choix esthétiques des modernistes, des stratégies et des procédés d'écriture visant à faire obstacle à l'écriture de soi – la distance ironique, le paradoxe, le mot d'esprit, l'allusion ou la citation savante, dont regorgent notamment les œuvres de T. S. Eliot et d'Ezra Pound –, pour se situer au plus près des vécus du sujet et élaborer une « rhétorique de la sincérité », comme l'écrit George Steiner au sujet de la poésie de Plath, ou pour s'inscrire dans « le désir de sincérité », comme l'écrit J. D. McClatchy commentant la poésie de Sexton :

> In general, it can be said of Sexton's poems, as of other confessional poets, that the patterns they assume and by which they manage their meanings are those which more closely follow the actual experiences they are re-creating – forms that can include and reflect direct personal experience; a human rather than disembodied voice; the dramatic presentation of the flux of time and personality; and the drive toward sincerity[8].

> [En général, on peut dire des poèmes de Sexton, comme des autres poètes confessionnels, que les formes qu'ils adoptent et par lesquelles ils élaborent le sens de leurs poèmes sont celles qui suivent au plus près les expériences vécues qu'ils re-créent – des formes susceptibles d'inclure et de refléter l'expérience personnelle directe; une voix humaine plutôt que désincarnée ; la présentation dramatique du flux du temps et de la personnalité ; et le désir de sincérité.]

Dans la longue première section de *To Bedlam and Part Way Back*, une série de textes prennent pour thème les différentes phases et facettes de l'expérience de la vie asilaire. Il s'agit de textes dans lesquels la voix de la *persona* qui dit « je » et celle de la poète en tant que sujet biographique semblent se rapprocher au point de se confondre. Ils décrivent une promenade dans le poème « Noon Walk on the Asylum Lawn » (Promenade à midi sur la pelouse de l'asile), la leçon de musique hebdomadaire destinée aux patientes de l'hôpital dans « Ringing the Bells » (Faire sonner les cloches),

8. *Ibid.*, p. 35.

la distribution quotidienne de somnifères au coucher dans « Lullaby » (Berceuse), une consultation dans le cabinet du psychiatre dans le poème intitulé « Said the Poet to the Analyst » (Ce que dit le poète à l'analyste), alors que « The Road Back » (Chemin du retour) attire l'attention sur le mouvement du recueil inscrit dans « la présentation dramatique du flux du temps » ; sur un trajet qui va, au moins « en partie », de la « folie » vers la santé, de l'hôpital vers la maison, la sphère domestique où le sujet n'est jamais totalement libéré d'une inquiétante « persistante rumeur », peut-être celle de la dépression mélancolique.

Les poèmes les plus anciens de *To Bedlam and Part Way Back* sont le véhicule de la nouveauté d'une voix qui n'a pas été bridée par la formation universitaire, ni les cours de « creative writing » où l'on apprend à maîtriser les formes fixes et à s'inscrire dans les partis pris esthétiques dominants. Au début de sa carrière, Sexton est tellement étrangère à toute véritable culture littéraire et académique, qu'elle se décrira elle-même comme « une primitive ». Si l'écriture de la poésie s'accompagne de la passion des livres et si la poète obtient plusieurs bourses d'études à Harvard, il lui faudra, au départ, régulièrement demander à ses amis poètes, en particulier à Maxine Kumin – les deux femmes se font installer une ligne téléphonique spéciale et discutent de leurs textes pendant des heures –, la confirmation que ce qu'elle écrit est vraiment de la « poésie ». La critique féministe américaine Suzanne Juhasz souligne d'ailleurs que cette question est celle que se pose, que se serait posée, toute femme poète, du moins encore à cette époque :

> But is it poetry? …all women who write as women, each woman who writes as herself, continue to face this ultimate of questions. The question comes from the heart of sexism, from the heart of a culture that has made rules for everything, including art that upholds its values. Women's poetry is so threatening because it does provoke the ultimate questions. It is not that everything women do as poets is different from what men do, or that women use words in ways that men don't, or can't, but that many of their ways are different, and that their ways are for the purpose of expressing in art their real selves, not the selves that have been created for them. To do this in patriarchy is revolutionary[9].
>
> [Mais est-ce vraiment de la poésie ? ...toutes les femmes qui écrivent en tant que femmes, chaque femme qui écrit fidèlement à elle-même, toutes continuent d'être confrontées à cette question essentielle. Cette question

9. Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, A New Tradition*, New York: Octagon Books, 1976, p. 202.

trouve sa source au cœur du sexisme, au cœur d'une culture qui a décrété des règles pour chaque chose, y compris pour l'art qui est le défenseur de ses valeurs. La poésie écrite par les femmes est si menaçante parce qu'elle va jusqu'à soulever ces questions essentielles. Cela ne signifie pas que tout ce que font les femmes en poésie diffère de ce que font les hommes, ou que les femmes utilisent les mots différemment des hommes, comme eux ne sauraient le faire, mais plutôt que nombre de leurs pratiques sont différentes, qu'elles leur servent à l'expression artistique de leur être réel, et non pas de ces identités qui ont été créées pour elles. Agir ainsi au sein de la société patriarcale est révolutionnaire.]

L'expérience de la « folie » et la vie asilaire, son corollaire, sont présentes d'un bout à l'autre de l'œuvre de Sexton. Aux poèmes de l'internement orchestré par le psychiatre et la famille, dans le premier recueil, fait écho six ans plus tard, dans *Live or Die*, le poème « Flee on Your Donkey » (dont le titre, « Fuis sur ton âne », fait référence au poème de Rimbaud « Fêtes de la faim » cité en exergue). À la différence de « Music Swims Back to Me », « Flee on Your Donkey » décrit un trajet volontaire vers l'asile, au sens de structure médicale pour soutenir et pour soigner, mais aussi, surtout, semble-t-il, au sens de refuge, où survivre par la poésie, la muse, qui continue de donner sens à la vie :

Because there was no other place
to flee to,
I came back to the scene of the disordered senses,
came back last night at midnight,
arriving in the thick June night
without luggage or defenses,
giving up my car keys and my cash,
keeping only a pack of Salem cigarettes
the way a child holds on to a toy.
[…] this is a mental hospital,
not a child's game.
[…]
Every one has left me
except my muse,
that good nurse.
She stays in my hand,
a mild white mouse[10].

[Parce qu'il n'y avait aucun autre lieu / où fuir / je suis revenue sur la scène des esprits dérangés / revenue hier soir à minuit, / arrivée

10. Anne Sexton, *The Complete Poems…, op. cit.*, « Flee on Your Donkey », p. 97.

> dans la nuit épaisse de juin / sans bagage ni défenses, / renonçant à mes clés de voiture et à mon argent, / gardant seulement un paquet de cigarettes Salem / comme un enfant s'accroche à un jouet. […] ici c'est un hôpital psychiatrique, / pas un jeu d'enfant. […] Tout le monde m'a abandonnée / sauf ma muse, / *cette bonne infirmière*. / Elle reste dans ma main, / une douce souris blanche.]

Le caractère autobiographique et narratif de l'écriture associée à « l'expérience de la folie », par quoi elle se rapproche de la prose tout en prenant des accents de la langue parlée américaine, est très marqué dans ces vers d'ouverture du poème daté de juin 1962, et ne permet pas, cependant, de considérer l'œuvre de Sexton comme relevant proprement de l'autobiographie. Sa poésie n'adopte ni véritablement le « pacte autobiographique », en se référant aux catégories élaborées par Philippe Lejeune, qui implique l'« *identité de nom* entre auteur, narrateur et personnage », ni le pacte référentiel « coextensif au pacte autobiographique » qui engage à « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité[11] ». La poète qui prend le contrepied des procédés rhétoriques de mise à distance du sentiment et de l'expérience privée souligne à plusieurs reprises qu'elle n'hésite pas à manipuler les faits de l'expérience vécue, voire à mentir, à « raconter des histoires » en somme, dans l'intérêt du poème, pour qu'il « parle vrai » et revête, dans le même temps, un caractère « dramatique » susceptible d'atteindre le lecteur ; car, comme l'écrit Kafka dans une lettre à Oskar Pollak que Sexton cite en exergue de son second recueil *All My Pretty Ones*, les livres dont nous avons besoin sont ceux qui agissent comme une hache « pour [briser] la mer de glace en nous ». S'impose également, tout au long de l'œuvre, une attention particulière portée à la forme de « l'histoire » de la « folie », remarquablement travaillée et contrôlée dès le premier recueil, qu'il s'agisse de la forme du poème, parfois celle de la ballade – genre traditionnellement narratif – ; qu'il s'agisse du jeu sur les rimes finales ou internes, sur les consonances et les allitérations, l'anaphore ou les enjambements, ou encore de la création de puissantes images et du sens de la formule qui constituent certaines des marques de fabrique de la poésie de Sexton et sur lesquelles se fonde le phénomène poétique. Ces procédés de « stylisation » à eux seuls ne permettent pas de ranger cette poésie, aussi autobiographique puisse-t-elle paraître, du côté de l'autobiographie comme genre littéraire.

Dans « Flee On Your Donkey », la poète s'est approprié l'expérience de la « folie » et la maison de fous est devenue, avec l'atelier de poésie fréquenté

11. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris : Seuil, 1996, p. 36.

depuis 1957 – qu'il s'agisse de celui de John Holmes, le premier « mentor » auprès duquel elle entreprend de se former aux esthétiques dominantes sans jamais pouvoir s'y conformer, ou du séminaire de poésie de Robert Lowell, qui légitimera sa manière d'écrire nouvelle –, le lieu de l'affirmation identitaire, de l'affirmation de soi poète.

Le psychiatre salvateur et la domination masculine

L'entrée de la vie asilaire en poésie s'accompagne de l'irruption de la figure du psychiatre. Le poème inaugural du premier recueil, « You, Doctor Martin » (Vous, Docteur Martin), est écrit sur le mode de l'apostrophe au médecin avec qui Sexton a suivi les huit premières années d'une psychothérapie poursuivie jusqu'à la veille de sa mort, désigné sur un mode familier par son prénom, et il fait intervenir les notions de « narcissisme » féminin et de « transfert » mêlées aux signes de la dépression suicidaire omniprésents :

You, Doctor Martin, walk
from breakfast to madness. Late August,
I speed through the antiseptic tunnel
where the moving dead still talk
of pushing their bones against the thrust
of cure. And I am queen of this summer hotel
or the laughing bee on a stalk

of death. We stand in broken
lines and wait while they unlock
the door and count us at the frozen gates
of dinner. The shibboleth is spoken
and we move to gravy in our smock
of smiles. We chew in rows, our plates
scratch and whine like chalk

in school. There are no knives
for cutting your throat. I make
moccasins all morning. At first my hands
kept empty, unraveled for the lives
they used to work. Now I learn to take
them back, each angry finger that demands
I mend what another will break

tomorrow. Of course, I love you;
you lean above the plastic sky,
god of our block, prince of all the foxes.

The breaking crowns are new
that Jack wore. Your third eye
moves among us and lights the separate boxes
where we sleep and cry[12].

[Vous, Docteur Martin, vous allez / de votre petit déjeuner à la folie. Fin août, / je file dans le tunnel aseptisé / dans lequel les morts vivants parlent toujours / d'opposer leurs os à l'instinctif désir / de guérir. Et moi je suis une reine en cet hôtel estival / ou bien l'abeille rieuse sur une tige // de mort. Nous nous tenons en rangs brisés / et nous attendons pendant qu'ils sont en train d'ouvrir / la porte et qu'ils nous comptent aux portails glacés / du dîner. On dit le schibboleth / et on se dirige vers nos écuelles dans nos blouses / de sourire. On mastique en rangées, nos assiettes / crissent et gémissent comme la craie // à l'école. Il n'y a pas de couteaux / pour se trancher la gorge. Je fais / des mocassins toute la matinée. Au début mes mains / restaient vides, démêlant les vies / qu'elles avaient l'habitude d'avoir. J'apprends maintenant / à les retrouver chaque doigt en colère exigeant / que je soigne ce qu'un autre cassera // demain. Bien sûr, je vous aime ; / vous vous penchez au-dessus du ciel en plastique, / dieu de notre quartier, prince de tous les renards. / Les couronnes brisées que portait Jack / sont neuves. Votre troisième œil / se déplace parmi nous et éclaire les box séparés / où nous dormons et pleurons.]

Comme le révèlent déjà, dans le premier recueil, les poèmes de l'internement, mais aussi du dialogue avec le psychiatre, celui-ci est un personnage ambivalent, à la fois figure paternelle et substitut du père réel défaillant, et également figure de contrôle et sorte de Pygmalion, que l'on pourrait considérer, d'une certaine manière, comme l'une des figures traditionnelles de la domination masculine. À l'instar du fonctionnement de l'hôpital psychiatrique, commenté notamment par la psychologue Phyllis Chesler dans *Women and Madness* (1972), le psychiatre est « l'image-reflet » des autres formes de cette domination, telle qu'elle s'exerce dans la société patriarcale, la famille, le mariage, l'autorité culturelle incarnée principalement par des figures masculines encore au milieu du XX^{e} siècle. On note une prise de conscience de cette situation dans les poèmes de l'internement où le sujet femme, non sans ironie, représente sa position de femme-enfant dans l'institution médicale, déjà dans le poème d'ouverture de *To Bedlam and Part Way Back*, où la voix parle au nom d'une communauté des patientes :

What large children we are
here. All over I grow most tall

12. Anne Sexton, *The Complete Poems..., op.cit.,* « You, Doctor Martin », p. 3-4.

in the best ward. Your business is people,
you call at the madhouse, an oracular
eye in our nest. Out in the hall
the intercom pages you. You twist in the pull
of the foxy children who fall

like floods of life in frost[13].

[Quelles grandes filles nous sommes / ici. Tout de moi devient très grand / dans le meilleur service. Votre affaire, ce sont les gens, / vous nous rendez visite à l'asile d'aliénés, un œil / de prophète dans notre nid. Dehors dans le hall / l'interphone est votre groom. Vous vous tortillez quand s'accrochent à vous / les enfants rusées, qui tombent // comme des flots de vie gelés.]

Dans *Live or Die*, le psychiatre occupe à nouveau une place centrale, qu'il s'agisse du poème « Flee on Your Donkey », dans lequel il est le sauveur, « meilleur que le Christ », promettant « un autre monde » et « de me dire qui / je suis » ; ou qu'il s'agisse de « Cripples and Other Stories » (Boiteux et autres histoires), poème dédié à l'autre psychiatre qui a tant compté, celui qui a succédé au Dr Martin Orne en 1964 et qui a joué un rôle important dans la vie et l'œuvre de la poète, autant pour construire, que pour détruire : le psychiatre de « Cripples and Other Stories » est en effet le médecin qui, contrairement aux règles de la déontologie, deviendra l'amant de sa patiente au cours de l'été 1966. Dans « Cripples and Other Stories » daté d'octobre 1965, la voix décrit sa « folie », un moi souffrant que des visions terrifiantes tourmentent, au début d'un texte entièrement composé de quatrains sur le mode régulier de la ballade de la tradition anglaise au schéma de rimes [abcb], comme pour à la fois retracer l'histoire de la folie et la contenir :

God damn it, father-doctor,
I'm really thirty-six.
I see dead rats in the toilet.
I'm one of the lunatics[14].

[Nom de Dieu, père-docteur, / j'ai vraiment trente-six ans. / Je vois des rats dans les toilettes. / Je fais partie des fous.]

Et elle désigne également, avec force métaphore biblique, le pouvoir salvateur du psychiatre associé à la figure d'un père, d'un dieu ou d'un

13. *Ibid.*, p. 4.

14. *Ibid.*, « Cripples and Other Stories », p. 160.

amant bienveillant, la fonction de réparation de la psychothérapie, qui se confond avec une renaissance dans les derniers vers du poème :

> […] you draw me out of hell.
>
> Father, I'm thirty-six,
> yet I lie here in your crib,
> I'm getting born again, Adam,
> as you prod me with your rib[15].

> [...] vous me sortez de l'enfer. // Père, j'ai trente-six ans, / pourtant je suis couchée là dans votre berceau, / voilà que je renais, Adam, / tandis que vous me façonnez avec votre côte.]

Dans le même temps, c'est toujours le même rôle second, la représentation de la même situation de dépendance et d'infantilisation dans la culture androcentrée, du sujet femme brisé, inadapté, qui traverse les poèmes :

> You hold me in your arms,
> How strange that you're so tender!
> Child-woman that I am,
> You think that you can mend her[16].

> [Vous me serrez dans vos bras, / Comme c'est étrange que vous soyez si tendre ! / Femme-enfant que je suis, / Vous pensez que vous pouvez la réparer.]

En reprenant le concept introduit par Luce Irigaray dans « Pouvoir du discours, subordination du féminin », on pourrait dire du texte de Sexton qu'il « redouble » la situation des femmes à l'asile, la folie au féminin dans la culture, afin « de retrouver le lieu de son exploitation par le discours [ici celui de la psychiatrie ou de la psychanalyse], sans s'y laisser simplement réduire[17] », comme en vue de faire de l'écriture, le lieu du dépassement d'une « folie » qui serait le propre des femmes, sorte de maladie endémique, de fléau intrinsèque lié à la « féminité ». N'entend-on pas dire, n'a-t-on pas souvent entendu dire que « toutes les femmes sont folles » ?

15. *Ibid.*, p. 163.

16. *Ibid.*, p. 162.

17. Luce Irigaray, « Pouvoir du discours, subordination du féminin », in *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris : Minuit, 1977, p. 74.

Devenir « femme(s) », devenir « folle(s) » ?

La « folie » est une expérience féminine dans les poèmes de Sexton, celle d'une sorte de « communauté » de femmes internées dont la voix poétique ne se dissocie pas. Les premiers poèmes de la folie intègrent certains comportements troublants, *a priori* parfaitement antipoétiques et qui dérangent, ayant trait à la démence au féminin : ainsi, dans « Ringing the Bells » , poème de la leçon de musique à l'hôpital, l'image de cette patiente à la robe grise « à côté de moi / qui grogne comme si c'était quelque chose de spécial / d'être vieille, d'être vieille », et puis celle de « la petite femme un peu voûtée qui ressemble à un écureuil / de l'autre côté /qui tire sur les poils au-dessus de sa lèvre, / qui tire sur les poils au-dessus de sa lèvre toute la journée [18] ». Initialement expérience privée, la folie en vient à se confondre avec une certaine expérience malheureuse de la « féminité » elle-même, en ses définitions sociales et culturelles réductrices, imposées « négativement », de l'extérieur, telles que la société patriarcale en convient. Les propos de Suzanne Juhasz vont dans ce sens lorsqu'elle insiste sur l'importance de l'expérience féminine pour Sexton :

> Anne Sexton became a poet after having experienced the traditional women's roles of wife, mother, housewife, *because* she had experienced them and needed a way, a form, a voice with which to deal with the fact of being a woman[19].
>
> [Anne Sexton est devenue poète après avoir fait l'expérience des rôles d'épouse, de mère, de femme au foyer, traditionnellement dévolus aux femmes, précisément *parce qu'*elle en avait fait l'expérience et parce qu'il lui fallait trouver un moyen, une forme, une voix lui permettant de prendre pour thème le fait d'être une femme.]

Quant à la critique et biographe Diane Wood-Middlebrook, elle considère que les recueils les plus « confessionnels », ceux des années soixante, révèlent que l'inadaptation de Sexton « en tant que femme » sera son sujet en tant que poète. Sexton a elle-même commenté à maintes reprises les efforts qu'il lui fallait déployer pour se conformer aux attentes de la société de son époque à l'égard des femmes, et son sentiment d'aliénation par rapport aux définitions sociales de la « féminité », sorte d'idéal ou de contraintes inaccessibles[20].

18. Anne Sexton, *The Complete Poems…, op. cit.*, "Ringing the Bells", p. 28.

19. Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms…, op. cit.*, p. 202.

20. Anne Sexton citée par Diane Middlebrook dans *Sexton: A Biography*, New York : Vintage Books, 1992, p. 35 : « I was trying my damnedest to lead a conventional life, for that

Nombre de textes sont traversés par le thème de la difficulté d'être ou de devenir « femme », de s'adapter aux conventions de la « féminité » imposée par la société patriarcale des années cinquante, dont est souligné, souvent avec force ironie, le caractère obsolète. La poète revisite l'expérience féminine de son époque en donnant une voix à des personnages féminins souffrants ou rebelles, au moment même de l'émergence des nouveaux mouvements des femmes aux États-Unis. Le révèle notamment le poème emblématique du premier recueil intitulé « Her Kind » (Comme elle), qui fait de la figure de la sorcière le double créatif de la poète et qu'elle lira en guise d'ouverture à l'occasion de chacune de ses interventions publiques. Dans « Her Kind », la poète prend la voix d'une « sorcière possédée », figure de la « folie » et de la nuit libératrice des forces de l'imaginaire, se situant dans un au-delà de la destruction et de l'autodestruction, volant au-dessus des maisons où se jouent les modes de vie ordinaires de la féminité traditionnelle, où s'est jouée « l'expérience de la folie » pour la femme Anne Sexton :

> I have gone out, a possessed witch,
> haunting the black air, braver at night;
> dreaming evil, I have done my hitch
> over the plain houses, light by light:
> lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
> A woman like that is not a woman, quite.
> I have been her kind[21].

> [Je suis sortie, sorcière possédée, / hantant l'air noir, plus courageuse la nuit ; / rêvant le mal, j'ai fait ma balade / par-dessus les maisons ordinaires, lumière après lumière : / pauvre petite chose, à douze doigts, hors d'elle-même. / Une femme comme celle-là n'est pas une femme, pas tout à fait. / J'ai été comme elle.]

Dans ce poème, Anne Sexton place la création, les pouvoirs de l'imagination, du côté de la femme que la société rejette, mais également du côté de celle, pour reprendre les mots de Virginia Woolf dans « Professions for Women », qui s'évertue à « tuer l'Ange du foyer », et, ce faisant, qui s'émancipe de la « féminité » imposée par l'imaginaire et les intérêts dominants. Nombre de textes donnent une voix à l'expérience désabusée de l'idéologie

was how I was brought up, and it was what my husband wanted of me. But one can't build little white picket fences to keep nightmares out. » [Je faisais tout mon possible pour mener une existence normale, car c'était ainsi que j'avais été élevée, et c'était ce que mon mari attendait de moi. Mais il ne suffit pas de construire des petites barrières de piquets blanches pour repousser les cauchemars.]

21. Anne Sexton, *The Complete Poems...*, *op. cit.*, « Her Kind », p. 15.

conservatrice de la « féminité » et peuvent se lire en résonance avec les voix de femmes que la sociologue Betty Friedan fait sortir du silence dans *The Feminine Mystique* paru en 1963 (traduit par Yvette Roudy sous le titre *La Femme mystifiée*), livre phare de l'émergence de la deuxième vague du féminisme. Une série de textes tels que « The Farmer's Wife » (Femme du fermier) ou « Housewife » (Femme au foyer), « Self in 1958 » (Moi en 1958), « Man and Wife » (Mari et femme), « Two Sons » (Deux fils), décrivent avec provocation et une certaine impertinence le lien intrinsèque entre la femme américaine de la classe moyenne des banlieues blanches résidentielles après-guerre et l'univers domestique, la maison devenant une sorte de prolongement ou de double d'un sujet féminin inaccompli, de l'insatisfaction de « la femme mystifiée » ou de sa « folie ». Dans *Transformations*, le recueil de 1971 dédié à une lecture-réécriture des contes de Grimm, revisitant les codes de l'éducation genrée que le conte véhicule et contribue à transmettre, la poète n'hésite pas à tourner en dérision l'éducation des filles qui leur présente le mariage comme la plus noble ambition, par exemple dans le poème « Cinderella » (Cendrillon) :

> Cinderella and the prince
> lived, they say, happily ever after,
> like two dolls in a museum case
> never bothered by diapers or dust,
> never arguing over the timing of an egg,
> never telling the same story twice,
> never getting middle-aged spread,
> their darling smiles pasted on for eternity.
> Regular Bobbsey Twins.
> That story[22].

> [Cendrillon et le prince / vécurent, disent-ils, heureux à jamais, / comme deux poupées dans la vitrine d'un musée / jamais dérangés par les couches ou par la poussière, / ne se disputant jamais à propos du temps de cuisson d'un œuf, / ne racontant jamais deux fois la même histoire, / n'atteignant jamais la quarantaine, / leurs sourires d'amoureux figés pour l'éternité. / Des copies conformes des jumeaux Bobbsey. / Cette histoire-là.]

Le poème, qui fait référence aux « Jumeaux Bobbsey », personnages principaux d'une série de livres pour enfants parue aux États-Unis entre 1904 et 1972, se situe singulièrement en résonance avec les voix féminines qui s'élèvent au début des années soixante-dix pour dénoncer l'éducation

22. *Ibid.*, « Cinderella », p. 258.

traditionnelle, comme celle d'Elena Gianini Belotti dans son livre *Du côté des petites filles*[23] publié en 1973, consacré à l'influence des conditionnements sociaux dans la petite enfance sur la formation des rôles féminins. Dans *Transformations*, la poésie prend plus nettement des accents de critique culturelle, que l'on perçoit déjà dans les poèmes intimistes des premiers recueils et qui ne cessera pas de s'affirmer.

« L'histoire de ma folie » ou comment (en partie) en revenir ?

Avec les définitions et les rôles sociaux, sociologiques, de « la féminité », un dialogue s'instaure, qui pourrait s'apparenter à la quête d'un remède à la « folie » de la « féminité » elle-même, pour atteindre à une forme de catharsis. Cette quête est inséparable également d'un dialogue avec la psychanalyse freudienne, particulièrement en vogue dans la société américaine des années cinquante, et certains de ses concepts clés, l'Œdipe, la « castration », le développement psycho-sexuel de la femme « normale », qui imprègnent toute l'idéologie de la « féminité » de l'époque et sous-tendent l'œuvre de Sexton que la psychanalyse découverte par le biais de la psychothérapie passionnait[24]. Il semble que ce soit en grande partie dans la représentation de la tentative de reconstruction du lien avec la figure maternelle, dans la mise en scène de la relation mère-fille, de l'expérience maternelle elle-même, en ses ambivalences, ses définitions revisitées, comme on l'observe dans deux poèmes majeurs du premier recueil « The Double Image » (La double image) et « The Division of Parts » (La répartition des biens), que la poète ait entrepris la recherche d'un remède à la « folie » au féminin. Dans ces textes, la poésie prend le contrepied d'une société patriarcale qui se serait construite sur le « meurtre » de la mère et la folie d'Électre, en reprenant l'analyse de Luce Irigaray dans « Le corps-à-corps avec la mère », ou bien encore qui se serait construite sur le « rôle » de mère, la « mère » comme « nom » et normes imposées aux femmes, en reprenant les mots d'Hélène Cixous dans « Le rire de la Méduse ». Dans les grands poèmes de *Live or Die* que constituent « Little Girl, My Stringbean, My Lovely Woman » (Petite fille, mon haricot vert, ma toute jolie femme) et « A Little Uncomplicated Hymn » (Un petit hymne tout simple), poèmes que Sexton dédie à chacune de ses filles, la poésie se réapproprie la relation mère-fille pour la renouveler et célébrer les retrouvailles de Déméter et de Perséphone.

23. Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris : Des femmes, 1973.

24. Voir à ce sujet l'ouvrage de Dawn Skorczewski, *An Accident of Hope: The Therapy Tapes of Anne Sexton*, New York, London : Routledge, 2012.

L'écriture du corps également, en ses singularités introduites dans la tradition poétique par le biais d'une démarche qui pourrait s'apparenter à une sortie réparatrice du silence, du tabou, de la honte, participe de cette quête : à la fois corps malade, intégré en poésie de manière inédite, corps du cancer du sein de la mère, dès le premier recueil, corps de l'opération d'un kyste ovarien dans « The Operation » (L'opération), et de l'avortement dans « The Abortion » – à une époque où il s'agit encore d'un acte illégal dans l'Amérique du nord-est –, corps du sang des règles, dans « Menstruation at Forty » (Avoir ses règles à quarante ans) – qui devait provoquer un tollé dans la critique – ; mais encore, en citant les mots de Luce Irigaray, corps de « la matrice non pensée comme lieu du premier séjour où nous devenons corps », « fantasmée par beaucoup d'hommes comme bouche dévorante, comme cloaque ou déversoir anal et urétral, comme menace phallique, au mieux comme reproductrice[25] ». Ce corps-là « continent noir par excellence[26] », « invisible – des psychanalystes », devient dans la poésie de Sexton l'objet d'une ode lyrique à la « féminité » avec le poème au titre audacieux de *Love Poems* (1969), « In Celebration of My Uterus » (Ode à mon utérus). Écrit alors que la poète craint d'être atteinte d'un cancer de l'utérus, ce « poème d'amour à la féminité », dans les termes de la critique Margaret Honton[27], est l'une des expressions les plus marquantes de l'inscription du corps féminin par une femme en poésie. La matrice devient le symbole d'une féminité synonyme de créativité que la voix poétique se réapproprie, à la fois dans sa dimension d'altérité positive et d'appartenance à une communauté universelle des femmes elle-même célébrée :

> I sing for you. I dare to live.
> Hello, spirit. Hello, cup.
> Fasten, cover. Cover that does contain.
> Hello to the soil of the fields.
> Welcome, roots.
> [...]
> Many women are singing together of this:
> one is in a shoe factory cursing the machine,
> one is at the aquarium tending a seal,
> one is dull at the wheel of her Ford,

25. Luce Irigaray, « Le corps-à-corps avec la mort », *in Sexes et…, op. cit.*, p. 28.

26. *Ibid.*, p. 22.

27. Margaret Honton, « The Double Image and the Division of Parts: A Study of Mother-Daughter Relationships in the Poetry of Anne Sexton », in *Sexton: Selected Criticism..., op. cit.*, p. 115.

one is at the toll gate collecting,
one is tying the cord of a calf in Arizona,
one is straddling a cello in Russia,
one is shifting pots on the stove in Egypt,
one is painting her bedroom walls moon color,
one is dying but remembering a breakfast,
one is stretching on a mat in Thailand,
one is wiping the ass of her child,
one is staring out the window of a train
in the middle of Wyoming and one is
anywhere and some are everywhere and all
seem to be singing, although some cannot
sing a note[28].

[Je chante pour toi. J'ose vivre. / Salut, esprit. Salut, calice. / Attache-toi, abri. / Abri qui contient. / Salut à la terre des champs. / Bienvenue, racines. // […] Une foule de femmes chantent ainsi à l'unisson : / il y en a une dans une fabrique de chaussures, qui maudit la machine, / une dans un parc aquatique, prenant soin d'un phoque, / une éteinte au volant de sa Ford, / une à la caisse d'un guichet de péage, une qui noue la corde d'un veau dans l'Arizona, / une qui joue sur son violoncelle en Russie, / une qui remue des casseroles sur un fourneau en Égypte, / une qui peint les murs de sa chambre couleur de lune, / une en train de mourir qui se souvient d'un petit-déjeuner, / une qui s'étire sur une natte en Thaïlande, / une qui essuie les fesses de son enfant, / une qui regarde par la fenêtre d'un train / au beau milieu du Wyoming et une qui est / n'importe où et d'autres qui sont partout et toutes / semblent chanter, bien que certaines ne sachent pas même / chanter une note.]

C'est aussi cela « l'histoire de ma folie » dont il est question dans la poésie de Sexton, ce par quoi la poésie qui entreprend de la raconter dit également l'autre histoire qui la traverse, celle de la quête d'un remède à la « folie » par la féminisation de l'écriture qui est féminisation de la culture, en phase avec le projet de certains textes emblématiques du courant de l'« écriture féminine », « Le rire de la Méduse » ou *Parole de femme* d'Annie Leclerc. Le suicide de Sexton en 1974, comme celui d'autres poètes qui ont pris le parti d'écrire à partir de leurs expériences singulières en tant que sujets femmes, prouve qu'il s'agissait là d'une entreprise dangereuse.

28. Anne Sexton, *The Complete Poems..., op. cit.*, « In Celebration of My Uterus », p. 181-182.

Bibliographie

Sources primaires:

Sexton, Anne, *The Complete Poems*, Boston : Houghton Mifflin, 1981.

——, *Anne Sexton: No Evil Star: Selected Essays, Interviews and Prose*, Steven Colburn (ed.) Ann Arbor : University of Michigan Press, 1985.

Sources secondaires :

Chesler, Phyllis, *Women and Madness*, New York : Doubleday & C°, 1972.

Cixous, Hélène, « Le rire de la Méduse », *in L'Arc*, n° 61, 1975.

Eliot, Thomas Stearn, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (1920), London : Faber & Faber, 1997.

Freud, Sigmund, *Le Moi et le Ça* (1923), Paris : Payot, 2010.

——, *La Vie sexuelle* (1931), Paris : PUF, 1969.

——, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), Paris : Gallimard, 1964.

Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York : Dell Publishing, 1974.

George, Diana Hume, *Œdipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

George, Diana Hume,(ed.) *Sexton: Selected Criticism*, Urbana and Chicago: University of Illinois, 1988.

Gianini Belotti, Elena, *Du côté des petites filles* (1973), Paris : Des femmes, 1994.

Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Minuit, 1977.

——, *Sexes et parentés*, Paris : Minuit, 1987.

Jeanneret, Michel, *La Lettre perdue : écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris : Flammarion, 1978.

Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris : PUF, 1971.

——, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris : Seuil, 1996.

Plaza, Monique, *Écriture et folie*, Paris : PUF, 1986.

Showalter, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York : Penguin Books, 1987.

Skorczewski, Dawn, *An Accident of Hope: The Therapy Tapes of Anne Sexton*, New York : London, Routledge, 2012.

Wood Middlebrook, Diane, *Anne Sexton: A Biography*, New York : Vintage Books, 1992.

Yorke, Liz, *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, London and New York : Routledge, 1991.

ALOÏSE : LA CRÉATION ENTRE LIESSE ET FOLIE[1]

Pascale Auraix-Jonchière
Université Clermont Auvergne, CELIS

1. Pascale Auraix-Jonchière, *L'Opéra fabuleux d'Aloïse, figure de l'Art Brut. Fantaisie biographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Créations au féminin », 2016, 162 p.

« Car l'esprit n'est pas comme un vase qu'il ne faille que remplir. À la façon du bois, il a plutôt besoin d'un aliment qui l'échauffe, qui fait naître en lui une impulsion inventive et l'entraîne avidement en direction de la vérité. »

Plutarque, *Comment écouter*[1].

Dans cette brève réflexion, il sera question d'une façon détournée de l'œuvre et surtout du geste créatif d'Aloïse Corbaz (1886-1964). Plusieurs catalogues d'exposition rédigés et dirigés par d'éminents spécialistes[2] rendent compte de façon scientifique et analytique de cette production et de son contexte. Aloïse compte parmi les grandes figures de l'Art Brut, notion qu'il ne m'appartient pas non plus de définir, mais qui repose sur l'idée d'une création spontanée en lien avec une psyché souvent tourmentée. Je ne discuterai pas non plus de la folie d'Aloïse au sens pathologique du terme – une folie apparemment attestée, mais dont Jean Dubuffet se plaît à douter[3]. Mais là n'est pas la question.

1. Je remercie Daniel Madelénat d'avoir attiré mon attention sur cette citation de Plutarque, qui rend compte de la démarche ici adoptée.

2. Voir notamment Jacqueline Porret-Forel, *Aloïse et le théâtre de l'univers*, Genève : Skira, 1993 ; Jacqueline Porret-Forel, *La Voleuse de mappemonde. Les écrits* d'Aloïse, Genève, 2004 ; *Aloïse*, Kengo Kitaoka dir., catalogue de l'exposition itinérante Aloïse « comme un papillon sur elle », 2009-2010 ; *Aloïse. Le Ricochet solaire*, Editions 5 Continents, 2012.

3. Après la mort d'Aloïse, Jean Dubuffet confie dans une lettre adressée à Jacqueline Porret-Forel : « Elle n'était pas du tout folle […] Elle s'était guérie elle-même par le procédé qui consiste à cesser de combattre le mal et entreprendre, tout au contraire, de le cultiver, de s'en servir, de s'en émerveiller, d'en faire une raison de vivre passionnante […] Le merveilleux théâtre qu'elle donnait constamment était pour elle un plan de refuge inattaquable, une scène où personne ne pouvait monter, ne pouvait l'atteindre […] Mais folle, sûrement pas. Très lucide, j'en suis persuadé, retranchée dans son si ingénieux cocon qu'elle s'était fabriqué […] ».

Je me concentrerai sur l'internement et ses effets sur la création artistique et sur la façon dont j'ai choisi d'en rendre compte. Aloïse, qui fut internée à partir de 1918 jusqu'à sa mort[4] – donc pendant quarante-cinq ans – « s'évadait en dessinant », titre Maurice Ulrich dans *L'Humanité* du 21 avril 2015, à l'occasion de l'exposition qui fut consacrée à l'artiste au LaM de Villeneuve-d'Asq ; elle s'édifiait « une vie rêvée dans la grisaille de l'enfermement[5] ». On trouvera pléthore de formules analogues, qui jouent (à bon droit du reste) sur l'opposition entre clôture et fermeture, et font contraster l'atonie des journées passées à l'asile et l'univers coloré des œuvres, associé aux échappées oniriques supposées libérer l'artiste. Mais l'œuvre d'Aloïse, d'une grande homogénéité sur le plan des structures de l'imaginaire, n'a pas seulement fonction compensatoire ou régulatrice. Elle n'est pas une simple *évasion.* Elle dégage une force singulière qui tient (s'il fallait la définir) à son intensité chromatique et dynamique, à son audace et à la vitalité désespérée qu'elle dégage : c'est une œuvre vivante *et* souffrante, d'où irradie une véritable *energeia.* Cette puissance tient aussi au caractère obsessionnel de cette création qui forge un univers, une même histoire se déroulant sans cesse d'un pan de la création à l'autre, histoire que l'on devine être celle du sujet lui-même : cette Aloïse Corbaz à la biographie si sommaire. Toujours est-il que l'œuvre rayonne et diffuse. Disant cela, je me situe sur le plan non pas de l'analyse, mais de la réception sensible.

Si j'annonce une approche quelque peu « détournée », c'est donc à un double titre. D'abord parce que je partirai en effet de cette réception singulière, de laquelle est tributaire une poétique spécifique ; ensuite parce que c'est cette poétique et cette démarche que je commenterai brièvement, c'est-à-dire le *comment* et le *pourquoi* écrire l'œuvre d'une artiste en refusant certains possibles.

La réception

La vie d'artiste (biographie, roman, poème) est devenu un genre à part entière, qui fait souvent la part belle au récepteur. Ce sont ainsi le dialogue, les affinités (ou rejets), les correspondances entre deux univers sensibles, mentaux, esthétiques, qui définissent une collection comme « L'Un et l'autre », créée chez Gallimard par J.-B. Pontalis en 1989 :

4. D'abord à l'asile de Cery, puis à l'asile de la Rosière à Gimel-sur-Morge.

5. <https://www.humanite.fr/aloise-corbaz-sevadait-en-dessinant-571819> [Consulté le 4/10/2017].

> Dans sa première formulation, « L'Un et l'autre » se donne pour objet de rassembler des œuvres qui dévoilent « les vies des autres telles que la mémoire des uns les invente ». « L'Un et l'autre » est un dialogue, un jeu de va-et-vient constituant une connivence entre l'auteur et son objet, le propre de l'un se nourrissant de la fiction et de la quête de l'autre[6].

Le site Gallimard précise que « la saisie par la marge – par l'autre – de sa propre identité demeure le propre de l'exercice de mémoire ainsi proposé[7] ». La question se pose dès lors de la place accordée au récepteur, dont l'identité s'affirme par la perception de l'œuvre d'autrui dans une telle perspective.

Mais le cas d'Aloïse est singulier. Il s'agit de la rencontre choc avec une œuvre pourtant déjà connue et appréciée, mais sans qu'elle ait pour autant suscité de résonance particulière d'une personnalité à une autre, et moins encore engendré de phénomène de projection ou d'interaction psychique. Le face à face avec l'oeuvre[8] a provoqué l'immersion brutale dans un univers mental et permis la saisie immédiate de la souffrance, mais aussi de l'énergie amoureuse d'une femme dont se donnaient à lire les lignes de force de la psyché et dont se déployait visuellement l'intimité dans une sorte d'exultation.

À cet égard, la qualité matérielle de l'œuvre a joué un rôle et permis de doubler la simple réception d'une perception sensible aiguë. Car les productions d'Aloïse, sur papier, gardent les traces du geste créatif et de l'urgence qui le meut et la matière devient conducteur sensible : les traits des crayons de couleur qui zèbrent la surface, les coutures – gros surjets de laine rouge – qui rassemblent les pièces d'un même ensemble qui se présente alors comme le feuilleton chaotique d'une histoire intérieure faite de déchirures dont on garderait les cicatrices, la fragilité du support, sont autant de facteurs qui contribuent à rendre une impression physique frappante de l'œuvre – qui n'est évidemment pas sans lien avec la situation d'internement de l'artiste.

La saisie de la force de cette obsession résulte, c'est indéniable, d'une forme de transmission entre deux sensibilités voisines. Le Musée de l'Art brut de Lausanne propose en effet une grande variété d'entrées dans

6. <http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Un-et-l-autre/(sourcenode)/116293>.

7. *Ibid.*

8. Qui plus est dans le cadre très particulier du Musée de l'Art brut de Lausanne.

différents univers mentaux dont s'affiche – le plus souvent par le biais d'une même matérialité sidérante (bois, textiles, coquillages…) – la vigueur expressive avec une même force. Dans ce contexte, la réception d'une œuvre, plus ou moins intense, empathique ou répulsive, résulte de la rencontre imprévisible de sensibilités singulières.

Positionnement et traduction

Lorsque, comme ce fut le cas, l'empreinte est vive et l'impression tenace[9], la question se pose de la traduction – ici, de l'œuvre picturale en œuvre littéraire. S'il s'agit de faire (re)vivre un ou une artiste, la trame des faits (le *bios*, fût-il réinventé) constitue un support à la fois ferme (par les informations qu'il dispense) et souple (par l'ouverture que ménage la fiction quand il s'agit de biographie romancée, voire de roman à dimension biographique). Mais parler de la folie de l'artiste – qui nous échappe nécessairement, sauf à avoir une approche scientifique (médicale et/ou psychanalytique[10]) – et de l'impact de cette folie sur l'œuvre induit un certain nombre de choix.

Dans le cas particulier d'Aloïse, il se trouve que la biographie est lacunaire, schématique, *plate* comme un encéphalogramme qui demanderait à être stimulé, et que l'essentiel est de combler les blancs par ce que j'appelle une *imagination raisonnée*, c'est-à-dire guidée par ce que l'œuvre donne à voir et à sentir. Le dit d'Aloïse se loge dans les non-dits de la biographie et la création picturale offre, par aperçus, des fragments de ce que l'artiste appelle « le monde naturel ancien d'autrefois ». Des souvenirs de l'*avant* et du *dehors*, pourrait-on dire. Il s'agit donc de raconter, moins ce que l'on sait de la vie d'Aloïse (peu de choses) que ce que son œuvre crie.

Il est par conséquent nécessaire d'adopter un point de vue subjectif et de traduire les images en mots, en se situant à l'intérieur du sujet, dans une intimité dont il faut rendre la force. Le premier corollaire de cette option de traduction elle aussi « brute » est d'abord de ne pas faire œuvre de biographe[11], c'est-à-dire de ne pas ordonner l'écriture depuis l'extérieur et de ne pas chercher à donner à tout prix une cohérence logiquement

9. « Le voyage imposé dans l'œuvre d'Aloïse ne laisse pas de répit ». *L'Opéra fabuleux d'Aloïse*, *op. cit.*, Prologue, p. 15.

10. Ces possibilités ouvrent d'autres perspectives. Voir notamment Françoise Cloarec, *La Vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Phébus, 2008.

11. Pour autant, il existe des biographies sensibles, comme celle qu'a donnée Marie Darrieussecq : *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M.Becker*, P.O.L, 2016.

et linéairement lisible des phénomènes psychiques, émotionnels et créatifs mobilisés. Le second corollaire, plus difficile à mettre en œuvre, est de ne pas éluder la création plastique pour placer l'artiste au premier plan en construisant une histoire essentiellement factuelle puisque précisément, on l'a dit, tout part de la réception de l'œuvre. Le troisième et dernier est de s'effacer en tant qu'auteur, voire en tant que narrateur[12].

Les conséquences sont de grande ampleur. Elles impliquent un positionnement inconfortable, notamment par rapport à l'horizon d'attente des lecteurs de « vies d'artiste ».

Il s'agit en effet de minorer le narratif – sans pour autant l'oublier : les temps forts de l'histoire se répercutent dans l'œuvre d'Aloïse de façon explicite ou implicite lorsque le quotidien se mue en spectacle. L'une des singularités fortes de son univers est justement cette théâtralisation, cette mise en spectacle ou en opéra flamboyant des scènes journalières, anciennes, ou intérieurement vécues, qui s'affichent avec vigueur sur le papier.

Il s'agit encore d'évacuer l'analytique et de placer les œuvres au premier plan pour les faire vivre, en partant du principe que ce sont elles qui recréent la vie sur une scène fantasmatique. Par là même, le laboratoire intime de création peut être mis au jour car ces images rendent compte de l'imaginaire d'Aloïse, des figures qui la hantent et qui sont autant de doubles : amoureuses au destin tragique, paria, condamnées. La souffrance psychique et la jubilation qu'il y a à la transcender en incluant la fête et l'amour fou dans le monde de l'asile doivent permettre de restituer quelque chose du processus mental et créatif qui a sous-tendu la vie d'Aloïse depuis les années 1930, lorsqu'elle a commencé à dessiner en trouvant un espace qui lui soit propre, dans la salle de repassage de Gimel-sur-Morge.

En guise d'épilogue : trouver une forme

Trois mots d'ordre négatifs (fondés sur le refus) ont décidé de l'élaboration d'une forme qui ne construise pas une histoire à partir d'une vie, mais qui ait pour ambition de donner à sentir les pulsations qui ont rythmé cette vie de l'intérieur :

– ne pas chercher à faire roman tout en ménageant une trame factuelle et chronologique minimale mais clairement perceptible.

12. Quand la tendance serait de promouvoir la figure de l'auteur, devenu personnage et acteur majeur de sa fiction, dans une perspective en partie métapoétique (montrer la démarche de l'écrivain enquêteur). C'est l'option choisie par David Foenkinos dans *Charlotte*, Gallimard, 2014.

– ne pas introduire d'uniformité formelle ou de point de vue homogène puisque l'objectif est de voir (et de montrer) les choses *de l'intérieur* en respectant une arythmie qui est à la fois celle du surgissement des souvenirs, des sursauts du cœur et du corps, du déversement créateur et de la vie parallèle qui se déploie sur la scène de la feuille colorée et de l'esprit emporté.

– ne pas se restreindre à un genre littéraire. Notamment, ne pas faire le choix entre prose (y compris celle du quotidien le plus plat) et poésie (celle des envolées lyriques ou des prières). Toucher au sordide comme à la prière ou aux délires.

Il résulte de tout cela une structure hybride et fragmentaire qui fait alterner sur une trame de fond narrative balisée par des chapitres numérotés : des « cartes postales » (les lieux du *monde ancien d'autrefois*) sous forme de stéréotypes, figées comme elles le sont dans l'esprit et dans l'œuvre d'Aloïse ; des portraits, qui font vivre les figures tutélaires et les doubles de l'artiste (qu'elles soient historiques, légendaires ou littéraires : Élisabeth d'Autriche, Marguerite de Bourgogne, Cléopâtre, telles qu'elle se les est réappropriées) ; des tableaux non pas décrits à la façon d'une *ekphrasis* classique, mais présentés comme la mise en scène vivante de la projection fantasmatique à l'œuvre.

L'internement est décrit à la fois comme une expérience physique et psychologique d'une grande violence et comme le catalyseur d'une création qui se présente comme la restauration idéalisée du destin brisé d'Aloïse Corbaz. La tonalité dominante du cri (parlé ou chanté, d'effroi ou de joie), une poétique de l'émotion et une esthétique du fragment président donc à l'écriture de ce texte qui se veut mimétique d'un devenir qui en vient à mêler vie vécue et vie rêvée.

Le terme de « fantaisie biographique » a été choisi pour souligner la mise à distance d'un genre, mais aussi – si l'on en croit l'étymologie du terme « fantaisie » - la souplesse et le polymorphisme d'une écriture qui a choisi de procéder par sauts et gambades[13], de façon apparemment fantasque, suivant en cela la logique interne du processus créateur.

Extrait

> Du jardin de Sans-Souci au jardin de la Rosière, il n'y a qu'un pas. Qui l'aurait cru ? Aloïse est enfermée dans la cour des miracles et derrière le rempart serré de ses dents. Sur la terrasse il y a de

13. C'est au XVI[e] siècle que le terme de « caprice » désigne une « idée fantasque » et imprévisible puis devient un terme d'esthétique, sous l'influence probable du latin *caper* (« bouc », chèvre).

vieilles fées qui bavent en se regardant dans leur miroir ébréché, quand d'autres renversent la nourriture à table. Celle qui éructe avec un regard noyé a les mains sales de qui a tripoté la cendre. Elle les essuie à son tablier. À Potsdam, on se tient bien droit, on fléchit délicatement la tête, on découpe sa nourriture avec componction. Les couverts tintent avec un bruit discret.

Sur le film de Florian Campiche, tourné en 1963, Aloïse, attablée au milieu de ses congénères, a un port de reine et des gestes sûrs et lents, des manières distinguées dont elle a conscience de la supériorité et presque du caractère incongru, on le voit à son expression sereine, un rien ironique. Elle se contente d'opiner calmement du chef, les paupières toujours à demi closes, en impassible archiduchesse des éberluées.

Pourtant, elle a le dégoût de leurs corps pareils à des épaves, pauvres flottaisons rongées par les tourments. Autant y planter les ongles pour en mettre à nu la sève obscure. Leurs blessures seront une léproserie de peau retournée. Autant planter sa fourchette entre leurs os, et crucifier leurs mains aux ongles noirs comme un émouchet sur le bois de la table. Qu'elles crient pour tout de bon, qu'elles cessent de plonger leurs doigts dans la soupe qu'on a trempée et d'y pêcher le pain en hostie dégoulinante. Et cette autre qui pisse dans le jardin, qu'on la pousse et qu'elle roule, grotesque, entre les pots. Et celle-là qui se répète et qu'on vient visiter et qui parle de se fiancer : c'est l'effeuilleuse de marguerites, la tortionnaire du jardin, celle qui démembre les fleurs. Elle parade dans la marée des herbes et s'égosille en plumant les corolles : à ses pieds s'étale comme un duvet d'oiseau dépouillé. Le duvet se fane, elle trépigne au milieu de son tas flétri qui sent la vase et les relents de cimetière ; elle brandit les pistils dorés comme de gros boutons d'uniforme et crie fort sa rengaine toujours triomphale. Il faudrait la flageller avec les tiges crevassées, nouer les pompons jaunes dans ses pauvres cheveux et la promener comme poupée de foire.

Aloïse a envie de les gifler de griffer leurs bras sans grâce de les faire taire de les pousser dans l'escalier de les enfermer dans les cabinets de les plonger dans l'eau froide d'arracher leurs oripeaux de les faire trébucher dans les ronces et d'enfoncer les épines.

Quand chaque jour on descend dans l'enfer des damnés, combien de cercles franchir et de quelle lampe s'éclairer[14] ?

14. Deuxième partie : Asile de la Rosière. Gimel-sur-Morges, chap. XV, p. 88-89.

SYLVIA MOLLOY. ÉCRIRE ALZHEIMER

Julien Roger
Sorbonne Université

In memoriam Suzanne Roger

Comment écrire la folie, et, plus particulièrement, comment écrire ou mettre en récit le lent naufrage que représente une femme atteinte de la maladie d'Alzheimer ? Sylvia Molloy propose, dans *Desarticulaciones*, publié en 2010, une ébauche de réponse, sur le mode intime de l'autonarration, terme défini par Philippe Gasparini comme : « Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'auto-commentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'existence[1]. » Ce terme d'auto-narration a l'avantage, au moins dans une première approche de lecture, d'être plus neutre qu'autobiographie ou autofiction : j'y reviendrai, dans le fil de cet article. Pour ce qui est de Sylvia Molloy, cette dernière avait déjà mis en scène de manière latérale un sujet atteint de cette maladie : dans son roman *El común olvido*, la tante du narrateur, Ana, était atteinte de la maladie d'Alzheimer et le narrateur dispersait ses cendres dans le Río de la Plata.

Au rebours d'une dispersion, dans *Desarticulaciones*, qui sera plus particulièrement l'objet de cet article, la maladie d'Alzheimer ne constitue pas le matériau d'une intrigue parallèle, mais est l'objet même du livre : l'auteure-narratrice rend visite à l'une de ses amies atteinte de cette maladie et rend compte de ses visites. Comme elle l'écrit elle-même : « no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad, la del escriba[2]. »

Ce qui ressort dans cette citation, c'est avant tout le rôle joué par la narratrice : « mi continuidad, la del escriba. » Rendre compte de lacunes, d'incohérences, de hiatus, et de silences : il s'agit dès lors de raconter ce

1. Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008, p. 311.

2. Sylvia Molloy, *Desarticulaciones*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2010, p. 38.

qui échappe à la narration classique, de raconter ce qui n'a pas eu lieu, ou plutôt ce qui est en train de s'effacer ou de partir. En d'autres termes : de raconter la perte. D'écrire la perte de mémoire d'un sujet, de raconter l'angoisse de séparation inéluctable et le lent naufrage de ce sujet aimé. Dès lors, comment raconter, comment *écrire* la folie, la perte de repère qui touche chaque malade d'Alzheimer ? Tout est dans le terme « el escriba », cité plus haut. En effet, d'ordinaire, le récit raconte un événement qui s'est produit. Ici, le récit va rendre compte des absences : dès lors, la place du langage va être capitale. À partir du moment où l'événement raconté en réfère à la perte, à partir du moment où le sujet s'absente, le récit prend une place capitale. Une citation de Barthes pourrait nous aider à comprendre le projet de *Desarticulaciones*, en écho à cette continuité du scribe dont parlait la narratrice, qui consiste à écrire sur des absences, d'attester des hiatus : « La fonction du récit n'est pas de "représenter", elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique. [...] "Ce qui se passe" dans le récit, n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien,* "ce qui arrive", c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée[3]. »

Dès lors, il importera dans notre lecture de replacer ce 'tombeau', au sens littéraire d'hommage, mais d'ici d'un hommage à une personne encore vivante quoique diminuée, dans une construction qui ne relève pas tant du référent, de la personne réelle à laquelle est consacré ce livre, mais de se tourner vers ce qui en fait la dimension proprement littéraire, au sens d'un art du langage. À partir du moment où le contrat de lecture n'est pas celui d'une stricte *mimesis* comme l'énonce la narratrice elle-même, le langage, et le travail sur le langage, plus précisément, prennent une grande partie de l'espace discursif. *Desarticulaciones* peut, et à notre avis, doit se lire comme une suite de récits, de fragments autonomes, qui prennent une valeur littéraire détachée de leur contexte de production. Le contexte, la personne réelle et sa relation avec l'auteure Molloy sont certes importants pour notre lecture : ils sont nécessaires, mais ils ne sont pas suffisants. Le contexte et le référent ne peuvent pas tout. Sinon, une dimension du texte perdrait de sa saveur. La folie de l'oubli, puisque c'est ainsi que l'on pourrait qualifier cette personne atteinte d'Alzheimer dans le livre, devient une fiction, voire une autofiction. À partir du moment où il y a perte, et surtout, à partir du moment où il y a mise en récit d'une perte, à partir du moment où un *je* prend la parole ou la plume pour raconter un récit de

3. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits* [1966], in *Œuvres complètes*, Paris : Seuil, 2002, t. 2, p. 864-865. C'est Barthes qui souligne.

vie, il y a nécessairement une part dévolue à l'imaginaire, à l'invention, à la fiction – bref, à la littérature. L'écriture est donc là pour combler un vide, et c'est à partir d'un vide qu'elle se construit. Ou, comme le dit la narratrice « ¿Cómo dice yo el que no recuerda, cuál es su lugar de enunciación cuando se ha destejido la memoria?[4] » L'absence au monde qui caractérise la personne atteinte d'Alzheimer devient ici productrice d'un discours autre, signifiant, qui a à lui seul son existence autonome : le discours littéraire. Dans la mesure où ce qui est le propre de la malade est précisément la confusion, le trouble et, peu à peu, la perte de mémoire et de langage, la littérature est là pour donner une existence au sujet qui, progressivement, sombre et s'abîme.

Le titre du livre *Desarticulaciones* est programmatique : par son préfixe privatif, il propose un parcours en apparence chaotique, et donc désarticulé dans la relation entre une malade d'Alzheimer et une narratrice identifiée à l'auteure par son nom de famille. De ce fait, le titre propose un itinéraire à travers un esprit à la dérive. Il y a ici une claire adéquation entre le thème proposé par le titre et l'architecture du livre : à un titre des-structuré, correspond une énonciation et une mise en récit en apparence tourmentées, comme si à l'énonciation du titre correspondait une série de fragments, comme nous l'avons souligné, de fragments qui tentent de témoigner d'un esprit malade. Le titre est ici, de façon classique un programme de lecture : le titre est le miroir du texte à lire. L'épigraphe donne le ton : « Tengo que escribir [...] para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras[5]. » Les mots subsistent malgré le déclin, malgré la ruine. Bref, pour Molloy, les mots sont en l'espèce presque plus importants que la vie, les mots sont là lorsque la vie s'éteint à petit feu.

Dans le premier fragment du livre, « Desconexión », ML, la femme malade d'Alzheimer, raconte, étant enfant, qu'elle avait débranché la machine qui aidait à respirer une personne âgée, membre de sa famille. La narratrice conclut qu'on ne saura jamais si cette histoire racontée a été une expérience vécue ou un souvenir inventé, car ML est incapable de s'en souvenir parfaitement : ML ne s'en souvient certainement pas totalement, elle a pu oublier cette anecdote. Et la narratrice de conclure que le récit de cette anecdote par ML peut être une formulation latente d'un désir de mourir : « ¿Y si nos

4. Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 19.

5. *Ibid.*, p. 9.

estuviera pidiendo algo?[6] ». De ce fait, on peut donc dire d'entrée de jeu que ce qui compte ce n'est pas tant l'acte lui-même, aussi morbide soit-il, mais plutôt sa mise en paroles. Ce qui compte, ce n'est pas de savoir si ML a débranché la machine, mais le fait qu'elle l'ait dit, raconté, et, mais c'est accessoire, oublié presque dans l'instant. Sous de tels auspices, le lecteur se rend donc compte que le récit de la vie est peut-être plus important que la vie elle-même : c'est en tous cas cet axe que nous suivons dans ces pages.

Revenons un instant sur le genre littéraire de *Desarticulaciones,* qui peut prêter à une certaine confusion. Peut-on parler de roman ? D'essai ? De fiction ? De récits, tout simplement ? Il s'agirait ici peut-être d'une autobiographie fictionnelle, une autofiction, puisque le nom de l'auteur apparaît[7], mais le contrat référentiel est, en tous cas, trouble.

Le nom de l'amie de la narratrice atteinte d'Alzheimer, quant à elle, est ici simplement donné sous forme de majuscules dans la dédicace (« A ML, que todavía está[8] »). Teresa Orecchia Havas a signalé que le sujet de *Desarticulaciones,* le sujet de la narration atteint de la maladie d'Alzheimer était en fait une personne de chair et d'os, María Luisa Bastos, ancienne secrétaire de rédaction de la revue *Sur*[9]. Cette hypothèse de lecture est confirmée par un fragment de *Desarticulaciones*, intitulé « Colaboración », dans lequel la narratrice raconte donc un souvenir d'écriture en collaboration, lorsque ML et elle ont écrit « un par de artículos » sur *Pedro Páramo* : « ella que no se acuerda de haber leído aquella novela, que no se acuerda de quién es Pedro Páramo, "el marido de mi madre" y "un rencor vivo"[10] ». En effet, après une brève recherche bibliographique, on trouve deux articles de Molloy et de Bastos, de 1977 et 1978, sur « La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo* » et « El personaje de Susana San Juan[11] ». De sorte que ce qui relie la narratrice au personnage principal passe par la littérature, *est la littérature même*. En d'autres termes, quand le sujet s'efface dans les limbes de la mémoire, quand il n'est plus

6. *Ibid.*, p. 12.

7. Lorsque le personnage principal prend la narratrice au téléphone, elle lui dit : « ¿cómo te va, Molloy? », *Ibid.,* p. 58.

8. *Ibid.,* p. 7.

9. Voir à ce sujet l'excellent article de Judith Podlubne, « Entre la gratuidad y el compromiso: el valor de lo literario en la revista *Sur* », *Boletín*, 15, octobre 2010, <http://www.celarg.org/int/arch_publi/judith_podlubne_1.pdf> [consulté le 30 mars 2017].

10. Sylvia Molloy*, op. cit.*, p. 48.

11. Cf. Juan Rulfo, *Toda la obra*, Claude Fell (coord.), Paris : Archivos, 1996, p. 625.

lui-même, c'est par la littérature que le lecteur peut retrouver sa trace et son histoire, son passé littéraire (entre parenthèses, par l'humour, ce qui n'est pas anodin). Et c'est ici flagrant : ce n'est pas la vie qui crée le langage, c'est le langage – la littérature – qui recrée la vie.

Une objection néanmoins, à cette méthode interprétative, qui consiste à passer par un jeu de piste sur le référent, m'a été fournie par la lecture d'un livre tout à fait stimulant de Nora Catelli, *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*, de 2007 :

> Cuando no se acepta el enigma de una forma, es siempre el dato biográfico, el detalle real que falta, la circunstancia biográfica que queda por descubrir lo que parece cerrar la grieta hermenéutica. Cuando un texto se resiste a una interpretación la ansiedad del crítico no se calma con otras interpretaciones, sino que recurre a los hechos. […] El refrendo biográfico tranquiliza, pero del refrendo biográfico no sale luz[12].

Certes, Nora Catelli a partiellement raison : l'anecdocte biographique ne permet pas à proprement parler d'expliquer le texte, elle nomme juste son référent direct. Elle permet toutefois de clarifier, dans la mesure du possible, le rapport au réel qui est à l'œuvre dans *Desarticulaciones*. Et l'on serait ainsi tenté de redire que ce qui est réel dans ce livre, lorsque les souvenirs de ML s'en vont, c'est, précisément, la littérature – j'y reviendrai.

« Para ML, que todavía está[13] » : l'emploi du verbe *estar* dans la dédicace n'est pas banal, et il renvoie à un fragment du livre, « Ser y estar » qu'il convient de citer ici :

> Acaso lo más difícil del español, para quien lo está aprendiendo, es la diferencia entre los verbos *ser* y *estar.* Recuerdo las veces que, hace años, me tocaba corregir, en vano, los *soy cansado* y *estoy una chica buena* de los estudiantes. Más cerca, en casa, asisto divertida a los intentos de E. por dominar la diferencia. Ayer le oigo decir por teléfono a un amigo común, hablando de mí y como para lucir sus tenues conocimientos, « ella es ausente ». Me río, por enésima vez le explico a E. que no se dice así. Pero sí puede decirse, me digo, pensando en ML. Ella sí que *es* ausente[14].

12. Nora Catelli, *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico.* Rosario (Argentine) : Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 68-69.

13. Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 7.

14. *Ibid.*, p. 58.

L'amie de la narratrice *está*, elle est peut-être présente, mais elle s'est absentée du monde. Comment dans ces conditions rendre compte de cette présence-absence ? C'est tout l'objet du livre.

L'un des moyens utilisés par la narratrice, identifiée donc à Molloy, pour rendre compte de cette absence-présence, consiste à s'interroger sur les liens entre folie et langage, entre Alzheimer et, plus particulièrement, écriture et littérature. À bien des égards, l'instance d'énonciation dans le texte dépasse le simple récit de vie pour créer une relation à part, non seulement avec son amie malade, mais aussi avec le lecteur, à partir du pur présent du langage, mais aussi par un réseau intertextuel qui fait de ce texte non pas une simple autobiographie, mais une autofiction. Écrire Alzheimer, pour Molloy, c'est non seulement rendre compte d'une forme de folie (ou de dérèglement psychique), mais aussi, et surtout entraîner le lecteur dans un réseau de sens qui dépasse le témoignage, par le biais notamment de l'utilisation des références littéraires présentes dans le texte. S'il existe une forme de dépassement de la folie, c'est non seulement à partir de l'écriture des silences ou des hiatus, mais aussi grâce à une forme de légèreté permise par le jeu des références littéraires, comme Rulfo, cité à une autre page du livre (« la cara se le ilumina al verme, te estaba esperando, me dice, como algún personaje de Rulfo[15] »). Face à la perte des souvenirs, « seule l'esthétisation du verbe peut transcender l'impasse référentielle et justifier l'entreprise autobiographique[16]. »

En effet. Une autre référence littéraire présente dans *Desarticulaciones* est une référence prise à Borges, *El Aleph.* La narratrice raconte un rêve qu'elle a fait lors d'un séjour à l'hôpital. Elle a rêvé qu'elle était avec une « *grande dame* neoyorquina[17] », passionnée de Saint-Laurent, qui regrette de n'avoir pas pu assister à son premier défilé. Et la narratrice de rassurer cette grande dame en lui disant qu'elle a dans sa tête le souvenir de ce défilé et qu'elle peut le lui projeter, car « mi cabeza era un proyector cinematográfico y lo contenía todo. Acto seguido comenzaba a proyectarle el desfile en su más mínimo detalle en una de las paredes de su biblioteca, con mi cabeza, vuelta Aleph[18]. » Et de conclure en imaginant non sans humour le récit de ce rêve à ML « no me atrevo a preguntarle si se acuerda de Borges, menos de

15. *Ibid.,* p. 30.

16. Sylvia Molloy, *op. cit*., p. 49.

17. *Ibid.*, p. 66.

18. *Ibid.,* p. 67.

Saint-Laurent, me diría que si los viera se acordaría de ellos[19] ». Ainsi, la référence littéraire à Borges est une méta-référence, qui parle de la relation de Molloy à Borges, par le truchement de *El Aleph*.

La fiction est une leçon de vie. Une fois de plus, et j'en arrive à la même conclusion, éminemment proustienne, qu'avec l'écriture en collaboration à propos de Rulfo : ce qui crée la vie, c'est la littérature – la littérature *est* la vie.

Ainsi, il serait tentant de considérer *Desarticulaciones* comme une autobiographie, mais tel n'est pas le cas, ou en tous cas pas tout à fait. La narratrice est identifiée, certes, par son nom de famille (« ¿cómo te va, Molloy?[20] ») et raconte une histoire réelle. En cela, la case de Lejeune est remplie, mais pas tout à fait : Lejeune indique que l'autobiographie doit être rétrospective, ce qui n'est pas le cas ici : les fragments qui rendent compte de l'état de santé de ML sont dispersés et ne forment pas un récit homogène, ne suivent pas une ligne droite qui partirait de l'enfance jusqu'au moment de l'énonciation, par exemple les *Confessions* de Saint Augustin. En outre, un autre fragment, intitulé « Libertad narrativa » vient semer le doute : « Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir[21]. » En d'autres termes, il est plus aisé d'inventer que de se souvenir. Face à un passé qui part en fragments, il est plus facile et surtout littérairement plus productif d'inventer. La fiction peut plus par rapport aux souvenirs. Nous sommes donc ici face à un récit de nature autofictionnelle : l'autofiction a été définie par Lejeune comme une « autobiographie fictive dont le narrateur porte le nom de l'auteur et lui est aisément identifiable[22] », dans la lignée de *Fils* de Doubrovsky qui la qualifiait de « fiction d'événements et de faits strictement réels[23] ». L'autofiction est un développement projectif du moi dans des situations imaginaires, comme le souligne Genette : « Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros, mais qui ne m'est jamais arrivée[24]. Les faits sont certes arrivés au personnage nommé Molloy, qui n'a pas inventé le fond de l'histoire, mais qui invente des passages diffus. C'est à partir du moment où il y a création, à partir du moment où il y a un décalage entre les faits et leur récit qu'il y a autofiction. Cette idée n'est pas neuve chez Molloy,

19. *Ibidem.*

20. *Ibid.*,p. 58.

21. *Ibid.*, p. 22.

22. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, Points-Essais, 1996, p. 31.

23. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, quatrième de couverture.

24. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991, p. 86.

elle l'avait déjà exprimée dans *Varia imaginación* : « La ficción siempre mejora lo presente[25] ».

Face à la perte de l'esprit, face à la chute de ML atteinte d'Alzheimer, il y a comme une planche de salut, grâce à l'invention, grâce à la fiction. Et, on pourrait être tenté d'ajouter que, même dans le cas d'un récit factuel (je pense à *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux, qui est un journal de bord sur la lente déchéance de sa mère, atteinte elle aussi d'Alzheimer[26]), il y a invention. Et à partir du moment où il y a un travail sur une parole écrite ou orale, il y a nécessairement des marqueurs de fiction qui font échapper le livre du simple témoignage. Il y a une part de recréation (et de récréation), donc de fiction. Dès lors qu'il y a narrativisation d'une parole, il y a création, même si cette création prend racine dans le réel.

Il y a de la fiction, et des scènes inventées, même si seule la narratrice le sait. Il y a donc sélection, donc création, donc fiction. Un narrateur qui prend la parole pour raconter un récit *a priori* factuel, du moins dans le contrat de lecture, ne peut pas produire un simple témoignage. Dès lors qu'il y a une mise en discours d'une expérience vécue, il y a sélection des événements de vie, la vie devient en quelque sorte diégétisée, il y a création littéraire, il y a travail sur la langue, il y a in fine *littérature.* La vie, pour Molloy, est un récit : toute référence à la réalité ou à la vérité est, in fine, une impasse, seule compte la création, le verbe. Seule l'écriture est une virtualité, voire une condition *sine qua non*, du souvenir :

> Si la percepción de la pérdida es inherente a la experiencia estética, Molloy elige hablar no desde esa memoria constituida por los datos arrogantes de las necrológicas, sino desde una voz amorosa que nace para mantener viva a la amada, "para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras". Y entonces, en ese desasirse, en ese duelo demorado de la enfermedad, la novela -¿podemos llamar así a este diario que insiste e insiste en retener lo que se pierde?- crea nuevas palabras para que no muera. La convierte en literatura. Y el resto, como siempre, es silencio[27].

25. Sylvia Molloy, *Varia imaginación,* Buenos Aires : Beatriz Viterbo editora, 2003, p. 97.

26. Cf. Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, in *Écrire la vie,* Paris : Gallimard Quarto, 2011, p. 607-654.

27. Laura Raso et Gabriela Simón, « De duelos "out of joint": sobre *Desarticulaciones* de Silvia Molloy », III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, 2013, sans page, <http://www.celarg.org/int/arch_publi/raso_sim_ncc.pdf> [page consultée le 30 mars 2017].

Exister, c'est avant tout exister dans le souvenir et le regard de l'autre. À partir du moment où la personne atteinte d'Alzheimer perd progressivement la mémoire, elle ne se souvient plus de l'autre, des autres, elle perd progressivement le contact avec le réel et, de ce fait, peut rentrer dans le texte, elle devient en quelque sorte une représentation littéraire. La personne atteinte d'Alzheimer, ML en l'occurence, devient réelle pour l'autre, pour le regard du lecteur. Il y a donc une spirale vertueuse à l'origine du projet de *Desarticulaciones*, qui consiste à donner une existence à ce qui tend à ne plus en avoir pour les autres, lorsque le sujet s'efface. Après tout, la littérature, ce n'est pas autre chose.

Bibliographie

Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), in *Œuvres complètes*, Paris : Seuil, 2002, t. 2, 1046 p.

Catelli, Nora, *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico,* Rosario (Argentine) : Beatriz Viterbo Editora, 2007, 413 p.

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, 538 p.

Ernaux, Annie, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), in *Écrire la vie,* Paris : Gallimard Quarto, 2011, 1085 p.

Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, 2008, 339 p.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991, 151 p.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris : Seuil, Points-Essais, 1996, 381 p.

Molloy, Sylvia, *Varia imaginación*, Rosario (Argentine) : Beatriz Viterbo Editora, 2003, 111 p.

Molloy, Sylvia, *Desarticulaciones*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2010, 76 p.

Podlubne, Judith, « Entre la gratuidad y el compromiso: el valor de lo literario en la revista *Sur* », *Boletín*, 15, octobre 2010, <http://www.celarg.org/int/arch_publi/judith_podlubne_1.pdf> [consulté le 30 mars 2017].

Raso, Laura, Simon, Gabriela, « De duelos "out of joint": sobre *Desarticulaciones* de Silvia Molloy », III Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario (Argentine), 2013, sans page, <http://www.celarg.org/int/arch_publi/raso_sim_ncc.pdf> [page consultée le 30 mars 2017].

Rulfo, Juan, *Toda la obra*, *Claude Fell (coord.),* Paris : Archivos, 1996, 1044 p.

LE CORPS FOU À L'ŒUVRE

LES FOLLES AMOURS D'ANTÓNIO BOTTO

Fernando Curopos
Sorbonne Université

Depuis la fin du XIX[e] siècle, tout comme dans d'autres capitales européennes, dans les rues de Lisbonne, au milieu de la foule, est visible « la grâce féminine et fausse des pédérastes qui passent, lentement[1] ». Or, du temps de Fernando Pessoa, l'homosexualité sort du secret pour entrer en société, et les dissidents sexuels, autrefois plus habitués à la pénombre s'affichent en plein jour. Les homosexuels, qui reçoivent des noms comme « Pêssegos » ou « Adelaides », déambulent dans les rues du Chiado, pour affirmer leur droit à une existence publique. Leur audace est telle qu'ils vont même jusqu'à taquiner ceux qui les exècrent. Adelino Silva, le premier médecin psychiatre à traiter de « l'inversion sexuelle » au Portugal (1895), fut ainsi l'une de leurs innocentes victimes : « À Lisbonne surtout, où les uranistes passifs sont assez nombreux et stationnent principalement près des places, près des urinoirs, il est habituel qu'ils nous y suivent, et ils nous y disent des phrases lubriques d'une obscénité révoltante, en même temps qu'ils nous font des compliments pour la virilité et beauté plastique de nos attributs masculins. Nous avons été maintes fois harcelé de la sorte[2]. »

Ainsi, la sortie du placard des homosexuels durant la Belle Époque et les années folles prend souvent des accents de scandale[3] comme pour José Torres, plus connu sous le nom de « A Charuta », Augusto Nunes, « A Maria dos Prazeres », António da Silva, « A Maria dos Ovos »,Vitorino Antunes, « A Adelaide », Jaime Mendes, « A Adelaidinha », Carlos Correia Lemos Mascarenhas, « A Princesa do Brazil », Alberto Lopes, « A Maria do Céu » ou António Marques de Sousa, « O Faz Tudo[4] », prostitués masculins arrêtés lors d'une rafle de la police. Leur nom de scène révèle un humour *camp* qui est aussi un art de la résistance contre « l'hétérosexualité obligatoire »,

1. Álvaro de Campos, *Poesia*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2002, p. 83.

2. Adelino Silva, *A inversão sexual,* Porto : Typographia Gutemberg, 1895, p. 186.

3. Voir Fernando Curopos, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 19-43.

4. Pour une liste non exhaustive des surnoms de ces homosexuels arrêtés par la police, voir António d'Asdrúbal Aguiar, « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, Lisboa : Vol. XI, 1926, p. 564-566.

cette normativité dont la philosophe Judith Butler dit qu'elle « […] se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominent la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les "hommes" et les "femmes" normaux[5] ». Il est évident que pour la société portugaise de l'époque, ces hommes qui sèment le trouble dans le genre ne sont pas « normaux » et sont condamnables pour cela, tout comme les écrivain.e.s qui osent contester les normes de l'hétérosexualité.

Or avec la génération d'*Orpheu* (1915), la sexualité non normative fait son apparition de manière radicale dans les lettres portugaises[6] et se poursuit durant les Années folles. Les mouvements anti-républicains liés à l'Église Catholique s'en émeuvent, outrés par ces « productions d'asile psychiatrique aux titres pornographiques[7] ». C'est pourquoi, en mars 1923, le *Governo Civil* de Lisbonne ordonne la saisie de certains livres considérés comme « immoraux » : *Canções*, d'António Botto (1897-1959), *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal (1886-1964) et *Decadência*, de Judith Teixeira (1880-1959). Les deux premiers auteurs font ouvertement état d'une homosexualité tant textuelle que biographique. Quant au recueil de Judith Teixeira, il affirme une volupté et une sensualité hors du commun pour une femme écrivain, d'autant plus qu'il énonce, à mots couverts, un saphisme qui n'est plus un seul motif littéraire masculin[8].

Ce raidissement social s'explique en partie par les tensions entre le pouvoir politique et l'Église catholique, malmenée par les républicains arrivés au pouvoir en 1910. Or, si le Portugal n'était plus, depuis le XVII^{e} siècle, qu'un pays relégué à la périphérie de l'Europe, les apparitions de Notre Dame de Fátima le transformaient en « l'Autel du Monde ». Le miracle conforte les positions de la droite portugaise qui lance une croisade en faveur d'un retour aux valeurs traditionalistes, où les rôles genrés sont clairement définis, car d'essence divine, la sexualité uniquement hétérosexuelle et forcément procréative.

5. Judith Butler, *Défaire le genre* (2004), Paris : Éditions Amsterdam, 2006, p. 235.

6. Voir Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 189-236.

7. Pedro Teotónio Pereira, cité par Aníbal Fernandes, *in* Raul Leal, *Sodoma divinizada – organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes*, Lisboa : Hiena Editora, 1989, p. 93.

8. Voir Fernando Curopos, « Le cri de Judith Teixeira et le silence de Virgínia Vitorino », *in* Maria Graciete Besse, Maria Araújo da Silva (dir.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX^{e}-XX^{e} siècles)*, Paris : Indigo & côté-femmes éditions, 2016, p. 207-218.

Cependant, et malgré les apparitions mariales qui commencent à galvaniser les foules, les *queers* font de la résistance au point où pour certains, Lisbonne rime avec Sodome. Néanmoins, il faudra attendre 1920 pour que l'affirmation de la dissidence sexuelle s'accompagne d'une diction littéraire à la première personne.

En effet, bien que l'on puisse lire de manière *queer* le recueil *Só*, d'António Nobre (1867-1900)[9], homosexuel dans le placard, celui-ci n'osera jamais aborder le thème, et préférera se soumettre, dans ses écrits, à l'hétérosexualité obligatoire. Si cet écrivain n'est pas, comme le souligne Joaquim Manuel Magalhães, « le premier poète homosexuel portugais, parce que cette sensibilité n'est pas exprimée dans sa poésie », il représente « la sensibilité de n'importe quel réprimé ou auto-réprimé par une époque, par un pays, par son propre esprit[10] ». Le drame mis à nu dans ses poésies, est celui de tout homosexuel qui se voit obligé de nier sa propre identité pour ne pas déroger à la l'hétéronormativité.

António Botto sera donc le premier *queer* à oser défier l'hétéronormativité au Portugal, en publiant son recueil *Canções*. Rien d'étonnant alors à ce qu'il y rende hommage, de manière détournée, à un autre ouvrage, celui d'António Nobre, qui constitue, selon l'opinion d'Agustina Bessa-Luís, « un secret contre-nature mis à nu[11] ». C'est également le sujet biographique António Nobre et ses vers qui hantent l'imaginaire d'un grand nom de la modernité portugaise, le trouble Mário de Sá-Carneiro[12]. Cet hommage rendu par les deux écrivains modernistes au poète fin-de-siècle s'inscrit, selon nous, dans la mise à jour d'une filiation *queer*. Les vers d'António Nobre sont donc lus et perçus par les *queers* comme un contre-discours, une écriture qui se manifeste contre le pouvoir normatif et disciplinaire dont la poésie lyrique a également été l'un des véhicules :

Et je ne me souviens plus de rien !

Un nuage de fumée flotte dans l'air

9. Voir Fernando Curopos, « Um homem *Só* », in *Telhados de Vidro*, n° 12, 2009, p. 107-120.

10. Joaquim Manuel Magalhães, « António Nobre em plena luz », in *Expresso*, *Actual*, 1er avril 2006, p. 69.

11. Agustina Bessa-Luís, « Introdução ao *Só* », *in* António Nobre, *Só*, Porto : Livraria Civilização Editora, 1995, p. 9.

12. Voir son poème « Anto ». Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, Lisboa : Assírio e Alvim, 2010, p. 78.

Et s'évanouit lentement.

Si au moins je pouvais vous dire !
– Ah ! si je savais raconter !

Dans ma chambre,
Si pauvre,
Tout est sens dessus dessous…
– Oh, qui a pu faire cela ! :
Là bas, le livre d'António Nobre
Tout déchiré !...

– Le jour se lève !

Que se ferment les yeux malades,
Verts yeux qui sont les miens !

Mon corps est douloureux ;
J'ai froid…

– Mon Dieu, je suis triste, pourquoi ?!

Et de mes mains frêles et longues
Je serre tout contre moi
Des bouquets de fleurs fatiguées…

Ah, l'amour ce n'est que cela[13] !

Bien que dans l'espace du poème, nous ne connaîtrons pas le genre de la personne qui a pu déchirer le livre si cher, il n'en reste pas moins que le « nuage de fumée » qui se dissipe, rappelle une présence masculine, celle d'un fumeur. Le lecteur pourra cependant reconnaître une scène de genre, une dispute amoureuse et son résultat, tant dans l'espace intime, la chambre, que dans le corps et la psyché du sujet lyrique. Or, la particularité de ce sujet, dans le recueil de Botto, est qu'il est clairement identifié comme de sexe masculin. La scène topique, la séparation des amants, est par conséquent subvertie. En effet, dans la poésie lyrique, tout comme dans la prose, les technologies du genre font que la femme est presque toujours dans la position de l'amoureuse éconduite, délaissée et meurtrie. Ici, c'est donc

13. António Botto, *Canções e outros poemas*, Vila Nova de Famalicão : Quasi Edições, 2008, p. 60-61. Nous traduisons.

cette position féminine que le sujet assume, d'une manière théâtralisée et quasi auto-ironique. En effet, le « corps douloureux » peut aussi s'entendre comme celui d'un homme battu par son amant colérique lequel aurait déchiré d'un geste rageur « Le » livre adulé et laissé derrière lui une pièce en désordre. On comprendra alors la tristesse du sujet poétique serrant tout contre lui un bouquet presque fané, celui que lui aura apporté l'amant qui ne l'est plus désormais : « l'amour ce n'est que cela », des fleurs défraîchies. S'il peine à « dire », à « raconter », c'est que ces scènes n'ont jamais été écrites au masculin, et les peines de cœur des amants homosexuels tues jusqu'alors ou travesties en amours hétérosexuelles, les seules légitimées par la société, et par conséquent, les seules possibles d'être chantées.

Ainsi, le titre du recueil, *Canções*, est signe d'une affirmation de soi et d'une voix qui se refuse au silence, au murmure, au secret. C'est pourquoi, dès le poème d'ouverture, l'auteur opte pour l'énonciation frontale d'amours non normées :

> Non. Embrassons-nous, seulement,
> À la lueur du couchant.
>
> Garde –
> Pour un autre moment,
> Ton corps mat et viril.
>
> Mon désir n'est plus ardent
> Et te côtoyer
> M'a changé – je suis un autre…
>
> La brume nocturne tombe.
>
> Je distingue à peine la couleur fauve
> De tes cheveux. – Tu es beau !
> La mort
> Devrait être
> Une vague idée !
>
> Donne-moi ton bras : – et que cessent
> Ces trémolos dans ta voix.
>
> Oui, embrassons-nous, seulement !
> – De quoi d'autre avons-nous besoin[14] ?

14. António Botto, *op. cit.*, p. 45.

Il s'agit donc d'un *coming out* poétique, le tout premier au Portugal[15]. Alors que l'identité homosexuelle est forcée à l'invisibilité, à travers « un refus de l'existence légitime, publique, c'est-à-dire connue et reconnue, notamment par le droit[16] », Botto refuse le secret, la dissimulation et le silence. La mise en discours d'amours non normatives « est alors le moyen d'échapper à ce […] "ghetto" intérieur de l'âme assujettie par la honte de soi[17] », un processus de « resubjectivation » par lequel Didier Éribon entend « la possibilité de recréer son identité personnelle à partir de l'identité assignée[18] ». À la honte, le poète oppose une affirmation de soi déculpabilisante, tant sur le plan social que religieux :

Allez, viens…, pourquoi te refuses-tu,
Chair brune, toute parfumée ?
Pourquoi te taire,
Pourquoi te fanes-tu,
Rouge bouche, – rose de feu ?

Si la lumière du jour
Te couvre de honte,
Attendons la nuit nos lèvres embrassées.

J'ai un infini plaisir
À lentement m'endormir
À tes côtés, sentant
L'arôme et la chaleur
De ta chair, mon amour !

Et puis écoute, jeune homme ailé :
Donne-toi, sois heureux !
– Il y a des plaisirs
Qui ne sont ni vils ni péchés[19].

15. Voir à ce sujet l'article de Anna M. Klobucka, « O primeiro coming out público em Portugal », [en ligne], [s.l], 22 juin 2016, disponible sur <http://queeringstyle.com/o-primeiro-coming-out-publico-em-portugal/> [consulté le 16 février 2017].

16. Pierre Bourdieu, « Quelques réflexions sur le mouvement gay et lesbien », in *La domination masculine,* Paris : Seuil, 1992, p. 161-168.

17. Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Fayard, 1999, p. 147.

18. *Ibid.*, p. 18.

19. António Botto, *op.cit.*, p. 58.

L'amant réticent, visiblement dans le placard, est ici invité à dépasser ses peurs, et le jeu de la séduction vise autant l'union des corps que le dépassement de blocages liés à des contraintes sociales. Il s'agit par conséquent de vivre des amours homosexuelles non plus sur le modèle culpabilisant, dans la honte de soi, mais bien dans une démarche hédoniste et surtout libératrice.

Il y a donc chez Botto un excès lyrique qui est certes l'envers de la honte, mais aussi l'expression d'une identité théâtralisée. La *persona* lyrique prend alors la pose sur le mode *camp* à travers une mise en scène flamboyante de soi qui est aussi un acte de résistance face aux identités assignées :

Encore heureux que tu m'as trompé
Et que tu n'es pas revenu !

Cependant,
Je dois te dire :
– Car dire la vérité
C'est parler à Dieu –
Lorsque j'ai ouvert ta lettre,
J'ai cru que tu viendrais…

Tout d'abord,
Un trouble délicieux
M'a mordu partout :
Morsure violente,
Limpide, presque immorale.
Ensuite,
J'ai versé sur mes cheveux
Des parfums
D'essences sensuelles,
– Et cette fièvre de me faire beau
Me dominait de plus en plus…

Et mes épaules florentines
Couvertes de gemmes,
Laissaient –
Glisser sur mon corps
Une certaine lumière froide…
Dans mes blanches mains
Les émeraudes scintillaient
Et les perles sur mes bras
Murmuraient…

[…]
Toujours pâle, on aurait dit
Que la pâleur augmentait
Ma grande beauté[20] !

Bien que le raffinement et la quête d'une certaine beauté masculine ne datent pas des années folles, Botto pousse l'esthétique dandy jusqu'à son extrême, assumant pleinement une posture associée, dans le régime patriarcal, à l'univers féminin. Si, comme le soutien Georges Vigarello, avec l'Europe de la Renaissance « la beauté féminine vient accentuer la féminité », c'est aussi à partir de cette période que nous assistons à la division et à l'orientation « des genres vers deux qualités opposées : la force pour l'homme, la beauté pour la femme[21] ». Et c'est bien ce binarisme de genre que Botto fait voler en éclat, assumant cette part féminine de soi, se transformant en beauté fatale, sur le modèle du glamour fabriqué par la machine hollywoodienne naissante. Il s'agit donc bien d'un processus de « ressignification », l'affirmation de soi à partir de la réappropriation du stigmate. En effet, alors que la psychiatrie de l'époque définissait l'homosexuel masculin comme une « femme dans un corps d'homme », certains homosexuels vont camper ce personnage inventé par la médecine psychiatrique, et adopter de manière consciente et caricaturale, un efféminement qui devient dès lors une « réponse culturelle et sociale à la domination[22] ». C'est pourquoi le sentimentalisme des peines de cœur et le goût des larmes, si souvent associées à l'écriture féminine, sont pleinement assumés par Botto :

Oh mon trésor !, pour qui
Mon cœur endolori
Souffre !

– Quelle belle nuit s'annonce !...

Ta lettre,
Je l'ai relue mille fois.

Ne me quitte jamais pour un autre,
Ne me trompe pas, – tu es tout pour moi !

20. António Botto, *op. cit.*, p. 52-53.

21. Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris : Seuil, 2004, p. 28-29.

22. Jean-Yves Le Talec, *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine*, Paris : Éditions La Découverte, 2008, p. 20.

J'ai si mal !

À qui pourrais-je raconter mes peines,
Mes noirs chagrins, mes tristes plaintes,
Si tu me quittes[23] ?

Si le livre de Botto est décrié et saisi par la justice en 1923, ce n'est pas parce qu'il est considéré comme fou, comme le furent les écrivains de la génération d'*Orpheu*, mais parce qu'il est *folle*. « La gifle au goût du public » assénée par les modernistes aux « lépidoptères » portugais prend ici des atours singuliers. En effet, à travers la théâtralité et la mise en scène de folles amours, il s'agit de défier l'hégémonie hétérosexuelle dans une démarche véritablement politique, celle de l'affirmation du droit à ne pas aimer selon la norme, une norme qui forçait, jusqu'à il y a peu, nombre d'homosexuels des deux sexes, à vivre, au mieux, une double vie :

Ce n'est pas de la jalousie ce que je ressens,
Mais de la peine ;
Une peine
Qui me déchire le cœur.

Cette femme
Ne te méritera jamais ;
[…]

Je connais bien tes nerfs ;
Ils ont laissé des traces de feu
Sur ma peau hâlée ;
[…]
Moi, je connais déjà ton sexe,
Et toi, tu m'as déjà aimé !

La fraîcheur de tes lèvres
Et la puissance de tes bras
– J'ai connu tout cela…

Ce n'est pas de la jalousie, ce que je ressens,
Mais lorsque je t'ai vu avec elle
– J'ai pleuré, sans que l'on me voie[24].

23. António Botto, *op. cit.*, p. 59.

24. *Ibid.*, p. 55-56.

Bien que condamné, le recueil est en quelque sorte la matérialisation et le reflet d'une culture homosexuelle bien affirmée où l'efféminement, parfois outrancier, sert « à donner un sens et à réagir aux catégories sociales du genre et de la sexualité[25] » qui visent à marginaliser et stigmatiser les homosexuels. Ainsi, le *camp* présent et à l'œuvre dans la poésie de Botto, les folles amours dont il se fait le héraut, donnent voix à une culture minoritaire.

Cependant, le jeu avec la féminité n'en reste pas moins sérieux, une performance au sens butlérien du terme. Faire la *folle*, car la folie ce serait de s'identifier aux conceptions normatives de la masculinité et de la féminité. Ainsi, la *folle* cherche à s'affranchir de modèles normatifs aliénants, modèles qui sont aussi reproduits et intériorisés par les homosexuels eux-mêmes, à travers le rejet de toute féminité. La *folle* est par conséquent le contre-modèle et la figure repoussoir de l'homosexualité virile, reflet d'une homophobie intériorisée, d'une haine de soi résultant de l'assujettissement de l'homosexuel à l'hétéronormativité. L'on voit donc tout ce qui pourra séparer Botto de son contemporain espagnol, Federico García Lorca (1898-1936) :

> […] « tantes » des villes
> À la chair tuméfiée et aux pensées immondes,
> Mères de la fange, harpies, ennemies sans sommeil
> De l'Amour qui partage des couronnes de joie.
>
> Contre vous toujours, qui donnez aux garçons
> Des gouttes de mort sale avec l'amer poison.
> Contre vous toujours,
> *Faeries* d'Amérique,
> *Pajaros* de La Havane,
> *Jotos* de Mexico,
> *Sarasas* de Cadix,
> *Apios* de Séville,
> *Cancos* de Madrid,
> *Floras* d'Alicante,
> *Adelaidas* de Portugal[26].

25. Georges Chauncey, *Gay New-York : 1890-1940* (1995), Paris : Fayard, 2003, p. 363.

26. Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, *Tome I*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, 1981, p. 559-560. La référence aux « Adelaides » suggère une circulation de la question, mais aussi des personnes homosexuelles entre l'Espagne et le Portugal. D'ailleurs, le cas Portugal/Espagne atteint les proportions du scandale via les amours d'un grand d'Espagne, Luis Fernando de Orleans y Borbón (1888-1945) avec un "roturier" portugais, le beau ténébreux António de Vasconcellos, considéré par ses contemporains

Néanmoins, bien que le *camp* fasse l'objet d'une mode dès la fin de la première guerre mondiale et devienne même l'une des caractéristiques des Années folles, au Portugal, la répression contre les flamboyantes « Adelaides », ces folles lusitaniennes, se met en place dès 1923. C'est ainsi qu'après la saisie du recueil de Botto, Pedro Theotónio Pereira, futur leader de la droite salazariste, déclare dans la presse, au nom de « l'hygiène morale et sociale » : « Nous commencerons […] par remettre dans le droit chemin ces équivoques messieurs qui vont et viennent dans les rues et les cafés, pour irriter l'*indigène* – comme ils disent – avec des manières féminines et une élégance ridiculement exagérée[27] ».

Comme le souligne Hans Mayer, « l'appel au droit et à l'ordre vise toujours aussi l'ordre dans la chambre à coucher et le non-droit des minorités[28] ». Or, c'est bien un ordre nouveau qui se met en place avec la Révolution du 28 mai 1926. Ainsi, après avoir vu naître, durant le premier quart du XX^e^ siècle, un semblant de liberté sexuelle, fût-elle littéraire, les homosexuel.le.s seront obligé.e.s, sous peine de mort sociale, de rester dans le placard et de se soumettre, comme la société portugaise dans son ensemble, à l'incontournable trilogie salazariste : « Dieu, Patrie, Famille ».

comme un « Antinoüs portugais ». Christian Gury, *Proust et le "très singulier" infant d'Espagne*, Paris : Éditions Kimé, 2005, p. 40. Ils seront maintes fois caricaturés dans la presse française, circuleront dans les salons mondains les plus en vue et fréquenteront les célébrités de l'époque, dont Marcel Proust et l'extravagante marquise Luisa Casati. À force d'esclandres, ils seront expulsés de France et séjourneront pour un temps à Lisbonne. C'est dans la capitale portugaise que le couple fera la connaissance d'António Botto. Le poète portugais accompagnera d'ailleurs Luis Fernando de Orleans y Borbón à Capri, haut lieu de la vie homosexuelle fin-de-siècle et des années folles, « capitale sodomique en miniature, la Mecque de l'inversion, une Genève ou un Moscou du futur internationalisme de l'homosexualité ». Willy, *Le troisième sexe* (1927), Montpellier : GayKitschCamp, 2014, p. 77.

27. Pedro Theotonio Pereira, « Higiene moral e social », *in* : *A Época*, Lisboa, 6 de março de 1923. Cité par Zetho Cunha Gonçalves, (org.), *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal*, Lisboa : Letra Livre, 2014, p. 108.

28. Hans Mayer, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne* (1975), Paris : Albin Michel, 1996, p. 316.

Bibliographie

Aguiar, António d'Asdrúbal, « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, Lisboa : Vol. XI, 1926, p. 564-566.

Bessa-Luís, Agustina, « Introdução ao *Só* », *in* Nobre, António, *Só*, Porto : Livraria Civilização Editora, 1995, p. 9.

Butler, Judith, *Défaire le genre* (2004), Paris : Éditions Amsterdam, 2006.

Botto, António *Canções e outros poemas*, Vila Nova de Famalicão : Quasi Edições, 2008.

Bourdieu, Pierre, « Quelques réflexions sur le mouvement gay et lesbien », in *La domination masculine,* Paris : Seuil, 1992.

Campos, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2002.

Chauncey, Georges, *Gay New-York : 1890-1940* (1995), Paris : Fayard, 2003.

Curopos, Fernando, « Um homem *Só* », in *Telhados de Vidro*, n° 12, 2009, p. 107-120.

——, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris : L'Harmattan, 2016.

——, « Le cri de Judith Teixeira et le silence de Virgínia Vitorino », *in* Maria Graciete Besse ; Maria Araújo da Silva (dir.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX^e^-XX^e^ siècles)*, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2016, p. 207-218.

Éribon, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Fayard, 1999.

Gonçalves, Zetho Cunha (org.), *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal*, Lisboa : Letra Livre, 2014.

Gury, Christian, *Proust et le "très singulier" infant d'Espagne*, Paris : Éditions Kimé, 2005.

Klobucka, Anna M., « O primeiro coming out público em Portugal », [en ligne], [s.l], 22 juin 2016, disponible sur <http://queeringstyle.com/o-primeiro-coming-out-publico-em-portugal/> [consulté le 16 février 2017].

Le Talec, Jean-Yves, *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine*, Paris : Éditions La Découverte, 2008.

Leal, Raul, *Sodoma divinizada – organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes*, Lisboa : Hiena Editora, 1989.

Lorca, Federico García, *Œuvres complètes*, *Tome I*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, 1981.

Magalhães, Joaquim Manuel, « António Nobre em plena luz », in *Expresso*, Lisboa, 1 de abril de 2006, p. 69.

Mayer, Hans, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne* (1975), Paris : Albin Michel, 1996.

Sá-Carneiro, Mário de, *Verso e prosa*, Lisboa : Assírio e Alvim, 2010.

Silva, Adelino, *A inversão sexual,* Porto : Typographia Gutemberg, 1895.

Vigarello, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris : Seuil, 2004.

Willy, *Le troisième sexe* (1927), Montpellier : GayKitschCamp, 2014.

MARY BARNES, *VOYAGE À TRAVERS LA FOLIE* : DE L'ART DE RENDRE TROP LISIBLE L'ILLISIBLE INCONSCIENT

Sylvie Camet
Université de Lorraine

Dès lors que l'on présente Mary Barnes, celle que l'on peut identifier à la fois comme l'auteure et le je s'exprimant à travers ce *Voyage*, on appuie sur la contradiction entre l'émergence, à l'âge de quarante-deux ans, des premiers symptômes de ce qui fut par la suite diagnostiqué comme ceux de la schizophrénie[1], et le passé long et sans histoire d'une infirmière que les témoins n'auraient même pas remarquée. Comme l'intéressée est au fait des travaux de Ronald Laing, elle demande, dès les débuts de la crise, que ce dernier la prenne en charge dans un des lieux de la Philadelphia Association : mais ce type de patient exigeant une présence presque continuelle de l'équipe d'encadrement, et cela pour une durée indéterminée, les délais d'attente sont considérables, les moyens alloués ne l'étant pas. L'absence de place disponible oblige donc Mary Barnes à attendre une bonne année que l'espace de Kingsley Hall soit ouvert et qu'on puisse l'y accueillir. Cette unité expérimentale, créée par Laing et ses confrères David Cooper et Aaron Esterson, lui fut un lieu de confiance où elle put entreprendre une régression jusqu'à un stade très primitif de la vie affective. À travers cette mort symbolique, il lui fut donné de renaître à elle-même, délivrée du nœud de conflits relationnels qui l'avait jusqu'alors emprisonnée.

La guérison de Mary Barnes représente une des réussites les plus exemplaires des méthodes préconisées par l'antipsychiatrie, méthodes dont on sait qu'elles se définissaient par opposition aux techniques médicales chimiques de la psychiatrie traditionnelle. Écrit alternativement par Mary Barnes[2] et Joseph Berke (le psychiatre qui accompagna la jeune femme tout au long de ce travail de cinq années), *Voyage à travers la folie*, (*Two Accounts of a Journey through Madness* / 1971 pour l'édition originale / 1973 pour l'édition française) constitue un document unique relatif à l'un des mouvements de pensée les plus controversés de la clinique des années soixante-dix. Quant à notre problématique, celle de l'illisible, l'ouvrage pose clairement la question des rapports qui régissent le langage comme instrument de la

1. Ce diagnostic a été contesté récemment et révisé, lui préférant un symptôme hystérique.
2. Mary Barnes est décédée en juin 2001, dans un village des Highlands (Écosse).

communication, et l'inconscient, structuré comme un langage, dont le contenu ne peut précisément pas être véhiculé par le langage.

Un devoir de collégienne ?

Le livre s'apparente à un récit, tantôt conduit par Mary Barnes, tantôt par Joseph Berke. Il ne s'agit pas d'un journal à quatre mains, mais bien de deux textes juxtaposés, consignant des faits analogues et les mettant réciproquement en perspective. Le récit de Mary Barnes est plus lent que celui de J. Berke, ces phénomènes de vitesse trahissant des manières différentes de raconter : le récit de Mary est de loin le plus circonstancié, elle recourt fréquemment au style direct, tandis que Berke s'appuie sur le récit de Mary et cherche à en donner une version plus synthétique. Une partie joue comme un miroir de l'autre partie, puisque les souvenirs se précisent, sont plus ou moins développés selon le locuteur ; la découverte des deux versions permet de mettre les éléments dans un éclairage différent et donc de les interpréter et les réinterpréter. En outre, comme l'explique J. Berke, le propre de Kingsley Hall est de tenter d'abolir la division patient/médecin[3], ainsi l'idée n'est pas de montrer d'un côté un discours délirant, de l'autre un discours d'autorité, mais de confronter les formes de la mémoire et de la désignation des faits. Ce qui est appelé pudiquement dans l'œuvre « un voyage » est réellement une descente de Mary dans les parties les plus inconscientes de son être. La schizophrénie lui fait perdre toute notion de bien ou de mal, toute notion de temps, si bien que la lecture de certains épisodes est particulièrement éprouvante ; elle l'est infiniment moins que pour le sujet évidemment, mais par l'obligation dans laquelle nous sommes de l'accompagner à la racine même de son traumatisme, des phénomènes d'écho se produisent inévitablement. « Dramatique et dur à la fois, ce livre ne souffre d'aucune critique. Nous nous garderons bien de sonder telle ou telle tournure de style ou encore moins de chercher quelque tricherie dans une histoire à peine imaginable[4] » conclut le journaliste Y. Lobinet, dans sa recension de l'ouvrage ; nous ne ferons pas preuve de pareille abstention, bien que les motifs en soient plus que louables, cherchant au contraire dans les tournures ce qu'elles ne disent pas ouvertement.

À travers ce journal, nous nous intéresserons au rapport qui existe entre le lisible (en l'occurrence ce qui est transmis au lecteur, ce qui est composé

3. Mary Barnes, *Un voyage à travers la folie*, Paris : Seuil, 2002, p. 292.

4. Cité par Françoise Tilkin, *Quand la folie se racontait,* Paris : Rodopi, 2004, p. 85.

en direction d'un public) et ce qui règne de confusion intérieure. Dans une étude ancienne (1931), Jacques Lacan s'était intéressé à ce qu'il nommait la schizographie ; depuis, de nombreuses études ont porté sur les variations dans le langage attribuables au symptôme, mais le résumé qu'il en faisait a le mérite de recenser efficacement les formes de dérèglements du véhicule communicationnel :

> Le langage étant un code établi par la société à partir d'un nombre fini de règles strictes, qui ne font au bout du compte que refléter les limites biologiques du cerveau humain, il va sans dire que les possibilités de le perturber ne sont pas illimitées. Ainsi, pour le langage écrit, les déviations peuvent exister au niveau du graphe (néographie), de la lettre (dysorthographie, glossographie), du mot (déviations monémiques et verbales, néologismes), de la phrase (dyssyntaxie, discours antonymique, glossomanie) et du texte (incohérence). En d'autres termes, à chaque niveau articulatoire qui compose le langage, une perturbation (ou une création) est possible. À tout système créé et structuré par le cerveau de l'homme – donc décomposable, analysable – correspond la possibilité pour icelui de le pervertir : soit pour l'annuler dans sa fonction (langage écrit/langage néographique), soit pour en recréer un autre, semblable de par la structure et certains éléments – puisque le cerveau ne peut hélas jamais oublier *tous* ses apprentissages sans du fait même devenir inactif (mourir) – , différent par d'autres (langage oral/langage écrit ; langage écrit/glossographie)[5].

Tous ces phénomènes, en constituant des perturbations du message, contribuent à l'illisibilité totale ou partielle des lettres, des fragments, des témoignages laissés par les patients. Cependant, le texte qui nous occupe ne présente pas le moindre trait de ce type. À la différence des essais cryptés, qui, dans la littérature contemporaine jouent de l'effet, et s'efforcent de retranscrire les méandres complexes de l'imaginaire en refusant le recours à une langue régie par des codes coercitifs et évidemment trompeurs, cet ouvrage s'énonce avec une totale limpidité. Mary Barnes, non seulement se fait comprendre, mais use de surcroît d'une expression sans ambages qui va droit à l'essentiel. Elle raconte, sans bêtifier ni faire de littérature. Il convient de spécifier que le journal a été écrit postérieurement à la cure, dans une phase de réconciliation avec soi et de maîtrise relative, qu'il n'a donc pas à être brouillé. Un lecteur critique sera en droit d'objecter que cette simplicité narrative n'est peut-être que le signe d'un

5. Michèle Navet, Ginette Lavallée-Huynh et André Roch Lecours, « La schizographie ou l'écriture indocile », in *Études françaises*, vol. 18, n° 1, 1982, p. 61-91.

certain niveau de culture, ce qui eût pu se suffire si la vivacité intellectuelle de Mary – celle dont elle va faire preuve dans cette nouvelle période de sa vie, au cours de laquelle, devenue célèbre, elle parle en public, écrit des articles, devient thérapeute à son tour et ouvre son propre espace analytique – ne démentait cette possible limite et n'indiquait au contraire son droit à s'autoriser une plus grande complexité d'expression et de style. Le texte ne se revendique, dans sa sobriété, ni comme un journal de cure, ni comme un document médical, ni comme un roman. Il rapporte une histoire véridique sans ornement ni fioriture, laissant le témoin perplexe quant à la valeur qu'il peut lui accorder. D'ailleurs, le titre original inclut le mot « account » et dans l'idée de compte-rendu est incluse celle de neutralité ; il s'agit de parcourir de nouveau les événements, dans un esprit d'observation et non avec le vif de l'émotion.

L'évidence des situations décrites, leur réduction à des descriptions simples, sans embarras rhétorique, sont-ils le témoignage d'une adhésion volontaire (et presque désespérée) à ce que la langue offre comme rempart, celle-ci tenant alors de l'objet fixe, seul réel auquel se raccrocher ?

L'illisible – au premier abord – serait donc combattu, plutôt que de s'y livrer, comme le revendique une certaine poétique de la rupture, l'auteure chercherait la clarté, la présentation raisonnable, le message immédiatement intelligible. Revenue d'une expérience de retraversée du monde infantile, allée fort loin dans cette reviviscence de l'archaïque, puisqu'elle voulait même qu'on la nourrisse à la sonde, rejoignant ainsi le mode d'alimentation ombilical, elle choisit de s'exprimer comme une fille raisonnable, non comme un bébé, non comme une malade, non comme une adulte cultivée. C'est cette tension entre communication et silence, que nous voudrions chercher dans la construction du texte, trahissant les marques d'un indicible que la normalisation apparente révèle très certainement.

Un stade pré-verbal

Les phonèmes

La régression conduit à un stade infantile d'avant l'usage de la parole ; l'outil qu'est la langue, auquel l'auteure a recours, est donc en soi problématique puisqu'il ne peut mimer l'expression nue de l'origine. Un des premiers apprentissages liés à la relation avec l'adulte est justement celui de la parole. Le nourrisson est environné par des sons qu'il va s'efforcer de discriminer peu à peu au point de leur associer un sens. « Maman m'avait

appris les mots, mais la "voix" n'était pas la mienne[6]. » À ce stade, le lecteur saisit qu'un divorce existe dès l'enfance entre cette langue qu'il faut bien accepter et l'intériorisation possible du bonheur de la langue. Pour Mary, quelque chose de l'abandon maternel est associé à cette acquisition, et, dans l'envie de renoncer à la langue de la mère se manifeste une revanche. L'emploi de guillemets pour utiliser le terme de « voix » indique que cette voix n'a pour elle aucune valeur de réalité, qu'elle la perçoit comme venant de l'extérieur, qu'elle ne peut en aucun cas la faire sienne. Cet instrument se manie constamment dans la souffrance, qu'il s'agisse de l'écoute ou de la parole : « Terrifiée, me tortillant dans tous les sens, je répondis d'une voix de bébé : – Ne me commandez pas, je ne dis pas aux autres ce qu'ils doivent faire, moi. – Parle comme il faut, moins vite[7] ». Que les autres puissent agir sur elle par l'intermédiaire des mots, ravive le sentiment du pouvoir parental exercé sur sa personne à un âge où elle n'en maîtrisait pas les composantes. Il lui faut donc apprendre à faire avec cette force coercitive, qu'il s'agisse de la subir ou de l'exercer à son tour :

> Le langage demeure l'Autre dans les termes de cet imaginaire. Or, pour exister, il convient d'accéder à cet Autre puisqu'il est celui de la compétence linguistique et, par voie de conséquence, le lieu de la langue maternelle. L'implication de cette réalité est rude, puisqu'elle hypothèque toute éventualité de choix. Ainsi la mère donnerait-elle avec son lait, la langue, liant définitivement l'enfant au monde. Elle serait langagière autant que nourricière. L'Autre se trouve à la fois désiré et rejeté, lointain et pourtant familier ; en tout cas violemment dénié. La patiente ne se rend à lui que par la force des armes de l'institution, en l'occurrence la famille et l'hôpital. Elle livre un âpre combat puisque ce qu'elle revendique c'est une parfaite liberté de jouissance, ce que l'on peut entendre comme un extraordinaire refus de grandir[8].

Articuler tous les phonèmes de toutes les langues, telle est l'aptitude du nourrisson, mais la société exige de lui qu'en perdant cette prodigieuse capacité initiale, il gagne la faculté à intégrer la loi symbolique. Tous les stades de cet apprentissage sont récapitulés au cours de cette marche fictive de l'enfance à l'âge adulte.

6. Mary Barnes*, op. cit.,* p. 31.

7. *Ibid*., p. 195.

8. Ann-Gaël Moulinier, *Journaux intimes de la folie*, 2010, p.182.

Les mimiques

Joseph Berke rapporte : « Notre première rencontre se borna à un échange de grognements. Mary aimait cela. Elle était secouée de rire et de peur[9]. » Il précise :

> Les psychiatres, pour la plupart, sont incapables de communiquer avec les patients ayant atteint les stades les plus profonds de la régression parce qu'ils n'utilisent pas leur propre réservoir, pourtant immense, d'émotions primitives pour entrer en contact avec ces individus. Ils essaient de forcer l'autre à parler sur un mode « rationnel » alors qu'il (ou elle) a décidé depuis longtemps de s'exprimer dans un langage « irrationnel ». Et par « irrationnel » je n'entends pas « inintelligible », je veux parler du langage du nourrisson, des mélodies des premiers sentiments qui sont très compréhensibles en eux-mêmes[10].

Ce mode de relation avec le psychiatre s'établit en un temps pré-historique, symboliquement antérieur au conflit parental, permettant d'instaurer la confiance, dans la mesure où l'histoire n'est encore qu'à construire. D'ailleurs, par ces formes de communication sans paroles, le sujet découvre l'énorme potentiel corporel, sa faculté à entrer en liaison avec autrui de mille manières inventives et nouvelles qui semblent reléguer loin derrière un langage marqué par la pauvreté des possibles. Justement, lorsque Mary commence à aller mieux, elle s'intéresse au sort d'une autre patiente de Kingsley Hall prénommée Catherine ; alors que Mary demande à sa nouvelle amie si elle a besoin d'une couverture, cette dernière hésite à répondre, elle recourt finalement à une gestuelle qui prouve assez qu'une répartie articulée ne s'impose aucunement : « Nous nous frottons le nez l'une contre l'autre[11]. » La compréhension passe par des canaux qui ne sont pas nécessairement verbaux, favorisant alors une rencontre sensible parfois plus authentique.

Les onomatopées

Le récit indique à de nombreuses reprises qu'aux questions ou aux suggestions qu'on lui adresse, l'intéressée se contente de répondre par : « Mm, mm ». La communication se réduit à de parfaites onomatopées, qui s'entendent comme le rudiment de langage d'un enfant. Mary dépouille en outre toutes les marques de la politesse, à la demande : « Veux-tu du

9. *Ibid.*, p. 275.

10. *Ibid.*, p. 276-277.

11. *Ibid.*, p. 348.

poulet ? », elle réagit par un « Pouah ! »[12] qui lui fait rompre avec la sociabilité attendue. Le caractère rudimentaire de l'expression traduit à la fois le repli et la fatigue, le rejet du formalisme et l'abandon à la pure paresse ; il prouve ce faisant à quel point la parole réclame d'exigence, elle se conquiert sur la passivité et une certaine animalité.

Qu'il s'agisse du signe ou du grognement, ces manifestations ne constituent pas la matière d'un livre, il faut donc renouer avec les mots dès l'instant qu'il s'agit d'écrire.

La verbalisation insatisfaisante

Le cheminement vers la rédaction passe par un détour imprévu, celui de la découverte des crayons et du papier. Joseph apporte un jour à Mary Barnes des pastels, afin d'inviter cette dernière à jeter hors de soi la violence du conflit qui la ruine. Elle réalise alors ses premiers dessins, avec constance et fascination, jouissant de cette faculté nouvelle consistant à mettre des formes concrètes sur des angoisses indéfinies. Elle fait ensuite la découverte de la peinture[13], plus investie encore dans la matière et dans la chose, et accède au premier mode d'expression qui va projeter à l'extérieur d'elle-même une vie entière d'une souffrance insoutenable. Le passage vers l'écriture s'ensuivra, puisque les lettres valent aussi comme signes graphiques à valeur esthétique et signifiante.

L'argot

La lecture du journal nous fait nous heurter à un contraste surprenant entre l'espèce de neutralité presque fastidieuse du rapport et l'obligation intérieure de recourir à l'argot, dès lors qu'on aborde les fonctions d'excrétion : deux mots du vocabulaire interdit de l'enfant, merde, pisser, reviennent avec insistance. Le plaisir lié aux fonctions corporelles élémentaires ne peut être traduit que par des termes forts qui se débarrassent de la convention. En outre, ces termes résonnent comme une vengeance prise à l'égard de la sagesse imposée d'autrefois et l'obligation de silence autour des fonctions considérées comme sales par la norme familiale. Le stade anal, vers l'âge de deux ou trois ans, correspond à l'acquisition de la propreté en même temps qu'à l'accession à la fonction symbolique du langage, on comprend donc que se juxtaposent ici deux questions, l'une de l'ordre de la pulsion, l'autre

12. Ann-Gaël Moulinier, *op.cit.*, p. 208.

13. *Ibid.*, p. 173.

de l'ordre de l'acquisition et de l'éducation. Le recours au scatologique concentre ces deux tendances contradictoires, d'un côté, le fait d'accepter de se ranger – vocabulaire et syntaxe existent pour le dire – d'un autre côté la vie dans son immédiateté ne peut être contenue par des phrases qui la privent de son acuité et de son intensité.

Les conduites agressives comportent en général des régressions au stade « sadique-anal », à la suite notamment de chocs de l'âge œdipien et d'échecs divers dans les conduites affectueuses. C'est pourquoi les tendances agressives et destructives sont si souvent associées aux comportements malpropres, aux propos orduriers, au langage vulgaire ou argotique, à toutes les formes du gâchage et du désordre.

Par une espèce de tâtonnement, Mary Barnes en arrive à diriger la violence vers les murs d'abord, les supports estimés adéquats ensuite, papier, carton, bois, toile, les deux expressions se mêlent, alternent ou se confondent, vocabulaire ou image, phrase ou tableau :

> Pendant cette semaine, malgré ma faiblesse, je me forçai à me lever pour griffonner quelques notes sur un bloc de papier que je rangeai dans un tiroir. Par la suite, lorsque je fis des livres, j'ajoutai certains de ces textes à mes peintures et composai ainsi « Écrits et peintures pour Ronnie, Paul, la mère Michael et Joe ». J'y parlais de mon âme, de l'amour, du ciel, de la souffrance et de la sainteté, de la mort et de Dieu[14].

Dans les débuts, elle adopte le genre du conte, qui lui permet d'emblématiser les forces qui se disputent en elle et qui la mettent en contact plus immédiat avec une des formes privilégiées de la narration enfantine. En outre, les traits d'oralité sont nombreux dans le conte, ce qui permet une transition plus aisée vers la formalisation écrite. On relèvera cependant le fait que ces récits ont des destinataires privés et qu'ils n'ont pas pour vocation première d'être perçus comme des œuvres. Chaque histoire vaut comme un don, une dette de reconnaissance à l'égard des proches qui ont participé au processus de reconquête d'un équilibre.

A.-G. Moulinier précise que « Mary Barnes édifie tout un cheminement, toute une parabole mythique qui d'ailleurs se profile à l'horizon des contes moraux qu'elle écrit à Kingsley Hall, et qui met en scène toujours la même thématique, qui s'articule ainsi : malheur, mort, échappatoire par le biais de l'imaginaire[15] ». Ce schématisme facilite l'interprétation, mais

14. Ann-Gaël Moulinier, *op. cit.*, p. 252.

15. *Ibid.*, p. 162.

décourage en partie l'intérêt. Les paraboles ayant été conservées, certaines d'entre elles sont incluses dans le *Voyage* constituant ainsi une forme de récit dans le récit[16]. Surtout, ces écrits à valeur morale s'interprètent comme les enfants interprètent les histoires qu'on leur confie, c'est-à-dire sur un mode essentiellement normatif. Le bien et le mal occupent des places nettes et opposées, cette bipartition du monde coïncide avec la nouvelle place que la jeune femme va occuper au sein du groupe, elle appartient désormais à un univers adulte et se garde de la limite à franchir.

Les guillemets

La question des guillemets, dont Mary Barnes fait un emploi régulier dans le texte, alors qu'elle écrit sa biographie, continue de mettre en cause la relation à la langue. Bien qu'ayant apparemment adopté ce système qu'elle évitait, elle semble ne l'employer qu'avec componction ou défiance. Deux interprétations peuvent être proposées de cette marque formelle, précaution oratoire qui signale que la locutrice ne fait pas siens les mots qu'elle utilise. D'une part, demeure chez elle ce sentiment de la clandestinité que l'expérience douloureuse et profonde qu'elle a traversée n'a pu effacer, elle reste une femme à part, qui ne peut adopter avec entièreté un monde qui l'a rejetée et défiée. D'autre part, la mère est toujours là qui la nargue, l'obligeant à reprendre à son compte une terminologie avec laquelle elle est en désaccord. Les guillemets constituent une référence à la citation, indiquant que passent par sa bouche des mots qu'elle réprouve. Mary Barnes use de cette précaution dès lors qu'il s'agit d'expressions toutes faites, ou en tout cas très banales. Il serait en outre admissible d'imaginer le contraire, qu'elle n'accepte que les mots entre guillemets – ce qui n'est pas du tout inconciliable avec ce qui précède –, elle n'oserait qu'à peine utiliser le reste de la langue, et ne se sentirait protégée, justement, que par cette ponctuation d'exception. Cette situation prudente confirme l'idée que l'acte d'énonciation la met dans un plein embarras, puisqu'elle est contrainte de recourir à un idiome dont elle ne veut pas faire usage[17]. Peut-être a-t-elle également l'intuition que derrière la loi syntaxique se cachent les forces qui la hantent.

L'indéfini

L'un des postulats sur lesquels se construit le monumental *Essai de grammaire de la langue française*, de Jacques Damourette et Édouard Pichon,

16. *Ibid.*, p. 231.

17. Ann-Gaël Moulinier, *op. cit.,* p. 184.

est que « le système grammatical d'une langue baigne en grande partie dans l'inconscient ». La grammaire, instrument du raisonnable, instruit la lisibilité du texte, tandis que la grammaire ne trouve aucune justification raisonnable à ses règles que l'illisible inconscient.

Mary Barnes attache à son écriture l'angoisse la plus insondable, sa déréliction, par l'intermédiaire du mot « Ça », encore écrit « ÇA » en majuscules (ID en anglais). Le pronom désigne ce qu'elle nomme « colère », en anglais « *anger* », qui dérive tout droit du latin « *angustia* », lequel a donné « angoisse » en français. « Au printemps 66, j'étais pleine de "ÇA", une masse dense de colère. Quand "ÇA" s'embrasait, j'étais comme un diable tombé dans un piège[18]. » Même à adopter le vocabulaire dans sa précision et son extension, il demeure des zones inaccessibles que l'on ne pourra jamais traduire en quelques propositions articulées. « Une grande partie de mon être était tordue, enfouie, enroulée sur elle-même, comme un écheveau de laine emmêlé dont on a perdu le bout […]. La grande confusion a commencé avant ma naissance. Elle alla en empirant[19]. » Cela signifie que la pulsion ne peut se circonscrire, qu'elle ne peut qu'être appréhendée globalement, sans la mettre en ordre, sans lui assigner ni cause ni effet :

> « ÇA » fut le terme que Mary inventa pour décrire sa rage, précise Joseph Berke, les sentiments trop bouillants pour être manipulés qui la menaçaient. Ce même mot, le ÇA (DAS ES), fut utilisé par le psychiatre allemand Georg Groddeck pour décrire l'énergie sexuelle fondamentale (la force vitale) qui anime tous les hommes. Par la suite, Freud introduisit ce concept de Groddeck dans sa théorie d'ensemble de la psyché. Il est évident que Mary, par ce terme, évoque ces mêmes énergies et pulsions sexuelles, mais des énergies transformées par sa culpabilité et qui, du domaine de la création, sont passées à celui de la destruction[20].

L'extériorisation dont il s'agit, chez Mary Barnes, consiste dans l'écriture et la réécriture, à chaque étape de son expérience, de l'imaginaire, mettant chaque fois à l'épreuve sa capacité même à parler, trop bien parler, ou encore baragouiner. Cette oscillation constante affleure dans l'ouvrage notamment, lorsque, parlant de Catherine, elle observe : « Catherine changeait brusquement : elle passait du bébé en train de caresser mon ours en

18. *Ibid.*, p. 176.

19. *Ibid.*, p. 155.

20. Mary Barnes, *op. cit.,* p. 434.

peluche à l'universitaire voulant relire ses notes de cours[21] ». Le lecteur est lui-même ballotté entre ces deux pôles, de l'expression la plus élémentaire à la plus élaborée, d'un langage archaïque à un langage maîtrisé et construit.

Le journal traduit expressément la violence terrible du symptôme et expose devant nous la lutte dialectique entre la liberté et la mort, l'une n'allant pas sans l'autre, mais s'entendant comme deux expressions extrêmes du désir[22].

Conclusion

S'il fallait faire entrer ce *Voyage* dans une catégorie, ce serait celle de l'anamnèse, celle-ci s'entendant dans le domaine de la psychanalyse comme la reconstitution de l'histoire pathologique d'un individu. Mais l'originalité de cette présentation du sujet tient en ce qu'elle est narrée par le sujet justement, qui adopte ainsi une double posture, celle du regardé et celle du regardant, celle de l'analysé et celle de l'analysant. Adoptant simultanément ces deux points de vue, Mary Barnes s'interdit à la fois de réinvestir la situation psychologique de l'hystérique qu'elle était, et de traduire en termes cliniques les symptômes qu'elle manifestait. La lisibilité s'interprète alors comme ce moyen terme entre discours scientifique, parole d'expert, et troubles du langage, schizophasie, schizographie, qui brouilleraient le texte dans sa relation au lecteur. L'illisible ne s'extériorise donc pas dans la littéralité du récit, mais fait l'objet d'une contention ; l'écriture refuse de s'ouvrir à l'art forme suprême du désir, en même temps que le désir, en son caractère inavouable, se donne sous la forme illisible que toujours on lui connaît.

Bibliographie

Lacan, Jacques, *Écrits inspirés : Schizographie*, Alençon : AREP Éditions, 1977.

Moulinier, Ann-Gaël, *Journaux intimes de la folie : étude différentielle de l'écriture du sujet à partir des écrits de Mary Barnes et de Vaslav Nijinski*.

21. *Ibid.*, p. 350.

22. Ann-Gaël Moulinier, *op. cit.,* p. 186.

Thèse Université de Rennes 2, 2010, [en ligne] dernière mise à jour 27 juillet 2010, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00506069/document> [consulté le 19 mars 2017].

Tilkin, Françoise, *Quand la folie se racontait : récit et antipsychiatrie*, Paris : Éditions Rodopi, 2004.

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

GENRE ET FOLIE DANS *L'ÎLE AUX FOUS* D'ANA GARCÍA BERGUA

Assia Mohssine
Université Clermont Auvergne, CELIS

L'*île aux fous*, c'est une histoire de fous ; il ne s'agit pas seulement de ces oiseaux aux pieds palmés et bleus, gauches et naïfs comme l'albatros de Baudelaire, mais de l'histoire de ces hommes et de ces femmes qui ont fait de leur vie un calvaire individuel, politique et social. Il faut imaginer des Mexicains, une garnison mexicaine embarquant pour une île inhospitalière dont la seule richesse est de produire du guano, l'excrément de ces oiseaux, ces fous « blancs et noirs au plumage si doux et aux pattes bleutées[1] », dont la chair est aussi douce que le poulet. L'île accueille ces faux Robinsons mais, oubliés par le gouvernement mexicain, l'île les rendra fous. Depuis le capitaine de la garnison, patriote jusqu'à l'absurde, refusant de quitter l'île malgré le manque de vivres, jusqu'à l'ultime gardien du phare qui va torturer les survivantes, jusqu'à ces mêmes survivantes qui devront en porter les stigmates et le récit sur le continent. Le titre du roman d'Ana García Bergua est incidemment ambigü, s'agit-il d'une folie que l'on contracte sur l'île, au contact de ces oiseaux au nom prophétique ? Où est-ce simplement une lecture de l'Histoire mexicaine, à travers cette anecdote historique des « oubliées de Clipperton » ? Dans son récit polyphonique qui croise le passé des personnages et leur présent, l'auteure croise deux types de folies, celle des hommes et celle des femmes. D'autre part, dans le roman, la folie féminine a ses propres caractéristiques, et ses modes d'expressions sont dévalués et apparaissent de manière régressive. Enfin, si l'on veut convoquer la question du genre et celle de la folie dans *L'île aux fous,* il faudra nécessairement reconnaître l'impossible guérison et rédemption des femmes.

La folie au féminin et la folie au masculin : l'inné et l'acquis

La folie a un genre et ce n'est pas une nouveauté que de l'écrire. La folie des femmes est supposée être utérine, elle fait d'elles des hystériques. Celle des hommes touche à l'esprit, à l'obsession. Dans cette excroissance mexicaine qu'est l'île de K., la répartition traditionnelle puise dans une dynamique qui amène à la détermination de la folie féminine et à l'acquisition

1. Ana García Bergua, *L'île aux fous,* Paris : Ed. Mercure de France, 2007, p. 39. Toutes les références sont issues de cet ouvrage et de cette édition.

de la folie masculine. Les femmes sont déterminées à être folles, d'ailleurs leur infime distance à l'ordre les transforme pour le moins en originales et pour le pire en démentes. C'est là la remarque de ceux qui ont vu la jeune Luisa s'embarquer avec ce « cadet » dont personne ne voulait. Luisa ne devient pas folle, elle l'était déjà un peu, c'est son père qui en témoigne par un trait de caractère qui peut étonner :

> M. Roca était émerveillé par sa force de caractère : ce n'était pas un hasard si Luisa avait réussi à survivre sur cette île. Toute petite déjà, elle était très volontaire ; comme lorsqu'elle s'était obstinée à se marier avec ce cadet pas très sûr de soi[2].

La volonté, utile sur une île, a été fatale à la fille de M. Roca, c'est par elle qu'elle s'est engagée dans un destin sans issue ; parmi toutes les jeunes filles de sa génération et de sa ville, elle a été élue ou condamnée à suivre Raúl sur l'île de K. Les autres familles avaient détourné leurs filles de ce parti mais « En revanche, cette idée folle séduisit Luisa, qui refusa de s'accorder le moindre temps de réflexion[3] ». La folie réside dans ce désir d'aventure que certaines femmes possèdent, dans cette volonté de rompre avec le paradigme social prévu par leurs ancêtres. Luisa était appelée à épouser un notable, elle épouse un militaire sans promesse dont elle sera la seule victoire. En effet, c'est bien la structure sociale qui organise en premier lieu la folie des hommes. Si Raúl se lance dans cette épopée fatale et tragi-comique, c'est au départ en raison de la faillite de sa famille. Les Soulier, d'origine française, ont perdu leur fortune, et le jeune homme ne peut prétendre à la carrière dorée et héroïque qui lui était destinée. Le manque d'argent concentre les efforts familiaux sur les deux sœurs qui doivent être dotées ; ainsi, le fils sombre dans un mal qui ne fera que durer tout au long de sa vie : « Ce n'est pas bien d'être ingrat avec sa famille mais, à cette idée, je devins très mélancolique[4] ». Cette mélancolie tend à coloniser presque toute sa vitalité quand il se retrouve à jouer les préparateurs en pharmacie : « Je regardais passer la vie, derrière le comptoir de la pharmacie, avec le sentiment qu'elle m'échappait[5] ». Le déclencheur de la geste impossible est donc cette insatisfaction, cette menace mélancolique, cette bille noire qui plonge les protagonistes dans des rêveries tellement puissantes qu'elles les

2. *Ibid.,* p. 72.

3. *Ibid.*, p. 72.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 15.

amènent à réellement s'engager dans l'armée où l'imaginaire mélancolique, les hallucinations exaltées du jeune Candide échoueront à trouver un idéal :

> Lui qui s'imaginait déjà vêtu de l'uniforme, avec galons et épaulettes, éprouva de la crainte en arrivant au poste militaire. Ici, on ne trouvait ni galons, ni beaux petits soldats de plomb, ni rien de bien martial : il y avait des soldats, oui, mais ternes, de petite taille et à la peau très mate. Des hommes surtout effrayés et effrayants[6].

Cette rupture entre le rêve et la réalité poursuivra les personnages dans tout le récit, le Mexicain rêve une réalité nécessairement décevante, surtout une réalité utopique qui échoue de manière grotesque, cruelle et sanglante. Les premières expériences de Raúl à la caserne sont consternantes et l'amènent à une « terrible et déchirante amertume[7] » :

> Les premiers jours, il balançait entre dégoût et solitude. […] Il faisait soigneusement son lit, sachant que s'il ne se dépêchait pas le soldat Barranco viendrait bientôt lui planter son gros index entre les fesses[8].

Ce qui va projeter les hommes de l'amertume et de la mélancolie vers la folie véritable, c'est l'absence d'horizon. Que l'on considère cet horizon comme une métaphore de l'histoire révolutionnaire mexicaine ou comme une allégorie de la condition humaine, l'absence d'horizon est l'expérience traumatisante majeure des hommes et des femmes du roman d'Ana García Bergua, surtout des gardiens du phare. Les premiers gardiens sombrent dans une folie décrite par Raúl pour l'un d'entre eux :

> Le gardien qui y demeurait jour et nuit, sans autre occupation que d'alimenter en pétrole une lanterne rudimentaire pour la maintenir allumée, en surveillant l'apparition hypothétique d'un bateau à l'horizon, devenait fou de solitude. Une nuit, en effectuant leur petite ronde nocturne, les soldats l'avaient trouvé nu, hurlant au milieu des rochers[9].

L'horizon vide, cette attente vers une mer qui ne recrache que des cadavres putréfiés ou quelques crabes maigres, représente la fatale vacuité de l'existence et de la mission du capitaine Raúl Soulier. Dans une carrière composée de désertion, d'expédition chez les prostituées, de pacification brutale auprès des Indiens, le jeune Mexicain fraîchement promu comprend

6. *Ibid.*, p. 31.
7. *Ibid.*, p. 55.
8. *Ibid.*, p. 35.
9. *Ibid.*, p. 172.

que surveiller une île composée de phosphate et de salpêtre est une mission sans horizon. L'obsession gagne tous les personnages, y compris les femmes : « Et puis il y avait toujours l'obsession de l'horizon et l'attente d'un bateau[10] ». Mais aussi, cet Allemand, Schubert, qui travaille pour la compagnie qui extrait le phosphate. Quand les bateaux cessèrent de venir (tous les quatre mois), « M. Schubert commença à devenir fou. Il s'enferma dans sa cabane pendant plusieurs jours. Puis, un beau matin, il en sortit en courant, dans le plus simple appareil, en pleine furie, voulant se jeter à la mer pour se jeter jusqu'au port[11]. » Et ces folies sont sans surprise, car le capitaine prophétise au futur tyran de l'île : « Tu vas devenir à moitié fou, ici. En vérité, oui, mon capitaine, mais que voulez-vous y faire[12] ? » Même lorsqu'elle aura gagné le continent, lorsqu'elle sera sauve, Luisa ne pourra échapper à cette folie de l'horizon. L'attente a marqué son esprit, l'angoisse folle et désespérée est sa respiration :

> Toutes les nuits, au cours de ce rêve récurrent, le fantôme de Raúl lui apparaît dans le miroir de la chambre : elle voit d'abord la mer. Luisa rêve qu'elle regarde la mer dans le miroir. Elle est aussi attentive et angoissée que lorsqu'elle s'asseyait sur la plage pour surveiller l'horizon dans l'espoir d'apercevoir un bateau venu les sauver[13].

Ainsi les déterminismes sont partagés entre le féminin et le masculin, les unes sont promises à l'ordre et deviennent folles en s'en écartant, les autres, au contraire, deviennent fous en se plaignant à l'ordre social ; mais les deux sombrent face à un horizon qui ne leur propose aucune issue, si ce n'est une attente sans fin et absurde. Pourtant, personne n'est conscient de ces déterminismes, les uns voient dans les unes une forme de malédiction ou, au contraire, un remède ultime, les autres ont une obligation à suivre l'homme, à être une partie du destin masculin.

Ce qui apparaît dans les premières pages du roman, c'est l'obsession du regard féminin. Les hommes traquent le regard des femmes, Raúl Soulier ne peut se définir que par ce regard. Il en est obsédé et c'est un autre ferment à sa folie qui lui est distillé depuis sa tendre enfance : « Ne m'avait-on pas préparé, pendant toutes ces années, en vue de l'éclosion de mes qualités

10. *Ibid.*, p. 180.

11. *Ibid.,* p. 216.

12. *Ibid.*, p. 231.

13. *Ibid.*, p. 150.

innées[14] ». Cette obsession ne pourra être apaisée que lorsqu'il trouvera l'écho de ses propres rêveries en la personne de Luisa, porteuse du même mal bovaryen bon marché :

> Je n'avais plus besoin, comme auparavant, de me contempler dans le miroir, car le regard admiratif de mon épouse suffisait à me renvoyer l'image à laquelle j'aspirais depuis si longtemps, une image d'honneur et d'élégance exceptionnels[15].

Cette relation spéculaire est une relation fatale, les miroirs se révèlent menteurs et surtout en rupture avec une réalité qui plonge les protagonistes dans des choix suicidaires. Cette obsession du regard féminin s'étend à plusieurs personnages comme s'ils avaient besoin de miroir pour exister, comme si leur identité propre leur avait été retirée et qu'ils devaient chercher en dehors d'eux-mêmes un sens à leur existence. Cette obsession du regard est doublée d'une obsession sexuelle. Raúl en est atteint dès ses premiers émois ; passé le romanesque de ses attentes héroïques, il est ramené à des désirs incontrôlables : « Il ne parvenait pas à se contenir devant les femmes publiques. Il se comportait comme un animal[16] ». Ce sera la sempiternelle obsession de Raúl avant son mariage, une obsession qui vire à la consommation boulimique :

> La seule chose à laquelle j'ai pensé à longueur de journée, tout en donnant l'ordre de creuser, de nettoyer, d'inspecter, de mettre aux arrêts, c'est à mon envie de me vautrer dans les bras d'une femme, n'importe laquelle, quelle qu'elle soit, où qu'elle soit, une femme grosse, une mince, blanche, noire, brune à la peau rêche ou couverte de sueur, peu importe[17].

Pris en flagrant délit avec une prostituée, il reconnaît le dictame existentiel que lui procure la consommation sexuelle des femmes : « le remède que constituent pour moi les femmes[18] », « je ne peux pas me satisfaire seulement de ce qui est permis, je ne suis pas capable d'incarner cette gloire sans faille qui émerveille tant les chastes femmes[19] ». Ce mal masculin atteint

14. *Ibid.,* p. 15.

15. *Ibid.,* p. 202.

16. *Ibid.*, p. 37.

17. *Ibid.*, p. 114.

18. *Ibid.*, p. 114.

19. *Ibid.,* p. 114.

aussi Schubert dont la présence aux Amériques s'explique principalement par la particularité de ses désirs :

> Je devais être envoûté par quelque chose. En partie par les femmes d'Acapulco, qui sont si brunes. Elles m'obsédaient. Impossible d'en ramener une comme ça en Allemagne, pas comme ça. On nous aurait enfermés dans un cirque[20].

D'ailleurs, de manière réciproque, ce sera une femme, Esperanza, qui le sauvera de la folie qui l'avait saisie sur l'île : « Elle s'occupa de lui, jusqu'à ce qu'on l'emmenât : des caresses contre des regards[21] ». Mais la société mexicaine, quand elle reçoit ces femmes en haillons[22], s'interroge sur leur calvaire, et ne peut considérer leurs souffrances en dehors de leur genre. Elles sont forcément coupables de quelque chose pour en être arrivées là :

> Vraiment, ne serait-ce pas plutôt vous qui le provoquiez et lui la victime ? Le tempérament des hommes n'est pas toujours facile à contenir, tant de solitude, vous savez, seul, au milieu de toutes ces femmes […] il y a vraiment de quoi devenir fou[23].

La folie, c'est le trop plein de femmes, c'est l'abondance du féminin qui, au vu de la frustration masculine, amène à des comportements bestiaux et cruels. C'est d'ailleurs le portrait qui nous est d'abord fait du Noir, de Saturnino, celui qui a abusé de presque toutes les femmes, celui qui les a torturées :

> Parfois, il se sentait flotter au milieu du soleil, au milieu de la cabane du phare, au milieu de tout, et il ne lui restait plus qu'à disparaître, qu'à se dissoudre. Parfois, son corps lui rappelait la multitude de ses besoins, mais il ne pouvait faire autrement que de l'ignorer, de s'asperger d'eau froide, de se soûler avec de l'eau de vie ou de s'astiquer furieusement pendant la nuit sur son châlit[24].

20. *Ibid.,* p. 183.

21. *Ibid.,* p. 215.

22. Dalie Chrifi-Alaoui et Assia Mohssine, « Héroïnes en haillons ou la fatalité épique dans *L´île aux fous* d´Ana García Bergua », *De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique* (sous la direction d´Assia Mohssine), CIMEEP/Universidade Federal de Sergipe, Revistas épicas, 2017. <https://www.revistaepicas.com/numero-especial-1>.

23. *Ibid.*, p. 125.

24. *Ibid.*, p. 230.

Cette obsession sexuelle fait la folie des hommes et des femmes, ce sera aussi l'obsession de ceux qui seront en présence des survivantes : « Mais les interlocuteurs la ramenaient toujours au même sujet, surtout les hommes : Le Noir avait-il vraiment abusé de toutes les femmes[25] ? »

L'obsession sexuelle porte aussi son corollaire, l'obsession de destruction. La consommation sexuelle a un objectif qui est la disparition du féminin, les métaphores gustatives émaillent le récit : « Pour Saturnino, cette femme aux yeux bleus était un mets délicieux auquel il ne pourrait jamais goûter[26] ». Et la folie de Saturnino est bien une question de festin démesuré, une consommation débridée au sens où l'impunité totale lui ayant été accordée par la domination effective sur les femmes, il ne peut exercer cette impunité que dans l'excès, la violence et la destruction : « La vie de Saturnino était, par conséquent, exclusivement consacrée à exploiter les femmes, ses seules activités étaient l'agression et le viol[27] ».

L'homme est bien, dans *L'île aux fous,* le prédateur du féminin. Le désir sexuel se confond avec l'inanité existentielle, il n'est de salut que par la femme, il n'est de salut que dans la femme, il n'est de salut que dans le corps des femmes. Les hommes sont porteurs d'un terrain propice à la folie, dans l'éducation sociale mais aussi dans la transmission maladive de la prédation et de la toute-puissance sexuelle. Cette atmosphère est particulièrement décrite par un Raúl efféminé et éduqué à la française au milieu d'une caserne populaire de soldats mal dégrossis :

> À peine le sergent était-il sorti que les plaisanteries salaces reprenaient, les bousculades, les coups par derrière : la mort pouvait surgir à n'importe quel moment. […] Les jours de repos, l'alcool rendait les soldats complètement fous ; la marijuana en plongeait d'autres dans un sommeil imbécile, quelquefois inquiétant[28].

En cela, malgré son désir d'ordre, malgré la lutte compulsive contre ces déterminismes**,** la malédiction insulaire, couplée à la malédiction du genre rendra fatal le cauchemar de l'île de K, de ces oubliés de Clipperton. Conscient de ces risques, conscient du désordre potentiel et de la nature de l'homme, Raúl s'applique à conjurer le mauvais sort. En vain.

25. *Ibid.*, p. 61.

26. *Ibid.*, p. 230.

27. *Ibid.*, p. 268.

28. *Ibid.*, p. 35.

> Il répertorie les constructions de la compagnie, les maisons, les entrepôts et la salle à manger. Il répertorie la petite voie de chemin de fer qui transporte le guano vers le quai. […] Dans le fond, il adore être méthodique, appliqué[29].

La distinction de la folie au masculin et de la folie au féminin se déploie dans son expression. Les hommes fous se taisent ou meurent dans le roman d'Ana García Bergua ; les femmes survivent et parlent, offrent le spectacle de leur souffrance dans la déréliction de leur féminité mais aussi dans leur parole itérative, obsessionnelle…

L'expression de la folie des femmes : de la dévaluation à la régression

L'expression de la folie féminine est d'emblée envisagée comme genrée, les femmes sont vues comme folles dès qu'elles sortent d'une ligne de conduite prédéterminée mais si leur folie toute réelle, corporelle est reconnue, elle n'est pas pour autant acceptée et lue à sa juste valeur. L'apparition des survivantes, privées de toutes les nécessités et ayant subi de nombreux dommages, crée une fascination morbide ; elles sont d'emblée perçues comme des anomalies : « À cause des privations endurées, les femmes faisaient plus que leur âge ; les enfants, au contraire avait l'air plus jeune[30] ». Ce qui va passionner la romancière et ce qui va faire le cœur/chœur du récit, ce sont les paroles des femmes. Ces femmes folles de souffrances, ces folles dont la parole va être la seule légitimation possible de leur apparence et de leurs comportements.

La parole des folles

Les femmes elles-mêmes s'inquiètent, quand elles se projettent sur le continent, quand elles distancient leur récit du point de vue des autres : « J'ai peur, madame, lança Esperanza tandis qu'elle caressait Angelito endormi, oui, j'ai peur qu'une fois arrivées au Mexique, on nous accuse de tout et qu'on nous jette en prison[31] ». Pour autant, chacune adopte un rapport à la parole différent ; malgré ses craintes, « Esperanza est très bavarde ; elle ne sait pas garder le silence, mais elle sait cacher sa souffrance

29. *Ibid.*, p. 147.

30. *Ibid.*, p. 19.

31. *Ibid.*, p. 39.

sous des torrents de mots[32] » Les mots, paravent de la souffrance, n'ont pas l'effet thérapeutique souhaité, ou attendu. Ils ne sont là que pour cacher, car l'indicible est la souffrance.

La parole des folles est d'abord une parole spectaculaire, tellement spectaculaire qu'elle entraîne tour à tour méfiance, magnétisme, obsession…et finalement indifférence. Car cette parole renvoie à une réalité impossible, à une sauvagerie primaire qui touche les interlocuteurs au point de les interroger sur leurs propres pulsions. Le premier à recueillir le témoignage de Luisa est le capitaine :

> Pour le capitaine, cette histoire de femmes violées et de jeunes filles mortes était pire que de croiser une vingtaine de sous-marins allemands en plein océan Pacifique. […] Le capitaine aurait préféré ne rien savoir[33].

Pourtant, la logorrhée des femmes est la seule défense à leur apparence, comment expliquer leur dénuement, leur mise d'aliénées sans les couvrir de mots, comment expliquer leur crime, leur soumission, leurs souillures sans abreuver de morbidité ceux qui sont là pour les accueillir et assister au spectacle de leur malheur ?

> Se retrouvant au milieu de tous ces gens, Luisa et Esperanza n'arrêtaient plus de parler : elles révélaient les détails de leur calvaire, comme si c'était une façon de s'en débarrasser. Elles avaient raconté la même histoire plus de cinq fois. […] Ce qui impressionnait les curieux était surtout l'histoire du Noir, une histoire de luxure et de cruauté qui ne collait pas à l'aspect physique de ces femmes très malades[34].

Toutes les femmes ne parlent pas, ne font pas spectacle de leur calvaire, Juanita la petite fille torturée, et Martina qui « demeurait silencieuse. La rancœur bloquait les mots au fond de sa gorge. »[35] Ainsi, Luisa la maîtresse, Esperanza la servante, font office de traductrices, d'interprètes, ce dont sont incapables celle qui a subi l'innommable et celle qui a commis le meurtre. Elles n'ont pas de mots à donner, car leur malheur ne doit pas porter de mots, ne doit pas advenir dans la réalité par des mots, comme si leur passé devait garder un aspect fictionnel intérieur. La dimension fictionnelle est

32. *Ibid.*, p. 215.

33. *Ibid.*, p. 33.

34. *Ibid.*, p. 60.

35. *Ibid.*, p. 61.

d'ailleurs un des ressorts narratifs du roman d'Ana García Bergua. La romancière s'interroge sur la manière de raconter et expérimente différents statuts énonciatifs pour trouver la forme la plus juste à donner à cette tragédie réelle. Les protagonistes adoptent la même recherche narrative. Transformer la parole traumatique en mythe devient un système de défense, une manière de rendre audible, compréhensible l'horreur de leur calvaire en détournant la question de la culpabilité vers celle de la fatalité. C'est notamment le rôle joué par la figure de Barbe-Bleue convoquée pour figurer le Noir, Saturnino :

> Le noir Saturnino, prétendaient-elles, était le même genre de personnage que Barbe-Bleue, ils les avaient obligées à l'appeler Votre Altesse pendant les huit ou neuf mois qu'il les avait gouvernées à sang et encore à sang[36].

Chronos fait homme, cette réincarnation de l'Ogre absolu, convient à la démesure de l'événement. Inscrite dans une parole légendaire, la parole des folles devient plus crédible. Mais, cela ne dure pas. En Cassandre perpétuelle, elles annoncent et racontent, mais leur témoignage se délite. L'objectif de Luisa est d'obtenir de quoi vivre décemment avec sa famille, que leur calvaire soit reconnu non pas du point de vue du pathos mais de la justice. Elle réclame un dû : la solde de son défunt mari. Elle la réclamera en vain, pour n'obtenir qu'une aumône : trois pesos par jour. Le prix, la valeur des supplices endurés. Car la parole des femmes folles sombre du récit légendaire au témoignage, puis à la supplique. Luisa est déçue des articles qui appuient sur les détails scabreux et passent sous silence l'aspect héroïque de leur présence sur cette île. Elle demande alors à Esperanza de rencontrer les journalistes, la mission est essentielle : « Esperanza s'y rendit volontiers ; cela ne la gênait pas de raconter mille fois ce qui leur était arrivé. […] Il lui fallait évacuer cette histoire, la transmettre coûte que coûte[37]. » Mais le journaliste Hipólito ne voit en elle qu'une « créature vraiment insignifiante[38] ». Il opte alors pour une réécriture machiste et fictionnelle : « Il préfère de loin l'effet final : les agressions et les vexations […] Le Noir dégoûtant et maudit, ça sonne bien[39]. » Le journaliste, qui préfère qu'on dise de lui qu'il est *reporter*, tente de réécrire mais se trouve frustré dans sa

36. *Ibid.*, p. 61.

37. *Ibid.*, p. 83.

38. *Ibid.*, p. 90.

39. *Ibid.*, p. 91.

réécriture qui manque de lyrisme et d'ampleur. Il est, par ailleurs, partagé dans une ambivalence qui tient au statut de ces femmes suppliciées :

> D'habitude, les femmes sont courageuses et préfèrent mourir plutôt qu'on abuse d'elles. […] Ainsi qu'il l'a écrit, Esperanza « porte la souillure » de ce Barbe-Bleue, oui. Il voudrait la protéger, mais la souillure de Barbe-Bleue l'effraie[40].

Dans la seconde partie du roman, ce sont les lettres de Luisa qui se multiplient, on les écoute plus, Luisa écrit à l'administration : « Luisa Roca, veuve Soulier, respectueusement et pour suite à donner[41]… » ou encore au président Obregón avec les preuves « établissant que je suis la veuve du défunt capitaine Soulier »[42]. Elle obtient un rendez-vous avec celui qui n'a pas voulu envoyer un bateau mexicain aux soldats fédéraux : « le pire des hommes ne serait pas capable de résister aux suppliques de la veuve et des enfants d'un héros. »[43] Sa réponse est pourtant sans appel : « on ne peut venir en aide à des soldats fédéraux, c'est logique non[44] ? » Lors du procès, Luisa et les autres naufragées se rendent compte à quel point leur parole est dévaluée parce qu'elles sont femmes, parce que leurs supplices les ont dévaluées aux yeux de la société et parce que leur folie n'a pas de place dans un système patriarcal ordonné par des lois naturelles qui font des femmes la cause du péché originel :

> Il y a quelque chose dans le regard de ces hommes qui rappelle celui de Saturnino : mi- curieux, mi- excité, mi- sérieux et mi-rieur, un regard du genre vous n'exagérez pas un petit peu, non ? Qu'est-ce que vous avez fait à ce pauvre type ? C'est vous qui le provoquiez, vous étiez plus nombreuses que lui[45].

Au fur et à mesure du récit, la dévaluation porte sur le fond comme sur la forme : « Dans cette tragédie, ce qu'avait fait le Noir, c'était juste digne des faits divers[46] ». Le journaliste peine à se débarrasser de ce souvenir car la démesure ne trouve sa forme que dans l'épopée, mais des folles ne peuvent être des héroïnes épiques : même si le journaliste perçoit une

40. *Ibid.*, p. 93.

41. *Ibid.*, p. 98-99.

42. *Ibid.*, p. 208.

43. *Ibid.*, p. 107.

44. *Ibid.*, p. 111.

45. *Ibid.*, p. 124.

46. *Ibid.*, p. 198.

grandeur dans ce « fait divers », il est incapable de la dire : « […] Hipólito continuait à écrire et réécrire la triste histoire de l'île de K. qui l'obsédait depuis longtemps[47] ».

Ce qui fait barrage à la parole, c'est aussi le corps des femmes. Les survivantes de l'île de K. sont effrayantes et fascinantes : excessivement maigres, les gencives saignantes, les cheveux filasse, elles se présentent comme des créatures saisies d'un mal inconnu.

L'objectivation du corps

La métamorphose du corps féminin en dehors d'un ordre naturel est la première expression visible de la folie féminine, et c'est aussi une obsession dans le récit. C'est d'ailleurs dans la symbolique du miroir que les symptômes de l'instabilité psychologique sont le mieux représentés. Quand pour la première fois, Luisa se regarde, vêtue de sa robe de mariée, l'unique relique d'une féminité passée, elle n'en revient pas : « sa peau avait été tellement brûlée par le soleil que la blancheur du vêtement semblait ternir son visage[48] ». Le regard des Américains accentue son malaise : « *You look very nice, madame,* lui avait dit le capitaine lorsqu'il l'avait vue avec la robe de mariée, mais elle savait que c'était faux. La pitié de ces hommes la blessait[49]. » Sa nature sauvage ne pourra jamais la quitter et elle semblera toujours étrangère à ce corps malade dans une société qui objective son apparence en culpabilité : « Il y avait longtemps qu'elle marchait pieds nus, comme ses enfants, vêtue d'une jupe coupée dans une vieille voile et d'une chemise de Raúl adaptée à sa taille fluette[50]. » La nourriture, qui était une obsession sur l'île où l'absence de fruits et de légumes ont entraîné une épidémie de scorbut terrible, devient une obsession aussi sur le continent. Trop ou pas assez, il n'y aura plus jamais de mesure. Affamées, elles perdent le goût de vivre ou au contraire se remplissent à en être malades. Martina n'a pas peur d'être mise en prison car :

> Au moins là, il y aura de quoi manger, rétorqua Martina, la grande dégingandée, une dure à cuire. Voilà trois jours qu'elle ne cessait de manger et de vomir, de vomir et de manger. […] Martina avait mangé avec une telle avidité, et son corps avait eu une si violente

47. *Ibid.*, p. 267.

48. *Ibid.*, p. 25.

49. *Ibid.*, p. 31.

50. *Ibid.*, p. 26.

> réaction face à cette quantité d'aliments oubliés, qu'elle ne parvenait pas à penser à autre chose. […] Les corps de Luisa et d'Esperanza étaient mélancoliques, sans appétit[51].

La folie des femmes est une déchéance physique, elles perdent leur féminité, la justification même d'être femme se perd, la vue de leur corps résume leur folie :

> Elles se regardèrent enfin dans les grands miroirs de la chambre et constatèrent la tristesse de leur visage. Sur le lit, il y avait des vêtements fins pour Madame et ses enfants. Les servantes avaient des vêtements et des chambres plus modestes. Mais elles se mélangèrent, on ne savait plus qui était qui, au milieu du désordre et du brouhaha, et elles commencèrent à s'habiller comme si elles jouaient à la poupée. Elles avaient beau se maquiller et se remaquiller, rien n'y faisait, elles portaient le malheur sur leur visage[52].

Après cette expérience du retour, Luisa fuira les miroirs : « Quand elle se coiffe et se maquille, Luisa ne s'arrête qu'un instant devant le miroir [celui de Raúl] : elle fait des cauchemars à cause de lui. Et puis lorsqu'elle s'y regarde, elle n'aime pas du tout ce qu'elle y voit[53]. » Le passé resurgit par son image et le traumatisme reste vif dans les traits de son visage. Son corps est le témoin insupportable de son malheur, elle ne peut que le subir ou rêver de s'en détacher. Pourtant, elle est décrite comme un être parfait, à la plastique aussi réussie qu'une poupée. L'image de la poupée est filée tout au long du récit : « On disait que je ressemblais à une poupée. Et Raúl […] était comme une apparition[54]. » Objectivée dans son rôle de jeune fille, elle le reste tout au long du roman, même à ses propres yeux. Mais la poupée de porcelaine devient malade puis cassée : « Son petit visage de poupée de porcelaine attira sa curiosité. Envoûté, il la regardait tourner comme les danseuses de boites à musique. […] Elle avait quelque chose d'un ange. […] Elle était folle de lui[55]. » Ce corps désarticulé semble d'ailleurs animer un désir de vengeance chez le lieutenant Scott :

> Le lieutenant Scott écoutait debout, derrière le capitaine, et tentait de contenir sa rage. Il aurait voulu ressusciter le Noir, rien que pour

51. *Ibid.*, p. 39.

52. *Ibid.*, p. 43.

53. *Ibid.*, p. 149.

54. *Ibid.*, p. 166.

55. *Ibid.*, p. 104.

> le tuer de la manière la plus cruelle qui fût. Il trouva qu'elle avait l'air d'une poupée cassée. Avec cette robe et ses cheveux mal coupés, on aurait dit qu'une méchante fillette s'était acharnée sur elle[56].

La poupée porte les stigmates de sa propre mémoire car le corps ne se fait pas oublier. Malgré le désir de refoulement de Luisa, malgré la volonté de tourner la page :

> Chaque jour, les naufragées se découvraient une anomalie supplémentaire : une nouvelle douleur, une soudaine infirmité. C'était la mémoire qui assaillait chaque partie du corps. Elles se disaient que leur existence n'allait être qu'un interminable inventaire de maux[57].

Le corps ainsi objectivé dévalue le féminin, car les traces de souffrance font baisser la cote des femmes. D'ailleurs, on attend d'elles un sacrifice moral héroïque. Si elles doivent porter les marques avilissantes du viol, elles ont l'obligation de défendre une aura morale supérieure. Elles doivent compenser la souillure physique par une élévation spirituelle. C'est en tout cas, l'horizon d'attente du patriarcat qui se manifeste, son regard accusateur depuis les journalistes, les gendarmes, certaines sœurs de l'orphelinat et même les éléments. Le calvaire de Juanita est réitéré à plusieurs reprises : « Et le Noir a tué la gamine de dix ans devant ses yeux, il l'a brûlée avec des morceaux de charbon, poursuit-elle[58]. » Cette faute du corps est perçue par les femmes de manière douloureuse : « Elles sentent que le soleil les accuse[59] ». Les survivantes ont failli à leur rôle héréditaire : elles doivent être des objets de jouissance et de protection, c'est l'inquiétude de la mère d'Esperanza : « Esperanza, tu es si laide que j'ai l'impression que tu ne vas jamais trouver de mari » qui amène la jeune fille à compenser ce handicap par une empathie sacrificielle hors norme : « Je ne suis bonne qu'à ça : m'occuper des autres[60] ». Si les hommes comme Raúl sont portés par un fanatisme patriotique « Raúl ne cessait de me parler de la patrie ; je découvrais la grande foi qui l'animait à présent, telle une religion[61] », les femmes sont déterminées à être des objets ou des outils, elles doivent être utiles pour l'homme : « Les femmes, en réalité, ne sont pas faites pour le travail. Elles

56. *Ibid.*, p. 33.

57. *Ibid.*, p. 74.

58. *Ibid.*, p. 91.

59. *Ibid.*, p. 127.

60. *Ibid.*, p. 215.

61. *Ibid.*, p. 167.

feraient mieux de se marier, il y a toujours quelqu'un qui a besoin qu'on prenne soin de lui[62]. » Finalement, les femmes portent leur folie comme un germe à cause d'une société qui veut les forcer à ne pas être, qui veut contrôler le devenir de leur corps et la finalité de leur existence. Devenues aliénées par la démesure de l'expérience insulaire, les survivantes ne peuvent que sombrer dans une mélancolie régressive.

L'ombre de la folie apparaît dans le titre même du roman ; les fous sont ces oiseaux qui nous sont décrits, dès le début, comme des alter d'une humanité impuissante, réduite à un état d'animalisation. La folie des volatiles est liée à leur incapacité à discerner le danger, à comprendre l'autre comme une menace ou, pour le moins, comme suffisamment différent. Les oiseaux de l'île n'ont pas peur des hommes. C'est par la voix de Raúl que nous les découvrons : « Il traversa l'île peuplée par ces grands oiseaux, noirs et blancs, qu'on appelle des fous, car ils ne s'enfuient pas à l'approche des hommes[63]. » Cette nature inquiète d'ailleurs Raúl : « Le nom de ces oiseaux faisait rire certains soldats ; moi, ça me faisait plutôt peur, à cause de ce que cela sous-entendait de distraction, d'insouciance et de bêtise proprement dite[64]. » Les *fous* sont gauches, d'une docilité telle que les enfants les voient comme des frères, les hommes comme des fous et les femmes comme leurs semblables :

> Elles allaient descendre à terre avec la même angoisse que des animaux maltraités et morts de faim. Elles le savaient, et elles savaient également qu'elles devaient se maîtriser pour avoir l'air civilisé : cela leur semblait impossible[65].

Cette comparaison latente et permanente avec les oiseaux est une métaphore filée structurelle du roman. La folie ne manque pas sur l'île. Surtout, la folie fait l'humanité. Luisa, de retour au Mexique fait des efforts pour se présenter de la manière la moins animale possible. Elle enfile sa robe de mariée et porte des chaussures de marin. L'effet produit n'est pas celui attendu :

> M. Roca, le père de Luisa, se présenta soudain au bout du quai, se frayant un chemin parmi la multitude. Rongé d'angoisse, l'homme avait beaucoup vieilli ces dernières années. Luisa se jeta sur lui pour

62. *Ibid.*, p. 179.

63. *Ibid.*, p. 17.

64. *Ibid.*, p. 170.

65. *Ibid.*, p. 41.

> l'embrasser. D'une voix enjouée, elle tenta de lui raconter sa mésaventure, en criant, en trébuchant sur chaque mot. M. Roca ne pouvait retenir des larmes de joie […] mêlées à des larmes d'horreur, en les voyant brûlés par le soleil, édentés, maigres, désarticulés comme des singes. Lorsqu'il aperçut Luisa dans sa robe de mariée, achetée dix ans auparavant par ses soins, avec ses bijoux et ses énormes chaussures, il se dit que sa fille était devenue folle sur cette île[66].

Le diagnostic du père est sans appel ; son amour, fidèle jusqu'à la mort, portera l'impuissance paternelle à réclamer justice et lutter contre la folie de sa fille qui persistera à écrire pour demander la solde de son mari, qui verra son Angelito, le dernier né mourir, qui refusera de se lier à nouveau avec le lieutenant Scott… Animalisée, elle réitère les mêmes comportements, se cogne contre une vitre comme ces oiseaux qui foncent sur les baies vitrées, elle répète les mêmes obsessions comme ces chiens dans les expériences de Pavlov. Conditionnée par son enfance, ses rêves, son expérience insulaire, elle demeure un petit animal incapable de s'émanciper. D'ailleurs M. Roca la considère aussi comme une enfant, lorsqu'il la surprend en chemise de nuit : « Tu n'aurais pas dû sortir dans cette tenue, gronda-t-il comme si c'était une gamine, retourne te coucher[67] » ; il remarque aussi le comportement régressif des survivantes enfermées dans un monde fou où les frontières ne sont plus : « Elles n'arrêtent pas de manger ses sucreries, observe M. Roca, comme des enfants[68]. » Cette incapacité à marquer les frontières temporelles s'explique par un des symptômes de leur traumatisme : la régression permet de retrouver un éden oublié pour fuir un présent insupportable. Il leur est nécessaire de conjurer le temps, car la mémoire ne les épargne pas et augmente leur dissociation au monde. C'est par le biais du rêve que s'expriment, comme dans une thérapie psychanalytique, les ruptures dans la personnalité des femmes. Luisa multiplie les cauchemars : « En réalité, elle faisait des cauchemars et se réveillait en pleine nuit pour se répéter toujours les mêmes phrases, qu'elle avait l'intention de dire au président[69] » ; Martina fait toujours le même rêve :

> La raie Manta qui avait recouvert son homme pour l'ensevelir sous la vague, agressait Martina toutes les nuits. Elle rêvait que la raie la recouvrait à son tour et qu'elle se retrouvait dans le noir. Puis elle

66. *Ibid.*, p. 42.

67. *Ibid.*, p. 64.

68. *Ibid.*, p. 118.

69. *Ibid.*, p. 71.

> entendait la voix de Saturnino, qu'elle continuait de frapper avec le marteau. […] Peut-être que si elle faisait comme Mme Luisa, peut-être que si elle réclamait son dû elle aussi, […] son mari la protégerait après sa mort et deviendrait un bouclier contre ses horribles cauchemars qui la rendaient à moitié folle[70].

Le fantôme des absents rompt la frontière entre réel et imaginaire, mais aussi entre la réalité et la folie. Ces fantômes les plongent dans un univers informe qui délite leur raison et leur rapport au monde. Ainsi détachées des réalités, elles n'ont aucune chance de s'échapper de leur condition de folles. C'est Luisa qui expérimente le plus cette mélancolie régressive :

> Soudain, dans cette mer grise et argentée, aux vagues trop hautes, comme des murs d'eau, elle voit apparaître une tache minuscule qui s'approche progressivement : c'est Raúl qui sort des vagues dans son uniforme de fête et marche en pataugeant vers elle, le sourire aux lèvres, finissant par occuper toute la surface du miroir. Luisa ouvre ses bras pour le recevoir, et elle pense même à étendre un drap sur le sol pour qu'il ne mouille pas les lattes du parquet en sautant dans la chambre. Raúl s'approche, s'approche encore, une silhouette un peu floue parvient à occuper toute la surface du miroir et il soulève un pied pour franchir le cadre. […] Elle se réveille soudain terrorisée. Au milieu de l'obscurité, elle entend la respiration régulière de ses aînés, les ronflements d'Esperanza, la toux d'Angelito. Un profond désespoir s'empare d'elle et elle pleure en silence jusqu'au petit jour[71].

Ce désespoir l'empêche d'être reliée au présent comme si sa vie psychique se résumait à son traumatisme : « Luisa ne faisait plus partie de l'époque actuelle[72] », elle échappe à toutes les inventions de son temps, elle échappe à tout avenir possible, enfermée dans la prison de ses souvenirs et dans une attente utopique de réparation : « On parle beaucoup du cinématographe. Luisa n'a plus le goût de s'intéresser à ces distractions[73]. » Les résurgences posthumes et traumatiques sont trop importantes pour que Luisa espère ou rêve d'une réparation morale, elle restera folle et elle l'accepte, mais ce qui compte pour elle c'est de renoncer aux souvenirs des souffrances corporelles pour donner de l'ampleur au patriotisme et à l'héroïsme de son mari : « Elle ne racontait presque jamais ce qui s'était passé avec Saturnino, c'était trop

70. *Ibid.*, p. 74.

71. *Ibid.*, p. 150.

72. *Ibid.*, p. 81.

73. *Ibid.*, p. 150.

douloureux, trop honteux et même trop morbide. Par dignité, elle préférait tenter d'oublier[74]. »

Malheureusement, *L'île aux fous,* sous couvert d'une ironie désespérante, dessine les contours d'une impossible rédemption et surtout une impossible guérison des femmes. Chimérique est la convalescence des femmes car, traquée par le masculin, leur association est une aporie douloureuse. Utopique est le rachat du corps et de l'âme des femmes car la démesure du corps supplicié demeure indélébile. Irréelle est le possible avenir des femmes qui demeurent une marge parmi les marges sociales.

L'aporie de la relation du féminin au masculin : dévoration / complétion illusoire

La relation du féminin au masculin dans *L'île aux fous* est un échec total. Il n'y a pas d'issue à cet arrangement social qu'est le mariage ou son expression plus bestiale qu'est la sexualité. Si le mariage est une folie sociale fondée sur des déterminismes, la sexualité, présente dans le roman, apparaît comme animale et foncièrement destructrice. La complétion entre l'homme et la femme apparaît comme illusoire. Dans le meilleur des cas, elle est semblable aux symboles ridicules du couple formé par Raúl et Luisa, « semblables aux mariés en sucre d'un gâteau de mariage[75] » ; dans le pire des cas, elle est à l'image de ces relations tarifées qui font le quotidien du soldat sur le continent. L'homme est, en permanence, en manque. Il manque à sa vie et tout lui manque, ce qui le rend fou. Le parangon de cette folie trouve sa forme la plus absolue dans le personnage de Saturnino. Le dernier gardien du phare, lorsqu'il se retrouve seul sur l'île avec les femmes sans mari, n'envisage son rapport au féminin que par la dévoration :

> Toute une île rien que pour lui, pleine de femmes et d'oiseaux. […] Lorsqu'il mourrait, il mourrait de trop-plein, il éclaterait comme une piñata, ou comme un gros fruit mûr. Un fruit doux. Quel plaisir, tout cela pour lui, à qui on ne donnait jamais rien. Il se sentit gourmand, il s'en pourlécha presque les babines et un agréable assoupissement le saisit, comme si l'heure de se reposer avait enfin sonné[76].

74. *Ibid.*, p. 234.

75. *Ibid.*, p. 105.

76. *Ibid.*, p. 264.

Fasciné par ce festin qui s'offre à lui, aliéné par des heures et des heures d'observation vide vers l'horizon, affamé par une vie de frustration et de sacrifices, la folie de Saturnino se relâche violemment et ne peut s'exprimer que par la destruction de cet autre qui lui a tant manqué. La seule manière de compenser son manque de femmes est de les dévorer, les torturer, les détruire pour dominer sur ces femmes mexicaines qui lui sont dues. Il garde le meilleur pour la fin, la femme blanche, la femme du capitaine, celle qui lui est interdite, celle qu'il n'aurait jamais pu espérer avoir sur le continent. La folie de Saturnino est une émancipation débridée, l'expression d'une anarchie sexuelle et sociale. Dès les premiers moments de sa solitude avec les femmes, il prend le contrôle des armes, il organise sa folie de manière méthodique. Son délire mégalomaniaque le projette en haut d'une structure hiérarchique dont il occupait la première marche. Saturnino est le fou absolu, il est la revanche folle du corps frustré, la vengeance démoniaque du subalterne méprisé.

Mais les hommes ne sont pas les seuls coupables de cette malédiction, Ana García Bergua montre comment cette folie se met en place à travers la solitude ontologique des femmes et leur dépendance aux hommes. Luisa ne réussit pas à se détacher de son rêve bovaryen même quand l'univers tout entier lui rétorque une réalité toute différente :

> Mon époux a été un grand héros, expliqua-t-elle au capitaine dans son anglais de jeune fille bien éduquée, en avalant difficilement, *a great man.* Comme si elle le voyait sortir de la mer, mort et trempé. Elle avait besoin de le faire revivre et de l'aimer avec la même fougue que lorsqu'ils étaient arrivés sur l'île[77].

La femme est éduquée pour dépendre, mais se complait aussi dans cette dépendance : « Si la fidélité dont doit faire preuve un soldat envers sa patrie est infinie, la fidélité de la femme d'un soldat l'est bien davantage[78] ! » Cette analogie avec la patrie est tout à fait signifiante dans ce Mexique qui confond identité de genre et identité patriotique. La folie de Raúl se déploie parce qu'elle répond à celle de Luisa qui lui murmure comme un refrain de roman à l'eau de rose : « J'irai là où tu iras ; si tu n'es pas là, n'importe quel endroit n'a aucun sens pour moi[79]. » La relation du féminin est une relation condamnée d'avance, elle est l'une des principales causes de folie et elle figure l'échec d'une possible complétion du féminin au masculin.

77. *Ibid.*, p. 28.

78. *Ibid.*, p. 153.

79. *Ibid.*, p. 245.

L'état de manque et le caractère onirique condamnent, l'un comme l'autre, à vivre pour le moins une illusion et pour le pire une folie. Et les fous ne guérissent jamais. Saturnino verra s'achever son règne par la main même de Martina qui voudra l'empêcher d'atteindre Luisa. Son crâne sera fracassé, sa cervelle éparpillée et son corps jeté à la mer, la sentence et la peine du prévenu sera sans appel, définitive. Pour les trois adultes survivantes, leur folie accompagnera leur quotidien, et pour la plus jeune, Juanita, elle la plongera dans un mutisme et des terreurs qui feront d'elle une créature impressionnable et d'une vulnérabilité totale. Si les femmes ne guérissent pas, c'est que la démesure de leur traumatisme est indépassable, leur traumatisme est indélébile.

La femme n'est pas totalement consciente de l'ampleur de son traumatisme ; d'autres fois, cette ampleur la sidère et verrouille toute possibilité d'en réchapper : « En effet, elle ne pouvait imaginer pire chose que ce qu'ils avaient enduré, et elle se demandait comment ils avaient pu s'en sortir[80]. » Souvent, la romancière utilise des voix narratives secondaires pour relayer les supplices corporels et fait l'ellipse de l'expérience du viol par les concernées :

> Sa cousine, Carmelita, qui travaillait à l'époque à l'orphelinat, lui avait raconté ce qu'avait fait le Noir à une gamine qui s'était retrouvée dans l'institution avec d'autres petits orphelins : il étranglait ses victimes pendant qu'il les violait, il écrasait des cigarettes allumées sur leur corps. […] La gamine de l'orphelinat ne dormait jamais. Elle était soumise et obéissante à un point inconcevable[81].

Luisa contemple Juanita comme un être séparé à jamais du monde réel : « Juanita, la jeune fille qui avait été tellement torturée, se penchait par-dessus le bastingage du pont, comme égarée, serrée contre Martina. Toutes les deux regardaient au loin. Dans quel royaume se trouvait à présent cette gamine ? se demanda Luisa. Parviendrait-elle à oublier ce qu'elle avait souffert[82] ? » Juanita a absorbé ses douleurs et ses terreurs pour les transformer en silence et en soumission. Annihilée, dépersonnalisée, elle s'est identifiée à son traumatisme et n'a plus accès à sa conscience. On la retrouve un soir incapable de traverser une route car elle a peur du regard d'un homme, elle s'apprête à devenir la servante d'un notable. Rescapée, elle n'a plus qu'un

80. *Ibid.*, p. 26.

81. *Ibid.*, p. 199.

82. *Ibid.*, p. 27.

corps pour servir sans exister, si ce n'est dans ses peurs et ses angoisses qui la paralysent de manière impromptue et totale :

> Un homme était appuyé contre le mur. Il la regardait fixement, comme s'il l'attendait, en souriant et en sifflant. Il avait une main dans la poche, et tenait une cigarette allumée de l'autre. Elle s'arrêta. Il lui fallait marcher plus vite, arriver jusqu'à la maison qu'on lui avait indiquée, mais elle avait peur de passer devant cet homme. Il lui rappelait des choses qu'elle pensait avoir oubliées à force de frotter, de laver et de repasser toutes ces années. Ses jambes ne lui obéissaient plus[83].

Le traumatisme s'avère indélébile car c'est par l'humiliation que le traumatisme souille l'âme et le corps des femmes. Cette image apparaît dès le début du roman quand Luisa essaie de s'en débarrasser à l'image des guerriers grecs qui plongeaient dans une eau lustrale pour se purifier du sang versé :

> Mais ce n'était pas la saleté que Luisa frottait avec la savonnette qu'elle thésaurisait depuis si longtemps, au côté de sa robe de mariée. À mesure qu'elle passait le savon parfumé sur son corps, elle effaçait son impuissance, le sang de Saturnino le Noir, qui l'avait éclaboussée le matin même, tout le désespoir, le ressentiment, et sa résignation à mourir. […] Elle ne voulait pas penser à son humiliation ; c'est pourquoi elle se savonnait méticuleusement, pour tenter de faire disparaître la honte qu'elle éprouvait, de s'être précipitée avec ses compagnes vers les marins blonds, pour demander leur protection. Qu'aurait pensé son époux de cette attitude[84] ?

L'humiliation semble pourtant faire partie de manière irréversible de la condition féminine, car la faute des femmes c'est d'être femmes mais aussi de faire de si parfaites victimes. C'est d'ailleurs cette expiation qui fera l'objet des prières de Juanita à l'orphelinat comme en témoigne Carmelita, au sujet de la mère supérieure : « Elle va lui faire prier Dieu afin qu'il lui pardonne pour ce qu'on lui a fait endurer et qu'elle pardonne aussi à cet homme. Moi j'ai trouvé ça scandaleux[85]. » La jeune fille trouve cela scandaleux, pourtant Luisa, Martina et Esperanza seront convoquées pour subir un procès suite au meurtre de Saturnino : « On ne va tout de même pas payer pour nous être débarrassées de lui ? […] C'est nous qui avons raison, nous l'avons tué

83. *Ibid.*, p. 249.

84. *Ibid.*, p. 25.

85. *Ibid.*, p. 130.

en légitime défense, sinon c'est lui qui nous aurait tuées[86]. » Les gendarmes ne font pas cas de leur statut de victimes, au-dessus d'elles, il y a un ordre plus grand qui ne peut pas accepter des femmes qu'elles se révoltent : « La loi est la loi, madame, ici il n'y a pas de passe-droit[87]. » L'impossibilité que la justice ne réponde à leurs souffrances enferme les femmes dans cette folie incurable. Marginalisées par leur folie, elles sont marquées au fer rouge de façon indélébile, leur calvaire a été une punition, mais leur impossible guérison doit s'ajouter pour les punir d'avoir été victimes.

La marginalisation et la folie : l'île aux fous, l'île pour les fous

À quoi rime ce fait divers ? À quoi rime cette mission folle ? L'île aux fous est une île pour les fous. Si l'on peut comprendre la présence d'une compagnie internationale venue exploiter le guano pour en extraire le phosphate, la présence de la garnison fédérale apparaît dès le début comme le comble de l'absurdité. L'ordre militaire, la mission militaire est à l'image d'un monde patriarcal prêt à envoyer Adam et Eve en enfer. Raúl lui-même en a conscience. Même si on lui vend un concept militaire frauduleux au sujet de l'île qui revêtirait « une importance stratégique exceptionnelle[88] », le capitaine n'est pas dupe : « la première vision de l'île ne fit que corroborer mes doutes : K. ressemblait à une prison[89] ». Pourtant, c'est la foi de Luisa qui le porte à se convaincre de son rôle : « Je n'ai pas arrêté de penser à Robinson Crusoé, à la façon dont, grâce à sa volonté, il a réussi à fonder une petite civilisation et à créer à lui tout seul un éden sur son île déserte[90]. » Dans ce retour fantasmé à l'Éden originel se trouve toute la folie des hommes :

> Je conçois l'amour comme une grande aventure, loin de l'existence monotone que j'ai menée jusqu'à présent […]. Imagine que nous sommes un couple de Robinson, ou mieux encore, Adam et Eve régnant sur cet endroit paradisiaque, sous le soleil, à l'ombre des cocotiers, en train d'élever nos enfants, d'éduquer les soldats, les habitants de l'île, de leur inculquer les valeurs du monde idéal dont nous rêvons toi et moi[91].

86. *Ibid.*, p. 74

87. *Ibid.*, p. 75.

88. *Ibid.*, p. 122.

89. *Ibid.*, p. 139.

90. *Ibid.*, p. 152.

91. *Ibid.*, p. 153.

Cette vision coloniale fait du rêve de conquête un rêve mortifère. La folie plonge ses racines dans la crédulité de ces êtres immatures que sont les Mexicains aux yeux de la romancière, sans pitié avec ses personnages. Même l'Allemand Schubert est impressionné par le couple formé par Luisa et Raul : « La première année, à leur réveil, ils étaient toujours rayonnants, comme Adam et Ève après avoir consommé le péché originel et avant que Dieu ne les punisse[92]. » L'héroïsme des hommes est semblable à l'héroïsme des fous, il est surtout représentatif d'une naïveté suicidaire. Absurde jusqu'au bout, et cruel jusqu'à la fin :

> Au début, elle s'était souvenue de lui avec amour, puis laissa place à un certain ressentiment, lorsqu'elle se disait qu'elles s'étaient retrouvées seules à la merci de ce suppôt de Satan, à cause de lui. À la fin, pendant la nuit, elle avait commencé à le détester, car elle trouvait injuste cette histoire de patrie. La patrie ! À cause de la patrie, il avait fallu supporter la faim. À cause de la patrie, il avait fallu être torturée et mourir : même les enfants innocents. La patrie avait sombré avec le rocher de K.[93].

Luisa se rend bien compte qu'elle a payé un tribut bien lourd pour ce rêve qui n'était pas le sien, mais qui a fini par le devenir. Même lorsqu'ils ont une chance d'en réchapper, de tuer le fait divers avant qu'il n'arrive, par un soubresaut absurde d'héroïsme de pacotille[94], assimilable à une folie narcissique sans borne, Raúl refuse de partir de l'île sur l'Iowa alors que cela fait des mois que la navette mexicaine n'est pas venue leur apporter des vivres. C'est Luisa qui tente de l'expliquer aux sauveurs américains abasourdis : « *And You* ? Nous, nous avions un territoire à défendre ; nous attendions les ordres de l'armée mexicaine. Nous ne les avons jamais reçus[95]. » Raúl dans une prescience dont il n'imagine pas la justesse se fait la réflexion que leur marginalisation sur l'île prédestine à la folie : « Nous étions tous des fous, assis au milieu de la nuit, sans penser[96]. » Sur le continent, c'est la prédestination de Raúl lui-même qui est envisagée par les femmes qui l'avaient connu plus jeune : « […] elles avaient déjà remarqué qu'il était un peu fou, disaient-elles, et l'histoire de l'île confirmait qu'elles avaient eu raison[97] ».

92. *Ibid.*, p. 185.

93. *Ibid.*, p. 27.

94. Dalie Chrifi-Alaoui et Assia Mohssine, art.cit.

95. *Ibid.*, p. 32.

96. *Ibid.*, p. 142.

97. *Ibid.*, p. 165.

Mais qui sont ces fous ? Pourquoi cette folie généralisée ? Il s'avère que, dans le roman d'Ana García Bergua, l'état de nature se fonde sur une folie originelle qui s'épanouit en dehors de toute civilisation mais aussi dans et pour la civilisation. C'est bien une vision pessimiste qui traverse le roman. Saturnino organise ses orgies de manière méthodique, comme si le désordre de son esprit avait besoin d'un ordre matériel ; ainsi, il choisit parmi son harem une femme par semaine. Cette femme devient son élue et c'est le journaliste Hipólito qui nous révèle ce que les femmes elles-mêmes ne vont jamais avouer :

> Mais le phénomène bizarre, c'est que la femme, qu'il choisissait comme maîtresse et qui demeurait au pouvoir à peine une semaine ou quinze jours, ne reconnaissait soudain plus ses compagnes et devenait aussi féroce que son seigneur et maître.[98].

La réversibilité de la folie, du fanatisme, cette identification au bourreau est sans doute l'un des mystères humains les plus insondables, et c'est sans doute une des raisons majeures du caractère incurable de la folie des survivants ; comme le scorbut, l'expérience insulaire a tellement détruit le système éthique et culturel des femmes qu'elles ne s'en remettront jamais. La résistance à la folie est une lutte, mais surtout une défaite : « S'il nous a tous sacrifiés, c'est pour la patrie, qui est plus grande et plus proche de Dieu qu'une poignée de femmes et d'enfants[99]. » Dans un éclair de lucidité, Luisa trouve le point d'ancrage de ses malheurs, mais cette lucidité ne lui est d'aucun secours : « Si j'avais su, peut-être n'aurais-je pas nourri tant d'illusions, n'est-ce pas, lieutenant ? Nous les êtres humains, sommes très naïfs, c'est la conclusion à laquelle je suis parvenue après tout ce temps[100]. »

Conclusion

La folie des hommes et la folie des femmes se distinguent dans leurs causes et leurs expressions, pourtant elles ont en commun une animalisation de l'homme et une crédulité naïve. Les hommes sont véritablement semblables aux « fous », à ces oiseaux aux pattes bleutées incapables de reconnaître leur prédateur. Les hommes meurent de leur folie et les femmes errent dans le repos, malades d'avoir été victimes, et malades de le rester. La société n'offre aucune échappatoire à cette folie qui devient la condition

98. *Ibid.*, p. 200.

99. *Ibid.*, p. 181.

100. *Ibid.*, p. 191.

humaine, la condition mexicaine. Le passé et le présent sont séparés par des ruptures illisibles et irréconciliables. Les héros d'hier sont les bourreaux d'aujourd'hui. L'Histoire de la patrie dévore les histoires des hommes et des femmes devenus fous à vouloir la défendre. Quand Luisa approche de la fin, les journalistes font référence à une vague de suicides de femmes et de jeunes filles dans la capitale[101] c'est une malédiction sans rédemption. Le regard pessimiste et ironique de l'auteure, inscrit la folie dans le genre des unes et des autres mais aussi dans le genre humain. Comme si chaque créature faisait la même expérience douloureuse de la solitude et de l'absurde vécus par les « oubliés de Clipperton » : « J'observais la mer qui entourait l'île comme un énorme rideau de solitude nous isolant de notre vie précédente[102]. »

Bibliographie

Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México : Fondo de Cultura Económica, 2004.

Brunel, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris : PUF, 2003.

Cardona Zuluaga, Patricia, « Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción » in *Revista Universidad EAFIT,* Vol. 42. No. 144. 2006, p. 51-68.

Chesler, Phyllis, *Les femmes et la folie*, Paris : Payot, 1975 (traduit par J.P. Cottereau, avec une préface d'Hélène Cixous).

Chrifi-Alaoui, Dalie, Mohssine, Assia, « Héroïnes en haillons ou la fatalité épique dans *L´île aux fous* d´Ana García Bergua », *De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique* (sous la direction d´Assia Mohssine), CIMEEP/ Universidade Federal de Sergipe, Revistas épicas, 2017. <https://www.revistaepicas.com/numero-especial-1>.

Esteban Santos, Alicia, « Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II) », *CFC (G)* 16, 2006, p. 85-106.

101. *Ibid.*, p. 200.

102. *Ibid.*, p. 140.

Foucault, Michel, *L´histoire de la folie à l´âge classique,* Paris : Gallimard, 1972.

García Bergua, Ana, *L´île aux fous* (2007), traduit de l'espagnol par Serge Mestre, Paris : Mercure de France, 2009.

Mohssine, Assia, « Avant-propos», *De l´héroïne mythique à l´héroïne en haillons. Métamorphoses du genre épique dans l´écriture des femmes des Amériques et de l´aire ibérique (sous la direction d´Assia Mohssine),* CIMEEP/ Universidade Federal de Sergipe, Revistas épicas, 2017. <https://www.revistaepicas.com/numero-especial-1>.

Moureau, François (préface de), *L'île, territoire mythique*, Paris : Aux amateurs de livres, 1989.

« FIGURATIONS » MÉLANCOLIQUES : UN REGARD SUR *VARIAZIONI BELLICHE* D'AMELIA ROSSELLI

Francesca Maffioli

Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis,
Università degli studi di Milano

…te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada ¿adónde vas?
desesperada ¡nada más!

Alejandra Pizarnik, *La última inocencia*

L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il
y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer
que nous habitons tous les jours, que nous
formons d'être ensemble

Italo Calvino, *Les Villes Invisibles*

On peut traiter de la figure de Cassandre en relation avec la voix d'Amelia Rosselli à partir des termes qu'Italo Calvino utilise pour exprimer la conscience d'une catastrophe non imminente, mais déjà en place. En effet, il s'agit de comprendre comment la prévoyance des catastrophes à venir s'entremêle au présent de la « vie relationnelle » – de la vie humaine qu'on peut définir soumise aux teintes de la mélancolie.

En se référant à la biographie d'Amelia Rosselli on trouve que ces composants ont formé une sorte de creuset, dans la combinaison de drames historiques et personnels : celle-ci est née à Paris dans les années trente, d'une mère de langue anglaise et d'un père de langue italienne, grand socialiste victime d'un attentat fasciste dans la banlieue parisienne peu avant la Seconde Guerre mondiale. Elle a grandi à Paris, vécu en Italie et aux États-Unis, et se suicide dans les années 90, à Rome.

Dans la poésie d'Amelia Rosselli apparaissent les thèmes du manque, de la perte et de la solitude liés à l'abandon ou la mort des proches. D'une part on pourrait supposer que l'acte d'écriture se présente en tant que tentative d'élaboration du deuil, de l'autre on pourrait affirmer que l'acte d'écriture

est un acte de mémoire qui résulte du sens du manque, de cette perte et de cette solitude. Or la prophétie en tant que parole poétique est également une image de la solitude. D'une certaine manière, Rosselli essaye « de rendre futur le passé » : elle revit le temps de l'écriture dans le temps passé – des événements qui ont déjà eu lieu, des drames déjà consommés ; elle voit le futur comme quelque chose qui est derrière elle. On suppose qu'elle reste immobile, et c'est le futur qui « surgit dans son dos », en se mêlant au passé plus récent et ensuite à celui plus lointain.

En ce sens, on essaie de parler d'un « ordre de la mémoire » qui s'avère transformé dans l'activité prophétique. Parcourir à rebours le passé implique l'existence réelle des passés biographiques et/ou historiques, ce qui n'est pas le cas lorsqu'on essaie de reconstruire le passé par une réinvention de ce qui était. On repère une tentative de réinvention de soi, un mécanisme qui implique la mémoire, les souvenirs et la vision de l'avenir : Amelia Rosselli rejette l'autobiographisme, mais aussi le documentarisme.

La solitude languissante est le lien le plus fort entre le sujet poétique et Cassandre. Comme Cassandre, Rosselli se sent seule dans sa propre langue, incomprise et rejetée et elle reconnaîtra les mêmes spectres – la modulation d'un destin similaire et désespéré[1]. La clairvoyance de Cassandre, comme celle de Rosselli, représente d'abord la prise de conscience d'un don et la vision d'une capacité, à savoir la possibilité de voir autrement la réalité et le monde à travers un filtre de perception différent de l'ordinaire. Il y a là le développement, puis la mise en œuvre d'une logique de l'identité au-delà du *logos* masculin, caractéristique de la pensée alternative et féminine[2].

J'ai choisi d'examiner certains poèmes du recueil *Variazioni belliche*[3], datant de 1964, afin de montrer comment la faculté de prévoyance manifeste sa puissance révélatrice, mais aussi destructrice, allant jusqu'à l'accusation

1. On a déjà fait allusion au suicide d'Amelia Rosselli : celle-ci se suicida le 11 février 1996 en sautant par la fenêtre de son appartement de Via del Corallo à Rome. Dans les dernières années, la poète vit de plus en plus une vie assez retirée et éloignée du milieu poétique et intellectuel, en évitant autant que possible tous les contacts avec le monde extérieur. Voir Silvia de March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli : L'Ancora del Mediterraneo, 2006.

2. Voir Rosi Braidotti, Adriana Cavarero, « Il tramonto del soggetto e l'alba della soggettività femminile », « DWF », n. 20, 1993, p. 69-90.

3. On peut considérer que *Variazioni belliche* est la première œuvre de Rosselli dans le sens où il s'agit du premier recueil qui ait été publié et diffusé. Celui-ci remonte à 1964, comprend 170 poèmes écrits en italien, mais interférés avec l'anglais, le français et le latin, conformément à la pratique de la matrice multilingue de Rosselli.

d'un « virage » délirant. La voix poétique se développe selon une tension continue entre le besoin de clarté, l'urgence débridée de « verbaliser » les visions, et la peur de les comprendre.

Figures

Nous utilisons le terme « figure » dans le sens que lui a donné Erich Auerbach à propos de la *Comédie* de Dante[4]. Lorsqu'on met en relation un vers, un poème ou un recueil de Rosselli avec les mots de Cassandre, il est crucial de considérer que les deux pôles du rapport, bien que séparés dans le temps et au niveau culturel, peuvent être en mesure de communiquer, y compris dans une dimension transcendée par rapport à l'histoire dans un sens chronologique.

La figure de Cassandre provient du répertoire mythologique de l'imaginaire de la tragédie classique et elle est déjà liée aux divinités homériques ou aux aventures dont les protagonistes sont les dieux et les mortels[5].

Selon la perspective d'analyse d'Auerbach les figures sont en mesure de démontrer immédiatement l'ordre symbolique qui les caractérise : « L'interprétation figurative établit entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'un d'eux ne signifie pas seulement ce qu'il est aussi le signe annonciateur de l'autre, qui l'englobe et l'accomplit. Les deux pôles de la figure sont temporellement disjoints, mais, en

4. Je pense en particulier aux conclusions d'Erich Auerbach, dans *Figura* (1939). Voir Erich Auerbach, Erich, *Figura*, postface de Marc Launay, introduction et traduction de l'allemand et de l'anglais par Diane Meur, Paris : Macula, 2003.

5. Le mythe de Cassandre a subi des changements importants en raison du contexte socioculturel en mutation. En effet, le mythe de la prophétesse grecque se stabilise au cinquième siècle et conserve toute son importance dans le temps grâce au théâtre. Chez Homère, par exemple, la fille de Priam ne possède pas le don de clairvoyance décrit dans la tragédie grecque. Cassandre n'a de rôle important que dans le dernier chant de l'*Iliade*, quand elle arrive à voir le retour de Priam du camp des Achéens avec le corps d'Hector (Homère, *Iliade*, XXVI, « Le retour de Priam à Troie », in *Iliade*, traduction, introduction et notes par Robert Flacelière, Paris : Gallimard, 1955). Dans l'*Odyssée*, Cassandre est seulement mentionnée : il s'agit de l'épisode où l'âme d'Agamemnon raconte à Ulysse comment lui et Cassandre ont été tués (Homère, *Odyssée*, traduction, introduction et notes par Victor Bérard, XI, Paris : Gallimard, 1955, v. 420-424, p. 706). Dans mon analyse je me réfère aussi à *Agamemnon* d'Eschyle : avant le débarquement de la flotte et l'arrivée au palais d'Argos, les vieillards du chœur écoutent attentivement Cassandre (« Agamemnon », in *Tragédies*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 2002, v. 1140-1146, p. 51).

tant qu'épisodes ou protagonistes réels, appartiennent l'un et l'autre à la temporalité[6] ».

La référence pour « une analyse figurale » est aussi celle du terme « figure » qu'Adriana Cavarero[7] exprime dans l'étude de la subjectivité féminine à travers les siècles, en particulier dans le passé de la tradition occidentale : « La figure a le pouvoir de concentrer en elle-même, selon une sorte de caractère allusif et immédiat (d'incarnation paradigmatique et vive) l'ordre symbolique qui l'informe et qu'en elle-même prend un nom (un nom propre) signifiant[8] ».

Il est intéressant à ce propos de se rappeler la notion de « personagge[9] », le néologisme que la SIL (Société Italienne de Femmes de Lettres) a introduit depuis quelques années dans le vocabulaire critique italien. À ce propos Nadia Setti a développé cette catégorie critique pour expliquer comment l'écriture peut devenir un acte d'affirmation, de révolte, d'expression du « je féminin ». Elle parvient à envisager ce processus comme une tentative de réécriture et de relecture de la part du sujet qui écrit :

> Chaque réécriture s'inscrit dans cette perspective – et, d'abord, ou en même temps une relecture – dans laquelle on essaie d'enlever et parfois d'arracher les noms de l'incunable des récits du patriarcat avec l'intuition qu'il s'agit de trames complexes pas totalement racontées ou déjà dites, parce que, dans l'entrelacement, parmi les lignes et les plis, on dit autre chose, on dit autre chose d'elles, les « excédentes ». Ou mieux, le sens de leur excès est

6. Erich Auerbach, *Figura*, *op.cit.*, p. 63-64.

7. Voir Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia occidentale,* Rome : Editori Riuniti, 1990.

8. Ma traduction. Voici l'original d'Adriana Cavarero : « La figura ha infatti il potere di concentrare in sé, in una sorta di allusività narrante e immediata, di incarnazione paradigmatica e viva, l'ordine simbolico che la informa e che in lei prende un nome (un nome proprio) significante », in *ibid.*, p. 3.

9. Il s'agit du néologisme créé par la SIL (Società Italiana delle Letterate) pour identifier les caractères-femmes dans le domaine littéraire. Suite d'un atelier tenu à Gênes en 2011, des interventions ont été collectées et regroupées dans le volume de Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (dir.), *L'invenzione delle personagge*, Rome : Iacobelli editore, 2016. Pour matérialiser la catégorie de la subjectivité féminine les différentes interventions développent la catégorie littéraire de la *personaggia*, en essayant d'aller au-delà du modèle structuraliste et narratologique des années soixante-dix. Voir aussi Nadia Setti, « Personaggia, personagge », *Altre Modernità*, n° 12, 2014, p. 204-213 et Maria Vittoria Tessitore, « L'invenzione della personaggia », *Altre Modernità*, n° 12, 2014, p. 214-219.

> la déchirure de la trame normative, en déviant de la loi des cours et des recours[10].

Le choix de la réécriture de ces figures-*personagge* révèle deux aspects de ce qu'on appelle le « phénomène de la figuration » : d'une part le désir d'animer les *personagge* d'élection, de l'autre la tentative de se masquer (en tant que sujet qui écrit).

Emmanuella Tandello reconnaît que, pour Amelia Rosselli, Cassandre est une « figure non seulement spéculaire, mais le sujet d'une réelle introjection – entièrement et paradigmatiquement synonyme du sujet[11] ». Comment Rosselli introjecte-t-elle Cassandre ? Comment se sont développées les caractéristiques de son personnage dans la personnalité poétique de Rosselli ? Les réponses résident dans la dynamique qui voit la mélancolie se raffermir dans la recherche de solitude et celle-ci se renforcer grâce à la mélancolie. Ce sentiment double s'affirme au travers de l'impuissance du langage et dans les limites des codes de communication. Ces limites sont liées à l'écoulement de l'information et des sentiments par le langage comme mode de transmission et d'expression. Comme Cassandre, Rosselli se sent seule dans sa propre langue, excentrique, incomprise et rejetée. Rosselli reconnaît les mêmes spectres et expérimente la modulation d'un destin similaire et désespéré.

La clairvoyance de Rosselli, comme celle de Cassandre, est d'abord la prise de conscience d'une capacité, à savoir la possibilité de voir avec des yeux nouveaux la réalité. Leur démarche consiste à voir le monde à travers un filtre de perception différant de l'ordinaire. Il y a là le développement, puis la mise en œuvre d'une logique de l'identité au-delà du *logos* masculin, caractéristique de la pensée alternative et féminine[12]. Il ne s'agit pas ici de

10. Nadia Setti, « Quali personagge. Ritrovate, in costruzione, impreviste » (pp. 28-41) *in* Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (dir.), *L'invenzione delle personagge*, *op. cit.*, p. 34. Il s'agit d'une traduction personelle; voici la version originale: « Si colloca in questa prospettiva ogni riscrittura –e in primis o nello stesso tempo una rilettura– in cui si cerca di togliere e talvolta strappare i nomi dall'incunabolo delle narrazioni del patriarcato con l'intuizione che siano trame complesse non tutte già-raccontate o dette, proprio perché nell'intreccio, tra le righe e le pieghe, altro si dice, altro si sta dicendo di loro, le eccedenti. Anzi il senso della loro eccedenza è lo strappo dalla/della trama normativa, deviando dalla legge dei corsi e ricorsi ».

11. Emmanuella Tandello, *Amelia Rosselli, la fanciulla e l'infinito*, Roma : Donzelli, 2007, p. 52.

12. Voir Rosi Braidotti, Adriana Cavarero, « Il tramonto del soggetto e l'alba della soggettività femminile », art. cit.

parler ni de clairvoyance au sens propre ni d'adaptation au code canonique de la tragédie.

De manière similaire, Amelia Rosselli et Cassandre n'acceptent ni d'être catégorisées ni d'être classées. D'une part, il faut souligner que la poète s'est fréquemment défendue de la catégorie critique du « prophétique », et aussi de la catégorie de poésie sibylline, de manière à déclarer : « Je ne prédis pas l'avenir, j'analyse le présent. En plus étant une marxiste, je ne prétends pas faire beaucoup plus que ce que ferait un "socialiste-communistisant". Dans le sens que le communisme est un avenir, mais non un "avenir magique", et d'ailleurs la sibylle ne prévoit que des catastrophes et du malheur[13]. » De l'autre, dans *Agamemnon* d'Eschyle, avant le débarquement de la flotte et l'arrivée au palais d'Argos, les vieillards du chœur écoutent attentivement Cassandre. Ils sont bouleversés, comparant les prophéties de Cassandre à des visions terribles et ses gémissements aux larmes de Procné : « Tu délires, jouet d'un dieu, pour chanter ainsi sur toi-même un chant si peu enchanteur ! Tel que le rossignol fauve, jamais las d'appeler : "Itys ! Itys !" Gémit, hélas ! En son cœur douloureux, sur une vie trop riche de douleurs[14] ». Cassandre se révolte, en sachant qu'elle ne peut pas échapper à son destin : « Hélas ! Hélas ! N'évoque pas le sort du rossignol mélodieux ; d'un corps ailé les dieux l'ont revêtu ; sa vie – n'étaient ses plaintes – ne serait que douceur : moi, je suis réservée au fer qui fend les fronts[15] ».

À ce sujet, Nicole Loraux parle de refus de la part de Cassandre de la plainte élégiaque : « Ainsi Cassandre récuse-t-elle le paradigme, et nulle autre allusion ne sera faite au mythe que le nom d'Itys qui est aussi – qui peut être seulement – le cri de l'oiseau : Cassandre va mourir et, en tout rossignol, vit cette Procné qui ne sera pas nommée. Parce que les visions qui la possèdent sont autrement terribles, la voyante inspirée n'a que faire des images codifiées de la tragédie. La plainte élégiaque n'est pas pour elle[16] ».

13. Il s'agit d'une interview du 1980 de Giorgio di Costanzo à Amelia Rosselli. Voici l'original : « Non profetizzo il futuro, analizzo il presente. In più essendo marxista non pretendo di fare molto di più di quanto farebbe un « socialista-comunisticizzante ». Nel senso che il comunismo è un futuro, ma non per questo un « magico futuro », eppoi la sibilla prevede disastri e infelicità », in Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Monica Venturini et Silvia de March (dir.), Firenze : Le Lettere, 2010, p. 35.

14. Eschyle, « Agamemnon », in *Tragédies*, *op. cit.* v. 1140-1146, p. 51.

15. *Ibid.*, v. 1147-1149, p. 51.

16. Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Paris : Seuil, 1990, p. 92.

Il n'est pas superflu d'ajouter qu'Amelia Rosselli et Cassandre représentent des figures de femmes d'opposition, qui transgressent et se rebellent notamment contre le système patriarcal. Elles transgressent la passivité féminine à laquelle la matrice culturelle patriarcale les a associées, elles finissent désastreusement sans accepter leur sort : *en crescendo* la douleur se transforme en chagrin, le chagrin en excès, et parfois l'excès conduit à la mort.

Un masquage

Rappelons que le « phénomène de la figuration » révèle d'une part le désir d'animer une *personaggia* d'élection, de l'autre la tentative de se masquer (en tant que sujet qui écrit).

La *personaggia* Cassandra n'est pas subordonnée aux sphères abstraites de l'action, elle constitue le sujet de l'action, lui-même à nombreuses voix, en mutation, multiple, ambivalente et souvent en transit. On fait l'hypothèse que, en ranimant une figure de la tragédie classique, Rosselli utilise un « dispositif de masquage » ; il s'agit d'une supposition probable si on pense à Amelia Rosselli en tant que personnalité poétique qui a vécu dans la crainte constante de se montrer en tant que sujet, avec des connotations biographiques précises et avec une expérience de vie fortement dramatique. En effet, s'il fait partie du « paradoxe de l'écrivain(e) » – de s'avancer et de se retirer en même temps, ce « dispositif de masquage » constitue particulièrement pour Amelia Rosselli un moment indispensable de la scène de l'écriture. En ce sens, les figures mythologiques sont des masques très efficaces.

Lors d'une rencontre entre Gabriella Caramore, Emmanuela Tandello et Amelia Rosselli à propos de l'activité poétique de Rosselli, on trouve une autre allusion à des techniques de masquage de soi et du tragique du drame personnel : l'ironie et le rejet décisif de l'autobiographisme. Dans l'échange dialogique Emmanuela Tandello dit :

> L'ironie, après tout, est une caractéristique de toute la poésie d'Amelia Rosselli, je veux dire aussi bien de celle en italien, et je vois un peu comme, par exemple, un mécanisme de contrôle de la langue poétique, de la subjectivité – de contrôle aussi, même du matériel personnel et de l'élément personnel, l'élément autobiographique. Chez Amelia il n'y a jamais un se baisser dans l'autobiographisme, il n'y a jamais un se baisser dans le personnel. La langue de la poésie est une langue du privé, mais qui ne devient jamais une donnée individuelle, précise, historique, etc.[17]

17. Ma traduction. « L'ironia, del resto, è una caratteristica di tutta la poesia di Amelia Rosselli, voglio dire anche quella in italiano, e io la vedo un po' come, diciamo, un

Et Rosselli ajoute : « C'est une mauvaise habitude des femmes les autobiographismes, les romans autobiographiques, les poèmes d'amour, autobiographiques ; et franchement ... Alors, Montale nous a aussi enseigné le problème du public aussi limitant au mot : moi et toi ; presque toujours le sujet est aussi son public, le toi[18] ».

Il ne s'agit pas d'une simple évasion. Cette fuite loin de la subjectivité pourrait être considérée dans la perspective des grands modernistes anglais. Rosselli soutient que la subjectivité poétique faisait partie d'un des « trucs romantiques » et que la célébration conséquente du soi ne convenait pas aux poètes « véritables ». Pour mieux comprendre la réaction rossellienne on pourrait faire référence à la tendance au « narcissisme négatif » et au désir d'annihilation mélancolique du sujet féminin[19]. Afin de conjurer la peur de se montrer et pour se justifier, cette fois-ci, elle déclarait : « Personne ne veut écrire de soi, hormis dans la transfiguration de l'expérience et en se cachant le plus possible, en évitant le mot "je"[20] » : écrire des poèmes ne signifie pas parler de soi-même. Chez Rosselli, le désir d'anéantissement de soi est accompagné de la force vive du « soi excentrique » que la poète ne peut pas annuler. En effet, c'est au moment où le désir est engagé dans le développement de cette convention et conviction que la résurgence de soi devient plus forte. L'intervention d'autres voix fait partie de cette pratique de dissimulation et de masquage, de même que le dialogue entretenu avec

meccanismo di controllo della lingua poetica, della soggettività, e quindi di controllo anche del materiale personale e dell'elemento personale, dell'elemento autobiografico. In Amelia non c'è mai uno scadere nell'autobiografismo, non c'è mai uno scadere nel personale. La lingua della poesia è una lingua del privato ma che non diventa mai dato individuale, preciso, storico, eccettera ». Voir Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995, op. cit*, p. 275-276.

18. Ma traduction. Le texte original : « È una brutta abitudine delle donne autobiografismi, romanzi autobiografici, poesie d'amore, autobiografiche; e francamente…Poi, anche Montale ci ha insegnato il problema del pubblico anche limitandolo alla parola tu: io e tu; quasi sempre il soggetto è anche il suo pubblico, il tu ». Voir *ibid.*, p. 276.

19. Voir les réflexions de Catherine Chabert à propos de la mélancolie féminine. En partant de l'analyse clinique de certaines organisations psychiques et de la théorie freudienne, elle cherche à expliquer les aspects de passivité, culturellement attribués à « la féminité », et ainsi les rapports entre la différence des sexes et la différence entre le sujet et l'objet. Voir Catherine Chabert, *Féminin mélancolique*, Paris : PUF, 2003.

20. Ma traduction. L'original : « Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l'esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene evitando addirittura la parola 'io' »; voir Mariella Bettarini, *Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli*, (dir.) Stefano Giovannuzzi, Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, Firenze : Giunti, 1999, p. 85.

l'autre-toi qui s'incarne en plusieurs interlocuteurs. Rosselli est en mesure de mettre en œuvre ce genre de dissimulation de soi au travers d'expédients littéraires reposant sur le passage du soi en d'autres figures.

Les poèmes

Le recueil *Variazioni belliche* (1964)[21] est construit comme une suite de variations musicales. Il y a ainsi toute une série de dispositions sur la question de la guerre qui s'ouvre sur plusieurs fronts, celui de la Seconde Guerre mondiale et celui d'une guerre personnelle, intérieure. La lutte investit la sphère socio-historique et dénonce le drame de la guerre fratricide du point de vue moral, mais elle devient ainsi l'avant-garde d'une lutte très privée.

La guerre apparaît d'abord au niveau lexical, dans le langage « des poignards » et de la guerre du corps à corps, qui devient un témoignage de la lutte et de la douleur. La langue de la lutte, synonyme du tourment intérieur de la poète, est une langue « invoquée » : comme Cassandre, elle insiste afin que sa voix soit écoutée, et que le lecteur et la lectrice puissent aller au-delà de la torpeur d'une écoute habituelle.

Pour Amelia Rosselli, tous les mots (noms, articles, les conjonctions) sont des idées. Elle tente d'observer et d'enregistrer la composition de la pensée dans le même espace, déterminé par le nombre de mots, et la même durée temporelle, correspondant au temps de leur énonciation. Quand Rosselli écrit, elle définit exactement la largeur du cadre graphique et temporel sur lequel s'appuient les vers, et les mots-idées sont disposés en strophes compactes et géométriques. L'aspect graphique du texte détermine l'impression logique de la poésie. Sur la page, les limites de la métrique compriment en effet mots et idées. Les obstacles graphiques permettent que les significations ne se multiplient pas : ils forment un périmètre sans annuler les rythmes et les timbres, permettant de ne pas parvenir à la dissolution du message.

Cassandre/futur

Mare del bisogno, Cassandra
dagli istintivi occhi blu la mia prigionia tranquilla
è un rovescio del destino assai dolce, assai implacabile.
Con tristezza indovino negli occhi del profeta una
medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo. O Cassandra
le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione

21. Amelia Rosselli, *Le poesie*, Emmanuela Tandello (dir.), introduction par Giovanni Giudici, Milano : Garzanti, 1997 (2004).

e le tue labbra non suggeriscono altri tormenti che
tu non possa conoscere altrove che per questo mio
10 fragilissimo pensare[22].

1 Mer du besoin, Cassandre
avec les yeux bleus de l'intuition ma réclusion tranquille
est le revers du destin assez doux, assez implacable.
Avec tristesse je devine dans les yeux du prophète une
5 médaille qui se retourne au toucher de l'homme. Ô Cassandre
tes cernes sont mes cellules préférées de résignation
et tes lèvres ne suggèrent d'autres tourments que
tu n'en puisses connaître qu'autrement que par ma
10 façon fragilissime de penser.

La voix poétique d'Amelia Rosselli évoque la prophétesse grecque. Dès le premier vers, en position de force, car il est situé à la fin du vers, le nom de Cassandra est indiqué : « Une mer du besoin » (v.1) : on ne sait pas si cette métaphore se réfère uniquement au besoin ou si la mère s'identifie avec la prophétesse grecque. L'ouverture du poème repose sur cette ambiguïté. Son enfermement est calme, mais implacable : le tourment de la prophétesse qui ne dort jamais est exprimé par l'image de ses cernes, profondes et douloureuses, véritables cellules où la démission – causée par les incompréhensions de ses réponses tragiques – l'enveloppe. Les angoisses passent par les mots revenant à travers les prophéties inouïes de la prophétesse grecque. Elles proviennent de la pensée fragile et tourmentée de la poète jusqu'à la connaissance auditive de Cassandre : « et tes lèvres ne suggèrent d'autres tourments que/ tu en puisses pas connaître qu'autrement que par ma/ façon fragilissime de penser » (v. 8-10). Les tourments inconnus se sont développés : la « façon fragilissime de penser » constitue le drame, parce que la réponse peut se déverser dans les mains et les oreilles de l'auditeur et du lecteur. La parole est vraie et forte. L'expérience de la communication – de la réception par l'autre – la rend obscure et variable.

Dans ce poème, le sujet poétique suggère son expérience de « fabrique poétique » : elle fait allusion à la faiblesse de la parole face à une vue prédéterminée du monde : il s'agit du drame de ceux qui sont les victimes

22. *Ibid.*, p. 330. Tous les poèmes de *Variazioni belliche* contenus dans ce travail de recherche ont été traduits par moi-même. Toutefois le recueil a déjà été traduit par Marie Fabre et édité par Ypsilon (Paris) : voir *Variation de guerre*, traduction et postface de Marie Fabre, précédé par « Comme un soldat en guerre » de Jean-Baptiste Para, suivi de « Note sur Amelia Rosselli » (traduit de l'italien par Isabella Checcaglini et Etienne Dobonesque), Paris : Ypsilon éditeur, 2012.

d'un imaginaire fixe et étranger. La caractéristique qui rapproche Rosselli de Cassandre, c'est l'utilisation de la parole poétique à travers un code de communication excentrique, par rapport au code universel de la « communication neutre ». La poète voudrait surmonter les limites de la communication, essayant de ne pas s'abandonner au désespoir induit par la prévoyance de la défaite facile, la défaite contre le code communicatif traditionnel[23].

Le retour au passé

Dans le premier vers du poème dédié à Cassandre, la mer est l'emblème d'une vaste nécessité de compréhension par l'Autre. Ce premier vers parle de la tentative d'être entendue et comprise. Par ailleurs la mer est un lieu de mort, qui représente l'immensité de la mort. C'est aussi le cas avec le poème suivant :

Il soggiorno in inferno era di natura divina
ma le lastre della provvidenza ruggivano nomi
retrogradi e le esperienze del passato si facevano
più voraci e la luna pendeva anch'essa non più
melanconica e le rose del giardino sfiorivano
lentamente al sole dolce. Se sfioravo il giardino
essa mi penetrava con la sua dolcezza nelle ossa
se cantavo improvvisamente il sole cadeva. Non
era dunque la natura divina delle cose che scuoteva
il mio vigoroso animo ma la malinconia[24].

Le séjour en enfer était de nature divine,
mais les dalles de la providence rugissaient de noms
rétrogrades et les expériences du passé se faisaient
plus voraces et la lune ne se penchait pas encore
mélancolique et les roses du jardin fanaient
lentement au doux soleil. Si je frôlais le jardin
elle me pénétrait de sa douceur jusque dans les os
si je chantais soudain le soleil tombait. Ce n'était
donc pas la nature divine des choses qui secouait
mon esprit vigoureux, mais la mélancolie.

23. Je pense aux limites qui dévitalisent les différences de genre dans un code de communication poétique tout déterminé par les *logos* de tradition masculine. Voir les hypothèses d'Adriana Cavarero in Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia occidentale, op. cit.*

24. Amelia Rosselli, *Le poesie*, Variazioni belliche (2004), *op. cit.*, p. 218.

Le « Présent » révèle les « plaques de la providence (qui) rugissaient des noms/ rétrogrades » (v. 2-3). Autrement dit le présent commence déjà à parler d'un avenir, mais dans le rôle d'une providence anormale, rétrograde : au lieu de regarder vers l'avenir, cette providence se tourne vers le passé, qui reste donc ancré aux événements les plus noirs.

Le « Passé » représente le passé biographique de la poète. C'est un passé dévasté par la mort de ses proches. Cependant le passé est la garantie de l'événement – de ce qui est déjà arrivé : il ne prévoit ni les questions, ni les incertitudes de l'avenir. Le passé est ainsi le canal d'échange avec l'Autre, parce que l'altérité peut alors accéder à une richesse d'événements partagés.

La *visionnarité* permet à Rosselli de voir au-delà les limites de la réalité physique : un jardin que l'on peut toucher seulement avec le regard, le clair de lune pénétrant la chair jusqu'à l'os, un soleil tombant soudainement quand elle commence à chanter en vers ce qu'elle paraît voir autour d'elle. S'ouvre ainsi la vision d'un paysage qui se situe entre l'apocalypse et le royaume de l'absurde – évoquant celui de Lewis Carroll.

Les deux derniers vers de ce poème sont une révélation de l'étiologie de la vision, clair énoncé de la poétique de l'auteur. Le sujet poétique déclare que c'est surtout la mélancolie qui bouleverse son âme : les souvenirs mélancoliques dérangent l'esprit et augmentent le désespoir à l'égard des événements passés. L'enchantement même, qui réside dans la nature des choses, ne peut rien contre cette sorte de mélancolie. La nature elle-même ne peut aller au-delà de la mélancolie, malgré la magnificence des étoiles et les cycles de la floraison et de la défloraison de ses jardins.

Pour Amelia Rosselli le passé est douloureux, mais il est aussi le lieu symbolique que l'on peut partager avec autrui. Le présent de la communication exprime le malentendu ou la mauvaise interprétation (due au code communicatif de Rosselli, lequel est excentrique, très personnel et obscur). Le présent est constitué par « les plaques de la providence (qui) rugissaient des noms/ rétrogrades » (v. 2-3). On pense aux conclusions de Walter Benjamin à propos de l'*Angelus Novus* de Paul Klee, selon l'interprétation du philosophe italien Franco Rella : « Comme l'ange tourne le dos à l'avenir, et il regarde les décombres, et il est pris par un vent qui souffle du Paradis et pousse dans l'avenir juste, nous voyons clairement que ce vent vient du ciel lui-même : que le paradis, s'il est, est parmi les décombres des ruines. Si, par conséquent, il y a une chance de salut, s'il y a une possibilité de la vérité, celle-ci est parmi les ruines. C'est ici, que nous

devons regarder[25] ». Le passé biographique de la poète, dévasté par la mort de ses proches, est alors « la garantie » de l'événement – de ce qui est déjà arrivé : il ne comporte ni les questions ni les incertitudes de l'avenir. Selon la poète, le passé est ainsi un canal d'échange, parce qu'alors l'altérité peut accéder à une richesse d'événements partagés : les événements qui remontent à une mémoire historique et non seulement personnelle. Le passé est contenu dans la dimension de la mémoire, celle-ci ayant la capacité d'amortir les visions quand elles sont trop vives : « et la lune ne se penchait elle-même non plus/ mélancolique et les roses dans le jardin fanaient/ lentement, au soleil doux » (v. 4-6).

Un monde veuf

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo
una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
ché tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini
e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali[26].

Tout le monde est veuf s'il est vrai que tu marches encore
tout le monde est veuf s'il est vrai ! Tout le monde
est vrai s'il est vrai que tu marches encore, tout le
monde est veuf si tu ne meurs pas ! Tout le monde
est mien, c'est vrai que tu es non seulement vivant, mais
une lanterne pour mes yeux obliques. J'étais aveugle
par ta naissance et l'importance d'un nouveau jour
n'est que la nuit pour ta distance. Je suis aveugle
car tu marches encore ! Je suis aveugle que tu marches
et le monde est veuf et le monde est aveugle si tu marches
accroché encore à mes yeux célestes.

25. Ma traduction. Voici l'original : « dato che l'angelo volge la schiena al futuro e guarda le macerie, ed è preso da un vento, che spira dal paradiso e lo spinge appunto verso il futuro, vediamo chiaramente che questo vento viene dal paradiso stesso: che il paradiso, se c'è, è tra le macerie, nelle rovine. Se dunque c'è una possibilità di salvezza, se c'è una possibilità di verità, questa sta in mezzo alle rovine. È qui che dobbiamo guardare », in Franco Rella, *Micrologie*, Roma : Fazi, 2007, p. 33.

26. *Ibid*., p. 333.

On imagine que l'amour auquel la voix poétique fait allusion est l'amour pour le père défunt, tué avec son frère par la Cagoule fasciste afin de le faire taire[27]. Toutefois, on ne peut pas dire avec certitude à qui la poète se réfère dans ce poème : puisque le destinataire est au masculin, elle pourrait se référer à son père, ou également se référer à Rocco Scotellaro[28], le poète paysan avec lequel elle a été liée par une profonde affection. Les deux hommes constituent en effet, avec celle de la mère, les « grandes pertes » de la vie d'Amelia.

Cependant, l'interprétation biographique est insuffisante. Il est intéressant de remarquer la construction rythmique : les répétitions, les renversements, les chiasmes, et enfin une sorte de trouble du syllogisme parviennent à renverser la « logique de la vérité », en favorisant une perspective visionnaire fortement liée à la conscience de la mort. Le monde a été laissé « veuf » en raison de la fin tragique de ses proches, mais dans ce poème la voix poétique semble révéler que la mort constitue la force motrice de sa capacité à voir et à versifier : la mort a mis en route sa capacité d'écrire et est devenue le moteur de l'obsession.

Le souvenir de l'amour perdu, aussi bien le père que l'ami Rocco, ou encore l'*Autre* (ce qui est le plus probable[29]), reste accroché aux yeux du sujet poétique, aveugle face au jour nouveau. Cette fraction temporelle s'exprime aussi dans l'espace rhétorique de la *variatio*. Le rythme est interrompu, sans cesse cassé et la poète attend, médite, se corrige :

27. Carlo Rosselli (1899-1937) était l'un des hommes les plus connus au sein du Parti socialiste italien, et, contrairement à beaucoup d'autres intellectuels italiens, il se rangea dès le début contre le parti fasciste.

28. Rocco Scotellaro était un poète et homme politique italien proche des positions de la famille socialiste Rosselli. Il a connu Amelia dans les années cinquante et ils se sont fréquentés à la lumière de leurs intérêts littéraires, et grâce à l'estime que Scotellaro portait pour le père de la poète. Après la guerre, le poète participe à l'occupation de terrains vacants appartenant aux propriétaires fonciers de Lucanie. Il a été le promoteur de la réforme agraire du sud de l'Italie et en particulier de la région de Basilicate. Son activité poétique se situe dans la narration de la société paysanne à laquelle il appartient. Il convient de noter que la plupart de ses écrits ont été publiés à titre posthume du fait de sa mort prématurée.

29. Il est difficile de spéculer sur l'identité des « sujets » dans l'œuvre poétique d'Amelia Rosselli. On connait l'aversion de la poète pour l'idée que l'œuvre littéraire, en particulier, l'œuvre poétique est principalement confessionnelle. Cependant, quand la poète essaie de cacher l'identité de ses personnages, cela signifie que la plupart d'entre eux sont symboliquement présents et vivants, dans la vie ou bien dans les souvenirs personnels de la poète. Plus l'urgence de les cacher est puissante, plus la force de ces personnages est vitale.

> Les isocolies (parallélismes)[30], identiques et antithétiques, les anaphores, les *variatio* lexicales, les autocorrections, sont les instruments d'une stratégie labyrinthique des hypothèses régies par une symétrie cachée de vrai\faux et de vie\mort à laquelle le sujet s'approche pour le désir de comprendre, et de laquelle elle s'éloigne à cause de l'horreur que la vérité humaine (la présence de la mort) la touche jusqu'à le détruire. Toutes se réfèrent à la même «aveuglante» vision excessive et anormale : qu'il n'y a pas de bornes entre la vie et la mort, que l'au-delà des Morts est aussi notre propre au-delà[31].

« Les yeux célestes » (v. 11) sont les réseaux auxquels il est possible de s'accrocher. C'est comme si la mémoire du défunt restait gravée sur la rétine des survivants. Rosselli écrit : « Tout le monde/ est vrai s'il est vrai que tu marches encore, tout le/ monde est veuf si tu ne meurs pas ! » (v. 2-4), voulant dire que le lien avec le passé ne permet pas la liberté. Les territoires paradisiaques de la vérité que la mémoire semblait présager sont soudain transformés en espaces de veuvage, de deuil, d'épiphanie de la Mort. On peut supposer que pour Rosselli l'acte d'écriture se présente comme une tentative d'élaboration du deuil – un acte de mémoire résultant du manque et de cette solitude qui l'accompagne.

Or, la prophétie en tant que parole poétique est également une image de la solitude : certes, il est difficile de rester enfermé dans un lieu et de partager des prédictions avec le monde extérieur : la solitude permet un isolement fructueux qui aide à se souvenir. L'échange avec l'Autre qui, pour Cassandre a lieu à travers la révélation d'événements futurs, est permis par la solitude (celle-ci caractérise souvent l'existence des écrivains) et par le souvenir du passé. Amener à rebours le passé implique des passés nécessaires, ce qui n'est pas le cas lorsqu'on essaie de reconstruire le passé par la réinvention de ce qui était.

30. L'*isocolo* ou *parisosi* est une figure de style qui consiste à aligner résolument deux ou plusieurs membres (période, phrase ou segment), chacun structuré avec le même ordre linéaire de ses constituants mineurs. En poésie cette figure de style se réfère aux unités métriques de la strophe du vers, et non à celles de la période syntaxique ou de la phrase. Cette figure est définie de façon moderne comme le *parallélisme*.

31. Ma traduction. Voici le texte original d'Emmanuela Tandello : « Le isocolie, identiche e antitetiche, le anafore, le *variatio* lessicali, le autocorrezioni, sono strumenti di una strategia labirintica di ipotesi governate da una nascosta simmetria di vero-non vero e vita-morte alla quale l'io si avvicina per desiderio di comprendere, e dalla quale si allontana per l'orrore che la verità umana (la presenza della morte) la tocchi fino a distruggerlo. Tutte rimandano alla stessa « accecante » visione eccessiva ed abnorme: che non vi è confine tra vita e morte, che l'aldilà dei Morti è *anche* il proprio », in Emmanuela Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, *op. cit.*, p. 55, 56.

Il y a une tentative de réinvention de soi : quand la poète « perd la nécessité » de répéter quelque chose sur son histoire personnelle, elle passe en revue le passé qu'elle est capable de concevoir comme quelque chose de fluctuant. Amelia Rosselli voit l'avenir d'une manière prophétique : c'est une chose lointaine qui n'est pas comprise, ni par soi ni par l'autre – obligeant à pénétrer un *continuum* de possibilités, d'événements et de relations dans la vision de l'avenir.

Dans la dimension prophétique, le passé fait preuve de la véracité de ce qui est montré. L'avenir a une trajectoire dangereuse et glissante dont le récit ne doit rester pour l'Autre qu'une hypothèse. Le passé émerge, nébuleux, et sans connotations fermes face à la réalité biographique : le récit du passé avec le travail de la mémoire et le filtre de la mélancolie constituent la principale exigence du sujet poétique souhaitant pratiquer le récit non seulement dans le but de reconstituer les événements pour eux-mêmes, mais pour les construire pour l'Autre. C'est dans la solitude que commence le travail de la mémoire où écrire devient le seul moyen viable de donner un sens au silence d'un corps qui a du mal à transformer ses pensées en mots. Toutefois, fixer les yeux sur les pages représente le seul moyen de rompre l'exil du soi et d'atteindre cette proximité avec la société et avec l'Autre – afin d'essayer d'atteindre un partage.

ARIANA HARWICZ : DU « CORPS FOU » AU « CORPS DE L'ŒUVRE »

Marie Audran
Université de Rennes 2

« Je désire donc je suis une débile mentale ». Ariana Harwicz (écrivaine argentine née en 1978) a prononcé cet aphorisme transgressif récemment lors d'une présentation de son œuvre que nous avons organisée à Paris. Il ne s'agit évidemment pas d'une conviction propre, mais de ce contre quoi elle écrit. Si nous nous en tenons à l'aphorisme cartésien qui attribue l'existence à la raison, nie le désir, le caractère physique des nécessités vitales ainsi que l'origine féminine de l'existence, le désir serait « déraison » et donc « folie » qu'il faudrait écarter, taire, réprimer, dénaturaliser, raisonner. Ariana Harwicz s'attache, dans son œuvre, à s'affranchir et délier la relation logique « je pense donc je suis » pour proposer une autre façon de concevoir l'existence en créant une nouvelle liaison transgressive « je désire donc je suis ». Il nous a semblé intéressant de partir de ce syllogisme autour de la citation de Descartes pour aborder les thématiques de la folie, de la mélancolie, de la raison/déraison, de la liaison/déliaison, au travers d'une étude de la folie dans l'œuvre d'Ariana Harwicz.

L'auteure a écrit trois romans, illustrations exemplaires de la tension entre liaison/déliaison et raison/déraison au sein de duos ou de trios de personnages. Son premier roman, *Matate amor* (2012), est un huis clos rural confiné dans l'espace délimité d'une maison de campagne dans laquelle la protagoniste récemment mère est prise dans un trio mère-mari-bébé. Le désir de cette mère-femme-amante structure le roman dans une tension dialectique permanente entre des relations familiales traditionnelles qui l'étouffent et des fuites en avant compulsives dans un bois où elle rencontre le regard primitif et rassurant d'un cerf. Le second roman, *La débil mental* (2014), se structure autour de la relation asphyxiante, animale, presque incestueuse entre une mère et sa fille, tour à tour alliées et ennemies, entre moments de fusion et moments de ruptures. Enfin, *Precoz* (2015) raconte le lien tendu et ambigu entre une mère et son fils adolescent vivant dans un espace marginal de la campagne française. Dans chaque roman, il y a l'amant qui personnifie le désir, la marge, le décentrement, la déliaison. Il se situe dans un espace intermédiaire du récit, en marge, à l'extérieur, attendu, imaginé, recherché ou poursuivi. Projection du désir dans toute son ambivalence entre asservissement et

libération, il est l'agent qui délie la protagoniste de sa structure familiale, psychique, et le récit de sa structure linéaire.

Définitions : la folie, une sémantique « entre-deux »

Avant d'entrer dans l'analyse, nous proposons d'étudier les étymologies et définitions possibles de « folle/fou » – « loca/locura[1] » qui s'organisent entre deux espaces sémantiques : celui de la norme et celui de la création. Le mot espagnol « loco/a » dériverait du latin « locus » qui signifie le lieu, l'espace. La référence spatiale renvoie toujours à la marge ou au mouvement de fuite et de décentrement : extérieur au monde ou « hors de soi ». La folie serait cet état dans lequel se trouve la personne « habitée par l'abjection », « hors d'elle-même[2] ». Nous relions ce concept d'abjection à celui de la folie. La folle est, littéralement, la « desubicada » en espagnol que l'on peut traduire par celle qui a une conduite « déplacée ». *L'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault révèle le caractère essentiel de la dimension spatiale de la folie et son caractère « liminaire » : « son exclusion doit l'enclore ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil de lui-même, on le retient sur le lieu du passage […]. Il est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage[3] ». C'est en ce sens que nous parlerons d'un corps pris dans le passage, comme manifestation de cet « entre-deux » qu'habite la folle – qui oscille entre l'enfermement et l'extase. Par la suite, la signification de « folie » a dérivé vers des concepts qui renvoient à des constructions sociales, biopolitiques, psychanalytiques, comme « dément », « anormal » (étudié par Michel Foucault), « abject » (exploré par Julia Kristeva). Dans ce cas, la signification spatiale se réunit avec la signification sociale : la folle est celle qui est hors de la norme, dans un entre-deux inassimilable et qui, pour cette raison, doit être exclue. Enfin, il est intéressant de prendre en compte deux dérivations étymologiques qui sont assez méconnues, mais qui, cependant, sont en relation avec le versant créatif et intime du concept. Joan Corominas (linguiste espagnol né en 1905) trouve une possible origine étymologique de « loco » dans le mot « clueco » et, dès lors, associe « loco/a » avec le fait de procréer, materner, créer. L'étymologie française revient au terme « follis » qui renvoie à l'estomac ou aux intestins et, de cette façon, relie le fou avec l'abject, l'intérieur, exclus, tus, cachés, dans la société, mais qui peuvent être sublimés à travers

1. L'espagnol est la langue d'écriture de l'auteure.

2. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980, p. 9.

3. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972, p. 22.

l'art. La sublimation esthétique et romanesque de la folie est au cœur de notre réflexion sur l'œuvre d'Ariana Harwicz.

Problématisation

Dans le croisement de ces significations, nous entendons que la folie/*locura* est un concept productif au niveau sémantique. Il est essentiellement dichotomique : d'une part il renvoie à la création de quelque chose de propre et d'autre part il renvoie à une construction sociale et à la norme. La folie occupe un lieu/*locus* sémantique « entre-deux » et dès lors, la folle est celle qui négocie entre l'intérieur et l'extérieur, l'un et l'autre, le désir et la norme, la matière et la forme dans une dynamique créative qui l'emmène ailleurs, dans un entre-deux dynamique, en espace transitoire créatif. La folle a deux possibilités : être prisonnière du passage, c'est-à-dire, enfermée dans l'exclusion ; ou bien rompre ce passage pour se libérer et en faire sa dynamique créative et existentielle. Toute la problématique de la folie nous semble consister dans le renversement de cet enfermement dans le passage : plutôt que de la subir, le faire sien.

Nous serons particulièrement attentive à cette dichotomie de la folie en la situant entre liaison et déliaison, raison et déraison. Nous réfléchirons par ailleurs sur les caractéristiques d'un « schéma corporel de corps fou » et sa productivité. Dans ce travail, nous nous demanderons comment Ariana Harwicz transforme les corps fous de ses romans en corps de son œuvre, autrement dit, comment elle fait de la déliaison une nouvelle liaison créatrice. Dans un premier temps nous nous centrerons sur la protagoniste du premier roman, *Matate amor,* afin de présenter un exemple du « schéma corporel » de « corps fou » et de définir les caractéristiques de ce corps « entre-deux », pris dans le passage entre norme et désir. Nous verrons par la suite comment, par une écriture que nous qualifierons d'écriture au couteau, Ariana Harwicz donne corps au passage et transforme ce « corps fou » en « corps de [son] œuvre[4] ».

Le « corps fou » dans l'œuvre : un corps pris dans le passage « entre-deux » – L'exemple de *Matate amor*

Dans cette première partie, nous proposons une analyse du schéma ambivalent du « corps fou » pris dans le passage compulsif entre la norme et le désir, l'enfermement et l'extase. Nous étudierons ainsi les deux versants qui

4. Expression théorisée par Didier Anzieu, in *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1981.

constituent le « corps fou » de la protagoniste de *Matate amor* ; le versant « lié » à travers la folle enfermée ; puis son versant « délié » à travers la folle extatique.

a) La folle enfermée : schéma corporel du corps lié aux normes

> « No importa que pasara la mañana entera pensando cómo traducir mi estado de encierro. » (p. 47)

Dans *Matate amor*, la délimitation normative de l'espace aussi bien géographique que social et familial ainsi que du temps mécanique et routinier, est très précise. Michel Foucault insiste sur le fait que la folie est une construction discursive – « elle n'existe que dans la société » (Foucault, 1972) – et elle possède son pendant spatial. En effet, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault raconte l'évolution des espaces discursifs et institutionnels où les fous (ou « anormaux ») furent enfermés et en expose les objectifs : les normaliser, les neutraliser, les isoler, les définir pour mieux les contrôler (relation entre savoir et pouvoir). En transposant la conception du genre de Judith Butler à la folie, nous pourrions concevoir la folie comme une construction performative et itérative. Dans ce cas, il est intéressant de porter une attention particulière aux itérations et citationnalités qui configurent la protagoniste pour comprendre comment se construit le schéma normatif qui enferme la folie. Par « citationnalité », Judith Butler entend « pratique réitérative et citationnelle à travers laquelle le discours produit les effets qu'il nomme »[5], autrement dit un discours qui, en se répétant, crée des normes effectives dans le réel. Ariana Harwicz trace un schéma du corps lié aux normes en donnant à voir les mécanismes discursifs et sociaux qui le configurent. Nous proposons ici l'autopsie de ce schéma corporel.

Autodéfinition. De manière itérative, la protagoniste sans nom de *Matate amor*, s'autodéfinit comme folle depuis la comparaison ou l'opposition à la normalité qui l'entoure et qui semble l'excéder : « yo mismo, letrada y graduada universitaria, soy más bestia que esos zorros desahuciados con la cara teñida de rojo y un palo atravesándoles la boca de par en par » ; « ¿Y yo? Una mujer normal, de una familia normal, pero una excéntrica, desviada, madre de un hijo y con otro, quién sabe a esta altura, en camino » (p. 6).

Enfermement spatial. La folle se définit depuis l'espace physique de la maison définie comme « decorado » (p. 5), terme qui traduit la construction

5. Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris : éd. Amsterdam, 2009, p. 17.

sociale et artificielle d'un tel espace. Le roman se déploie autour d'une maison de campagne délimitée par ses murs, ses fenêtres, sa baie vitrée. Des maisons voisines sont mentionnées, mais la communication semble coupée. Il y a bien des allusions à la route depuis laquelle le mari va et vient du travail ou bien « el hombre de la moto », l'amant de la protagoniste. Cependant, cette route mène à un espace extérieur au roman, il figure l'attente et le masculin. La jeune mère est enfermée dans les contours de cette maison qui la confine dans son rôle de mère. À son tour, la maternité est vécue comme un enfermement, obligeant la mère à s'oublier elle, ses besoins et ses désirs :

> Quiero ir al baño desde que termino el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, llora, me va a trastornar. ¿Soy madre, listo? Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir […] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más (p. 73).

Enfermement temporel. Le temps lie le corps à la réitération de la routine. La protagoniste subit le poids de la répétition éternelle qui régit ses jours : le mari qui va et vient du travail, les nécessités basiques du bébé, les dimanches avec les beaux-parents.

Enfermement social et familial. L'enfermement est aussi social et familial. Il s'exprime dans les rituels familiaux et de couple dans *Mátate amor* : « Somos parte de esas parejas que mecanizan la palabra "amor" hasta cuando se detestan » (p. 6) ; « Sentadita en el asiento de acompañante, el cinturón bien ajustado con la expectativa del paseo dominical » (p. 38). La protagoniste se remémore son mariage, les vœux de son époux et l'échange de consentement depuis des images de fuite en avant et de mort. Quant aux beaux-parents, ils sont la personnification du « pouvoir réitératif du discours[6] » qui régule ou impose des schémas et des normes sociales. Ils les rappellent sans cesse jusque dans l'organisation même de la vie quotidienne. Ils représentent le discours itératif qui veut former, normaliser et adapter/assimiler la protagoniste à la norme : l'adapter au niveau linguistique « ¿Practicaste pronunciación? ¿Vocabulario? Así nunca vas a pasar las entrevistas laborales » (p. 47) ; former le corps « Mi suegra me objetó de lejos con el bol de comida mezclada para gallinas por qué no hacía algo de gimnasia » (p. 18); l'assimiler à la vie sociale « ¿Estuviste viendo ofertas de

6. *Ibid*.

trabajo? ¿Piensan poner el chico en una guardería? ¿Están pudiendo pagar los impuestos? ¿Y la obra social? » (p. 17).

Les beaux-parents sont une instance d'ingérence dans son intégration sociale. Cette ingérence dans l'existence de la femme est portée à l'extrême dans la décision du mari de la faire enfermer dans une clinique psychiatrique : « Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse » (p. 84). Ce type d'enfermement est l'expression maximale du caractère institutionnalisé et social de la folie. La protagoniste est littéralement enfermée ; son mari et les médecins la contrôlent : « prefiere que me quede todavía una semana más, todo eso hablaron a mis espaldas: es oficial, estoy en penitencia » (p. 97).

Ariana Harwicz construit une figure qui subit les normes comme des carcans. En établissant ce schéma normatif, elle rend compte du processus qui se déploie autour de la femme, nie son désir et ses nécessités, en lui criant à l'oreille « Tu désires donc tu es une débile mentale ».

b) La folle extatique : schéma corporel du corps délié

> « Si levitar es algo, mirarlo a los ojos era lo más parecido. El ciervo aparecía justo al caer la noche y se detenía al fondo entre el bosque y el jardín. [...] Esa mirada es un momento que dura todavía. [...] » (p. 49).

« Éxtasis: no contentarse con ser lo que se es. Literalmente, salir de sí, dislocar, llevar hacia fuera, quebrar la barrera del cuerpo, retirarse, abandonar, ceder, dejar, renunciar »[7] (Perlongher, écrivain argentin, né en 1949). Si « el eje de la experiencia extática es la salida de sí », cette exhortation à sortir de soi pourrait être programmatique dans l'écriture d'Harwicz. Dans *Matate amor,* les actes des protagonistes visent à leur autodestruction. Il s'agit de sortir du discours socio-formel enfermant pour atteindre l'utopie matério-informelle sauvage du corps. Georges Bataille définit l'« informe » comme « une opération qui consiste à déclasser, au double sens de rabaisser et de mettre du désordre dans toute taxinomie, afin d'annuler les oppositions sur quoi se fonde la pensée logique et catégorielle[8] ». Ainsi, pour Bataille comme pour Harwicz, l'informe est une voie dialectique de libération qui passe nécessairement par la destruction de la norme qu'elle soit linguistique, sociale ou esthétique. Bataille explore ce qui est rejeté

7. Néstor Perlongher, *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*, Buenos Aires : Ediciones Colihue, 2008.

8. Georges Bataille, « L'informe » in *Documents*, 1929.

comme trop « bas » (en opposition à la Raison) et croit en la possibilité d'une matière brute, réfractaire au sens, à la mise en forme. Ce « bas matérialisme », appelé aussi « scatologie » ou « abject » fait écho à l'esthétique de Harwicz non seulement à la recherche d'une « chambre à soi[9] », mais d'un « corps à soi » qui se dilue dans la matière indomptable du désir. Nous nous autorisons la référence à Virginia Woolf, car elle apparaît dans le roman à travers une émission de radio qui traite de *Mrs Dalloway*.

À la délimitation rigoureuse du schéma normatif du corps lié de la protagoniste, Ariana Harwicz oppose un schéma utopique informe et indéterminé du corps délié. En laissant les protagonistes et l'espace innommés, le roman atteint la puissance d'un mythe, d'une utopie au sens littéral dont la plus forte expression est, dans *Matate amor*, la forêt où s'enfuit la protagoniste de façon compulsive lorsque l'enfermement est étouffant, pour retrouver le cerf. La forêt est le non-espace utopique d'un désir créatif extatique. L'excès pulsionnel esquisse un schéma corporel de l'extase où se meut le corps abject, un corps présenté depuis sa matière informe dont la propriété essentielle est de ne pas se laisser figer dans une forme définitive. La matière désirante et naturelle du corps délié de la norme et son corrélatif spatial – la forêt – sont les refuges utopiques depuis lesquels crier « je désire donc je suis ». Nous allons présenter les propriétés extatiques et abjectes de ce « corps à soi ».

Corps animal. « L'abject nous confronte […] à ces états fragiles, où l'homme erre dans les territoires de l'animal »[10]. La nature animale de la protagoniste-mère de *Matate amor* affleure toujours dans les moments où le sentiment d'oppression sociale est le plus fort : « Mi aliento de búfalo me socava. Podría empeñar vidrios enteros, los ventanales de un castillo, ciudades espejadas por ríos angostos. Soy una bestia que respira lento y pesado, que saca el aire al resto. » (p. 45).

Corps organique. Ariana Harwicz libère le corps de sa forme et de la peau, son contenant, et pénètre dans l'intérieur, purement matériel. Dans la rage, le désir, l'exaspération, le corps s'exprime à travers ses matières : le sang, les excréments, l'urine, le lait, la sueur, les larmes ; matières abjectes exclues de la société, cachées, tues, purifiées ou réprimées par les codes sociaux, moraux et idéologiques selon Julia Kristeva. En les célébrant tout au long du roman, Ariana Harwicz propose un schéma corporel où circulent les matières du dedans au-dehors, hors des contours sociaux et moraux.

9. Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (1929).

10. *Ibid*. p. 20.

Corps humique. La protagoniste de *Matate amor* revient à ses origines primitives non seulement à travers l'organique et l'animal, mais aussi à travers l'humique, c'est-à-dire, dans une relation intrinsèque avec la nature comme Litith, première femme née de la boue dans le mythe hébreu. Elle se fond littéralement dans la forêt, dans le sol naturel : « En el piso arranqué una y mil veces el pasto mezclando en mi mano el verde y el amarillo, la tierra y los lombrices. Linda paleta para una pintura macabra » (p. 45). Lorsqu'elle s'échappe avec son bébé dans la forêt, elle exhorte : « Disimulémonos en el paisaje, cubramos nuestra piel de tierra y verde » (p. 52). Se mélanger avec la mère terre, avec la boue : mélange intertextuel et interculturel entre croyances originaires et traditions marginales *neobarrosas*. La terre est le non-territoire désiré, le retour aux origines primitives.

Corps désirant. Selon Spinoza, le désir est « l'essence même de l'être humain ». La protagoniste le confirme : « El deseo es una alarma que no puedo desactivar » (p. 65). Le désir et les pulsions traversent son corps. Ce corps désirant ressemble au CsO (Corps Sans Organes) de Deleuze et Guattari[11] : il ne s'agit pas d'un corps régi par le despotisme de l'organisme à travers lequel il crée un système de défense qui neutralise le désir (« corps lié »), mais d'un corps localisé dans la matière, affecté et désorganisé par des forces et des intensités (« corps délié »). La protagoniste de *Matate amor* est affectée par un désir ambivalent qui se manifeste sous l'aspect du cerf, cet élément sublime qui la sort de son quotidien et qui en même temps l'asservit. Selon Deleuze, il ne s'agit pas d'entendre cette déliaison du corps comme symptôme pathologique négatif, mais comme un état de sensibilité positive qui permet l'accès à la productivité du désir. En ces termes, la force contradictoire inhérente au désir, entre servitude et liberté, est à l'origine d'une écriture au couteau que nous développerons dans la partie suivante.

À travers l'écriture, Ariana Harwicz domine le « désir abject », en le transformant en langage. Selon Julia Kristeva, la sublimation est « la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal[12] », si « dans le symptôme l'abject m'envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens[13] ». Une fois l'abjection dominée par la sublimation esthétique, celle-ci devient « corps à soi » depuis lequel s'affirme la singularité sublime de la protagoniste.

11. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris : Les éditions de minuit, 1972, p. 29.

12. *Ibid*. p. 20.

13. *Ibid.* p. 20

Matate amor véhicule l'exemple d'un schéma corporel de « corps fou » ambivalent, lié et délié à la fois, un corps pris dans le passage entre l'enfermement et l'extase intime. L'auteure reproduit ce même schéma (depuis des problématiques particulières) dans *La débil mental* et *Precoz*. Comme nous l'avons énoncé en introduction, ces deux romans mettent en scène le couple fusionnel mère-enfant qui évolue entre liaison et déliaison. Les romans d'Ariana Harwicz narrent la difficile construction identitaire de femmes – qu'elles soient mères ou jeunes filles –, leur devenir et la conquête d'un corps à soi dans cet entre-deux irréductible de la norme et du désir. À travers les quêtes de ces femmes qui sont autant d'autofigurations d'elle-même, Ariana Harwiz explore et crée les possibilités d'une langue à soi, d'une œuvre à soi.

Le corps de l'œuvre : donner corps au passage, faire œuvre de la folie

Comment, chez Ariana Harwicz, la folie vécue comme déliaison peut-elle être productive du point de vue artistique et esthétique et structurer une œuvre singulière ? Cette question nous situe désormais dans la réflexion autour du processus d'écriture et de la question de la singularité de l'écrivain. Il s'agit de comprendre comment Ariana Harwicz met en scène sa propre naissance d'écrivain et configure une œuvre singulière, « le corps de son œuvre ». Nous pouvons aborder cette naissance en fonction de différents termes et théories. En effet, Julia Kristeva reprend le terme freudien de « sublimation » pour désigner la mise à distance de l'abject par le langage/l'art. Il s'agirait d'envisager l'art comme séparation et singularisation à la fois, autrement dit comme accouchement de soi. Didier Anzieu théorise la notion de « corps de l'œuvre » comme transmutation d'une crise personnelle en œuvre d'art. Selon le psychanalyste, la création est un travail d'accouchement de soi : les représentants inconscients de cette crise deviennent structurants, sont mis en mot et passent par le style de l'auteur qui en fait un code singulier :

> Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre […] il y a dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement[14].

Ce « code » est un autre terme pour définir le processus d'écriture de l'écrivain. Pour César Aira (écrivain argentin contemporain), l'équation

14. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1981, p. 44.

sensible entre l'artiste et son processus d'écriture c'est le « monstre », autrement dit, l'expression singulière de ce qui lui est propre : « El monstruo es la singularidad absoluta […] ese dispositivo de consciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, el Monstruo[15]. »

L'écrivain qui veut contempler son processus d'écriture en acte doit nécessairement effectuer une torsion sur lui-même ou se mutiler pour pouvoir le saisir ou le voir agir. Il procède à une coupure de soi qui lui permet de déclarer « je est un monstre ». Le Monstre révèle l'altérité essentielle qui habite intrinsèquement l'auteur qui, scindé, peut se rencontrer dans sa propre séparation. Ainsi, la déliaison serait-elle essentielle à l'avènement de l'écrivain et de son processus d'écriture. Ariana Harwicz, en mettant en scène des figurations de soi mutilées ou séparées, donne corps à son processus d'écriture, autrement dit, au Monstre, le corps de son œuvre.

Les romans d'Ariana Harwicz narrent des histoires de maternité. D'un point de vue diégétique, ils peuvent être lus comme les récits de rite de passage à la maternité ou de rite de passage à l'âge adulte selon que l'on se place du point de vue des mères ou de leurs enfants. Mais il s'agit aussi d'un rite de passage à l'écriture et au mythe personnel de l'écrivain si l'on se place depuis une perspective métalittéraire. Il y a bien une dimension mythologique dans les romans de l'auteure : le traitement indéterminé, radical, exemplaire du couple mère-enfant, le caractère innommé des personnages et des lieux, véritables « topos » qui se divisent en utopie (la forêt) et dystopie (la maison). Le couple monstrueux mère-enfant représente la matière abjecte de la création, la fusion aveugle, que le couteau doit séparer, ciseler, pour faire affleurer l'altérité, la singularité. Pour reprendre les termes de Julia Kristeva, le couple mère-enfant représente le « symptôme » : « un langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre, tumeur ou cancer, que les écouteurs de l'inconscient n'entendent pas, car c'est en dehors des sentiers du désir que se blottit le sujet égaré[16] » et l'enfant utopique de *Matate amor* – « un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante » (p. 50) – que nous proposons de lire comme métaphore de l'œuvre de l'auteure, représente la « sublimation » : « la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal[17] ». La folie serait

15. César Aira, « Arlt », in *Paradoxa*, n°7, Rosario : Beatriz Viterbo, 1993, p. 58.

16. *Ibid*. p. 19.

17. *Ibid*. p. 20.

le symptôme ; l'œuvre, la sublimation : « Dans le symptôme, l'abject m'envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens[18] ».

L'écriture au couteau : « Je coupe donc je suis »

L'instrument de la sublimation artistique, d'accouchement du corps de l'œuvre ou de la césarienne qui donne naissance au Monstre, c'est le couteau. « Je coupe donc je suis » pourrait être un énième détournement de l'aphorisme cartésien. En effet, chez Ariana Harwicz, il y a toujours un couteau réel, imaginaire, métaphorique ou linguistique qui guette. Dans *Matate amor*, le couteau apparaît dans les trois moments significatifs et structurants du roman. Il ouvre le roman, tenu par la protagoniste, qui, cachée dans les herbes hautes, regarde de loin, son fils et son mari qui jouent dans la piscine. Il est tenu, imaginaire, comme pulsion destructrice de ce tableau familial duquel elle est absente. Au milieu du roman, acculée par l'interrogatoire de son mari jaloux à propos de son amant, elle se jette dans la baie vitrée et part en courant dans la forêt, le corps coupé. Cet épisode entraînera son internement en clinique psychiatrique. À la fin du roman, l'auteure met en scène un duel entre l'amant et le mari. Il s'agit d'un duel parlé, mais l'idée de couteau, encore une fois, est présente, dans la signification métaphorique du duel. Dans *La débil mental*, le couteau est l'arme inopérante contre l'aliénation du désir (maternel ou amoureux), car l'abjection triomphe toujours. Dans un premier temps, il est une arme imaginaire prescrite par le médecin de famille qui propose à la jeune fille d'imaginer un couteau quand elle est excédée. Il joue la fonction d'une catharsis, d'un défouloir imaginaire. C'est peut-être là une mise en abyme des romans de l'auteure qui crée des couteaux fictifs dans des situations d'aliénation insupportables. À la fin du roman, la mère échafaude un plan de vengeance avec sa fille contre son amant. Mère et fille, après l'avoir massacré à coups de couteau, prennent la fuite, de nouveau tragiquement réunies dans une complicité abjecte. Le couteau, dans le troisième et dernier roman publié de l'auteure, *Precoz*, n'apparaît qu'une seule fois comme couteau de chasse d'un jeu que partagent la mère et son fils. Nous verrons que cette absence de couteau pourrait bien être symptomatique d'une évolution de l'écriture d'Ariana Harwicz.

Le couteau, présent dans la diégèse dans les deux premiers romans, imprime son style au « corps de l'œuvre » d'Ariana Harwicz. Ce dernier est le produit de coupures thématiques. Coupures corporelles : les corps

18. *Ibid*. p. 20.

sont coupés par les pulsions, kaléidoscopiques et fragmentés, ils échappent à l'injonction du « moi unique » et du « moi chef ». Coupure sexuelle : la sexualité est qualifiée de « mutilación », de « hachazos ». L'auteure pointe encore son couteau sur l'institution du couple, de la famille, du mariage, sur la maternité, sur le monde du travail, sur l'école. Toutes les instances de son œuvre romanesque subissent la coupure du couteau : le temps, l'espace – tout comme le « corps fou » de la protagoniste – sont pris entre la compulsion du désir et l'enfermement. Enfin, à l'image du corps lié et délié à la fois, *Matate amor* et *La débil mental* sont des corps romanesques fragmentés, entre-deux. Chaque chapitre est comme coupé au couteau : bref, brutal, intense, un flot de rage, un orgasme, il brise la linéarité du récit. Si les chapitres forment la structure du corps de l'œuvre, la langue en est la matière : langue abjecte, tranchante, parfois informe. L'auteure rompt les structures rigides et logocentrées de Ferdinand de Saussure entre signifiant et signifié pour revenir à un niveau « pré-logique ». Harwicz libère les mots de leur signifié, de leur charge sémantique, en célébrant leur nature sonore : « Vuelvo a escuchar el ajjj, ajjj, como de ahorcamiento, ajjj, ajjj, como garganta ronca y gatuna saliendo del pico curvo del búho » (*Matate amor,* p. 12) ; en jouant avec la disposition des lettres : « dorima » désigne le mari (« marido »). Elle compare son écriture au travail de sculpture : elle coupe, elle sculpte, elle taille, elle cisèle les mots. La coupure transgresse l'oppression sémantique du signe en ouvrant le passage à l'expression d'un style propre.

C'est en ce sens que cette « écriture au couteau » a toute sa place dans une filiation transgressive de couteaux. À la manière du crayon-couteau d'Antonin Artaud qui « blesse et soigne comme un fléau, qui creuse en ouvrant d'abondantes hémorragies d'encre, qui trace des pustules et des abcès salutaires[19] », supplice et libération, instrument d'acupuncture et poignard, l'écriture au couteau de Harwicz est un *pharmakon* (Jacques Derrida) : venin et pansement à la fois. Il est aussi instrument de déconstruction qui permet de montrer tout en déconstruisant, d'accéder à l'intérieur, de procéder à une autopsie de la folie : « J'ai transformé le bistouri en porte-plume » dit Michel Foucault[20]. L'auteure utilise ce « bistouri » du philosophe pour inciser les normes, inciser les discours. En plus d'être *pharmakon* et *bistouri*, le couteau d'Ariana Hawicz peut s'apparenter à l'arme du crime transgressif

19. Francisco González, « El lápiz de Artaud », in *Revista de filología románica*, 2007, p. 153-164.

20. Michel Foucault, *Le beau danger. Entretien avec Claude Connefoy* (1968), Paris : Éditions de l'EHESS, 2011, p. 36.

de Georges Bataille qui libère le désir de ses limites et interdictions. En termes de langue, l'écriture au couteau s'apparenterait à « la escritura como tajo » qui définit l'œuvre de Lamborghini (écrivain argentin, 1940-1985) dans les mots de Perlongher : une « lengua fractal » (César Aira) qui s'oppose au beau, aux canons esthétiques pour les transgresser et rénover la langue.

Cette écriture au couteau, processus d'écriture et style singuliers générateurs de nouvelles liaisons esthétiques, configure le « corps de l'œuvre » d'Ariana Harwicz.

Le « corps de l'œuvre » : « Je désire donc je suis »

> « Il faut être dans un état de bestialité pour écrire. L'écriture est liée au désir. Écrire génère un grand désir sexuel. Chez moi, écrire génère la faim, le désir sexuel ou la violence aussi. Je traverse les mêmes pulsions que mes personnages ». (Harwicz)[21]

L'écriture au couteau, guidée par le désir de l'artiste, permet de faire œuvre de la folie. En effet, ce désir ambivalent et son représentant inconscient majeur – le couteau – structurent l'œuvre de l'auteure. Pour reprendre la démonstration de Didier Anzieu, l'écriture au couteau donne forme au passage entre norme et désir dans lequel est prise la folle, et devient ainsi « le corps de l'œuvre » d'Ariana Harwicz. Ce « corps de l'œuvre » singulier est à l'image du CsO de Deleuze et Guattari : un corps sans organisme, un corps désirant traversé par des pulsions qui tout en le désorganisant, célèbrent sa force et sa singularité. Car si les romans de l'auteure coupent toute pré-conception stylistique, linguistique et structurelle, à l'image de la jeune fille de *La débil mental* qui tente de se séparer de sa mère, ils échappent à leur filiation ou tradition littéraire nationale. La jeune auteure argentine étudiante en littérature comparée à La Sorbonne puis exilée dans la campagne française où elle devient mère, donne corps, par son œuvre, à son passage de l'Argentine à la France, de son statut de jeune femme au statut de mère, de la vie urbaine à la vie rurale. « Provoquer une écriture fille d'autre chose. Née d'autre chose, non pas des parents que nous reconnaissons comme tels. Ou bien de parents autres. Sans parents[22] », Ariana Harwicz pense sa littérature hors des frontières géographiques, culturelles,

21. Ariana Harwicz (entretien 2015).

22. *Ibid.*

hors des topiques. Seule la langue maternelle la relie à l'Argentine : l'argot, l'art du néologisme, la musique de la langue. Au-delà de cela, les personnages n'ont pas d'histoire, pas de patrie. Chez Ariana Harwicz, il n'y a pas de père ou bien un père qui n'en est pas un et le couteau est toujours à l'affût, entre la mère et l'enfant. Son œuvre est anti-généalogique. Tout comme le bébé de *Matate amor*, « hijo del bosque, apátrida, errante » (p. 50), sa littérature est apatride, une littérature de l'errance, des déplacements, des va-et-vient, des exils et des coupures. Son œuvre naît de l'entre-deux, du passage, du déplacement et lui donne corps. C'est une œuvre orpheline, apatride, rhizomique au sens deleuzien, nomade (Rosi Braidotti) :

> Listo, soy huérfana, y me veo delante del nicho de mis progenitores, liberada, una guacha de poder, una histérica felicidad. Soy huérfana, como decir, soy una mujer casada, como decir, tengo hambre. Salir a los tumbos, oler todo por primera vez, empezar de nuevo. Camino derecho en el predio crecido y dejo atrás la casa deshabitada (*La débil mental,* p. 75).

La dernière œuvre publiée d'Ariana Harwicz, *Precoz*, semble avoir assumé la séparation et se déploie dans la marge et l'entre-deux. Il n'est plus question de coupures tranchantes, de couteaux, de murs ou de portes closes à enfoncer. Le couple mère-enfant habite une maison « sin dirección ni número », un espace marginal entre les champs de vignes et les zones industrielles qu'il partage avec les Roms, gitans et réfugiés africains. L'espace n'est pas confiné à l'intérieur de la maison, il est extérieur et dynamique : le couple de personnages se meut sans cesse d'un lieu à un autre construisant ainsi tout au long du roman un itinéraire extatique de la marge, de l'intervalle. Comme tout corps, le corps de l'œuvre est mouvant, sujet aux transformations. Il semblerait que « el hijo del bosque » apatride ait grandi : « Mi hijo se duerme largo en mi regazo, su brazo sobre mis piernas desnudas cubiertas por un chal, por su cabeza pesada me doy cuenta por primera vez de que es un hombre » (p. 12). Dans *Precoz*, nous sommes toujours en présence du couple mère-enfant qui évolue entre fusion, fuites et errances. En revanche, si Ariana Harwicz explore encore l'« entre-deux » et en fait même le sujet de son roman – le titre renvoie à l'âge intermédiaire de l'adolescence, période de transformations – ce n'est plus depuis la coupure, un schéma de corps fou et un corps romanesque coupés, mais depuis le continu. Elle met en marche la frontière spatiale et sociale, le seuil des âges, la séparation de l'enfant et de sa mère. Le roman ne comprend pas de chapitres ; c'est un flot continu où bien souvent elle passe d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre, d'un instant à un autre, sans que le lecteur s'en rende compte. Tout est emporté dans un *continuum* où se meuvent des transformations radicales, mais imperceptibles. Il ne s'agit plus

de matérialiser la coupure dans le corps des personnages et dans le roman, mais de matérialiser l'« entre-deux » : le transitoire et le marginal. Le corps de l'œuvre évolue, de fou, il devient nomade. L'auteure, à l'image de cet « enfant comète », atteindrait-elle sa maturité à travers cette œuvre qui ne subit plus le passage, mais le fait sien à travers l'écriture ?

Conclusion : du corps fou au corps nomade

> La littérature m'a sauvée de la dépression. Je ne pourrais pas seulement être mère. J'ai l'impression qu'il me manquerait ce « couper vers ». Revenons à la coupure. Au cinéma, on dit « couper vers » : on crée une nouvelle scène, on fait un montage. « Couper vers » et je pars vivre à la campagne. Je dis toujours « couper vers »… Jérusalem. « Couper vers »… il me semble que ce qu'il y a d'intéressant dans la structure de la vie c'est le « couper vers ». L'enfant aussi a besoin du « couper vers » depuis la mère. Ma maternité aussi a besoin de coupures[23].

Si la coupure est intrinsèque à la vie de l'auteure comme nous l'entendons à travers ses mots, elle est de la même façon intrinsèque à son œuvre. En ce sens, Ariana Harwicz est une véritable figuration du « sujet nomade », à l'instar de ses protagonistes, c'est une « voyageuse de l'espace qui successivement construit et démolit les espaces où elle vit avant de continuer son chemin[24] », figuration d'une « forme intransitive de devenir : elle marque une série de transformations sans produit final […] [seuls] l'intéressent l'acte d'aller, d'être toujours de passage, en transit[25] » remettant ainsi en cause toute fixité, toute catégorie rationnelle. Pour l'auteure, la structure nécessaire de la vie et de la création réside dans ce « couper vers ». Aussi bien Ariana Harwicz que ses doubles – les protagonistes de ses romans – guidées par leur désir, se recréent et se subliment de coupure en coupure, de liaisons en déliaisons, dans l'entre-deux que configure leur « schéma de corps fou ». En initiant ce travail, nous avions l'intuition que la problématique de la folie résidait dans le renversement de l'enfermement dans cet « entre-deux » entre norme et désir qui consisterait pour la folle à le faire sien plutôt que de le subir. Ariana Harwicz transforme les « corps fous » pris dans cet entre-deux auxquels on crie « tu désires donc tu es une débile mentale » en « corps nomade » qui habitent et deviennent ce passage tout

23. Ariana Harwicz (entretien 2015)

24. Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*, Madrid : Paidós, 2000, p. 222.

25. *Ibid*. p. 222.

en affirmant « je désire donc je suis ». Si la folle est une création normative et sociale – une altérité négative –, la nomade est celle qui s'auto-désigne depuis son désir propre qu'elle érige en véritable altérité performative.

Bibliographie

Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1981.

Aira, César, « Arlt », in *Paradoxa*, n°7, Rosario : Beatriz Viterbo, 1993.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972.

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.

——, « L'informe » in *Documents*, 1929.

Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*, Madrid : Paídos, 2000.

Butler, Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris : éd. Amsterdam, 2009.

Deleuze, Gilles, *Logique de la sensation,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.

——, *Critique et clinique,* Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.

——, *Le beau danger. Entretien avec Claude Connefoy* (1968), Paris : Éditions de l'EHESS, 2011.

González, Francisco, « El lápiz de Artaud », in *Revista de filología románica*, 2007.

Harwicz, Ariana, *Matate amor*, Buenos Aires : Paradiso, 2012.

——, *La débil mental*, Buenos Aires : Mardulce, 2014.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980.

Perlongher, Néstor, *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*, Buenos Aires : Ediciones Colihue, 2008.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi* (1929) ; *Orlando* (1928) ; *Mrs Dalloway* (1925).

CLÔTURE

Les jambes vissées sur mon clic-clac

Valentin Langlais
Université Paris-Est Créteil Val de Marne

les jambes vissées sur mon clic-clac
je suis assis le dos courbé
j'ai pris la décision de ne rien oublier
j'écris

je suis assis sur mon clic-clac
énervé, usé
j'écris pour me rappeler
j'écris ma grand-mère

ma grand-mère me saoule
oui, nous sommes en mars
le printemps arrive
et ma grand-mère me saoule
je suis devenu infirmier
sans salaire je lutte pour qu'elle voie
pour qu'elle voie que je dois m'occuper d'elle
nous sommes en 2014

je suis coincé sur mon canapé-lit
j'écris pour que le venin sorte, ici
ma grand-mère vieillit et
elle est dure à cuire, moi je deviens dingue

je suis seul dans cette nouvelle ville
je n'ai personne que ma grand-mère
elle qui refuse que je l'aide
elle qui s'est perdue dans la rue ce midi

alors je m'assois et j'écris ici
pour ne pas gueuler, ou par peur de fuir
gueuler sur papier alors que j'ai encore 18 ans
dire ma solitude, et la voir écrite

je suis assis sur mon clic-clac
emmerdé, usé
j'écris pour me rappeler
j'écris ma grand-mère

je suis seul putain et je n'ai aucun ami ici
je suis seul ici alors que cette ville est là
je rentre en vitesse chez mami pour vérifier
qu'elle n'est pas encore sortie, pas sans moi

je suis seul putain et à qui je pourrais le dire
tout le monde me regarde et me dit courage
tu es courageux c'est super ce que tu fais
qu'est-ce que ça fait, qu'est-ce que ça peut faire

moi je suis seul ici et je suis en train de cuire
je ne sors plus parce que j'ai peur pour elle
elle n'écoute pas encore, elle ne sait pas
elle m'insulte parfois à l'heure de la sieste

ça n'a rien de spécial que de vivre
comme ça, déposé sur un clic-clac le soir
j'ai 18 ans et je ne peux pas danser
on me salue mais rien ne me touche

je ne parle que d'elle et elle remplit le crâne
le crâne est dingue et je n'ai plus ma mami
le crâne est farci par l'impasse et le stress
je cuis punaise je cuis, je cuis sur mon lit punaise je crie

comment je peux faire pour dire, et à qui
c'est horrible ce que je ressens et ça déborde
j'en peux plus de ça, je dois rester assis
je sais bien que je ne peux rien

rien faire contre l'oubli
l'oubli et elle sont deux choses dissociées
alors comment dire que mami me saoule
comment je fais pour dire la colère

je suis assis et énervé sur mon clic-clac
énervé, usé
j'écris pour me rappeler
j'écris ma grand-mère

comment je fais pour lui expliquer, à elle
qu'elle ne peut plus ni sortir ni cuisiner
que ça fait deux passoires en plastique qui brûlent
le plastique fond sur la plaque comme je fonds sur le lit

je sais
je sais que mémoire et mami sont deux choses
je sais qu'elle ne maîtrise pas
que ça ne dépend pas d'elle seule, de l'envie
et quoi
pourquoi je prends ce ton quand je lui parle
pourquoi y a-t-il cette autorité qui s'installe
préparer des médocs pour une femme qui les refuse

bras de fer contre mami comme toujours
toute cette femme me refuse et lutte
moi je reste ici, je la rappelle à son mal
je tais la force le refus, je prends le calme

moi je dois me taire parce qu'elle ne veut plus
elle déteste la vieillesse et je prends le coup
elle insulte valentin à voix basse
mais c'est la vieillesse qu'elle insulte

je suis assis sur mon clic-clac
impuissant, usé
j'écris pour me calmer
j'écris pour ma grand-mère

SOMMAIRE

Avant-Propos

Nadia Mékouar-Hertzberg (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Stéphanie Urdician (Université Clermont Auvergne)
Folie et genre en créations 7

Ouverture

Michèle Ramond (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)
Réflexions sur la folie et la guerre 15

Folies, mélancolies, ravissements et autres déraisons

Mercedes Gómez Blesa (Autora, ensayista)
María Zambrano : razón, delirio y rapto 31

Nadège Besse (Sorbonne Université)
Folies et mélancolies chez Esther Tusquets : la figure maternelle 39

Fátima Rodríguez (Université de Bretagne Occidentale)
Teresa Rodríguez (Université Toulouse Jean-Jaurès)
Raison et déraison dans les songes de sor Juana Inés de la Cruz et Rosario Ferré 51

Folie et lien social

Françoise Bouvet (Université Rennes 2)
Histoires de folles ou folie de l'Histoire ? Les stigmates du narcotrafic chez Laura Restrepo 69

María Martínez Díaz (Universidad Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)
La locura como posibilidad de sublevación en El camino de Santiago *(Patricia Laurent)* 85

Alda Maria Lentina (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)
Nouvelles Lettres Portugaises *: Mariana Alcoforado et ses avatars hystériques, lesbiens et nymphomaniaques* 109

Maria Araújo da Silva (Sorbonne Université)
Sourdes mélancolies et folles cruautés chez Teresa Veiga 121

Élisabeth Campagna-Paluch (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)
Femme et mélancolie : de l'enfermement des folles et « filles perdues » à la créativité d'artistes à la folie douce 135

Myriam Lépron (Université Clermont Auvergne),
Camille Laurens, Celle que vous croyez*, le roman qui rend fou* 153

Expériences-créations de la folie

Nadia Setti (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)
Alda Merini ou la fureur érotico-poétique 169

Diane Gagneret (ENS Lyon)
Folles à délier : folie, féminité et subversion chez Janet Frame et Jenny Diski 183

Arnaud Duprat de Montero (Université Rennes 2)
Vivien Leigh au cinéma : de la représentation d'une folie féminine à l'actrice-créatrice 201

Patricia Godi (Université Clermont Auvergne)
Anne Sexton ou « l'histoire de ma folie » en poésie 215

Pascale Auraix-Jonchière (Université Clermont Auvergne)
Aloïse : la création entre liesse et folie 237

Julien Roger (Sorbonne Université)
Sylvia Molloy. Écrire Alzheimer 247

Le corps fou à l'œuvre

Fernando Curopos (Sorbonne Université)
Les folles amours d'António Botto 261

Sylvie Camet (Université de Lorraine)
Voyage à travers la folie *: où l'on voit le corps faire retour* 277

Assia Mohssine (Université Clermont Auvergne)
Genre et folie dans L'île aux fous *d'Ana García Bergua* 291

Francesca Maffioli (Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis)
« Figurations » mélancoliques : un regard sur Variazioni belliche *d'Amelia Rosselli* 319

Marie Audran (Université Rennes 2)
Ariana Harwicz : du « corps fou » au « corps de l'œuvre » 337

Clôture

Valentin Langlais (Université Paris-Est Créteil Val de Marne)
Les jambes vissées sur mon clic-clac 357

ISBN : 978-2-36783-119-0
ISSN : 2265-0776

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.