

MAUX EN MOTS

*Traitements littéraires
de la maladie*



Mare calma - Alexandru Radvan

Maria de Jesus Cabral
Maria João Reynaud
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida
(Orgs.)

U. PORTO

Faculdade de Letras
Universidade do Porto

2015

MAUX EN MOTS

Traitements littéraires de la maladie

Maria de Jesus Cabral

Maria João Reynaud

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida (Orgs.)

Universidade do Porto. Faculdade de Letras

2015

Titre: *Maux en mots. Traitements littéraires de la maladie*

Organisateurs:

Maria de Jesus Cabral

Maria João Reynaud

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

Éditeur: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Lieu: Porto

Année: 2015

ISBN: 978-989-8648-46-4

Édition en ligne

URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1458&sum=sim>

© des auteurs des textes

Couverture : *Mare calma* Alexandru Rădvan

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	4
MOTS POUR MAUX. Les hommes, la médecine et l'écriture dans <i>Mes Hommes de Malika Mokeddem</i>	8
BANU AKIN	
DU MAL A DIRE. Maladie et défaillance du moi dans quatre romans d'Amélie Nothomb	24
CRISTINA ÁLVARES	
DES MAUX ECRITS AUX MOTS LUS. L'écriture de la maladie et du corps malade dans la littérature de jeunesse contemporaine	39
RÉGINE ATZENHOFFER	
OS SINTOMAS DO HOMEM NOS DOENTES E NOS MÉDICOS DE FERNANDO NAMORA	55
FERNANDO BATISTA	
REPRESENTATIONS DU CORPS ET RESONANCES DU CANCER DANS L'ÉCRITURE DE MARIOS HAKKAS	71
JACQUES BOUYER	
TRATAR A MORTE POR TU: Vergílio Ferreira e o homem-esqueleto no romance <i>Em Nome da Terra</i>	86
ANA SEIÇA CARVALHO	
ÉCRITURE, CHEMINEMENT INDIVIDUEL ET HISTOIRE CHEZ WALTER BENJAMIN, INGEBORG BACHMANN ET CARL GUSTAV JUNG	105
BILGE ERTUGRUL	
LA RELIGIEUSE DE DIDEROT. La clôture comme cause de la folie	118
ANA FERNANDES	

SUBTERFÚGIOS DA MORTE NAS RUÍNAS DA LOUCURA. O duplo em «WM» de Lygia Fagundes Telles e <i>SISTERS</i> de Brian de Palma.....	135
FERNANDO DE MORAES GEBRA	
<i>LA PREMIERE CONSULTATION DU DOCTEUR NOIR D'ALFRED DE VIGNY. Maladie du poète et remède de la poésie.....</i>	151
ISABELLE HAUTBOUT	
GUERIR LE CORPS ET L'ESPRIT DANS LA MALADIE DE SACHS.....	164
CARMEN HUSTI	
LA NÉVROSE SOUS LE SECOND EMPIRE TRAITÉE PAR ÉMILE ZOLA	
La névrose, maladie du corps humain et du corps social, vue par Émile Zola.....	177
MONNÉ CAROLINE DOUA OULAI	
PORTER SA PATRIE COMME ON PORTERAIT UN FŒTUS MORT. Femmes mélancoliques dans l'œuvre de Linda Lê.....	193
JULIA PRÖLL	
MÉDICO E DOENÇAS NA LITERATURA FRANCESA (SÉCULO XII).....	211
MARGARIDA REFFOIOS	
FOLIE, LANGAGE ET CREATION DANS <i>MY DARK PLACES (MA PART D'OMBRE)</i> DE JAMES ELLROY.....	227
KARINE ROUQUET	
ÉCRIRE LA MALADIE, RECONSTRUIRE L'IDENTITE. Autobiographies des malades atteints de cancer.....	237
SILVIA ROSSI	
FANTASMES EPIDEMIQUES. Logique de contamination dans le roman de Durtal (Huysmans).....	251
ÉLEONORE SIBOURG	

MAUX ET MOTS DE JEAN-LUC OUTERS. Dire la maladie avec humour et tendresse.....265

ISABEL VERONICA FERRAZ DE SOUSA

REPRESENTATIONS LITTERAIRES DE L'ALZHEIMER CHEZ ANNIE ERNAUX ET CHRISTIAN BOBIN.....281

HÉLÈNE TATSOPOULOU

DE LA MALADIE A LA PEUR DE LA CONTAGION. Représentations littéraires de la contagion chez Gabriel García Márquez et chez Philip Roth.....291

LINA PATRICIA VILLATE TORRES

REPRESENTAÇÕES DA SAÚDE E DA DOENÇA EM EÇA DE QUEIRÓS.....305

ANA LUISA VILELA

AVANT-PROPOS

La littérature (...) travaille dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle (...), ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes. Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu de simplement l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie...

Roland Barthes, Leçon

La place constante de la maladie dans la multiplicité des (res)sources qu'offre la littérature, dans ses ancrages historiques, culturels et sociaux, et dans ses recoupements avec d'autres manifestations artistiques, nous invite ici à parcourir les liens tissés au travers des temps et des cultures entre *maux et mots*, à nous pencher sur les œuvres pour y découvrir, voire préciser au prisme dense de la lecture littéraire et de l'interprétation, le *traitement* dont elle est l'objet. Que l'on songe aux représentations des épidémies depuis les livres de la *Bible* ou aux configurations plus récentes du thème du fléau dans sa portée réelle, symbolique ou visionnaire de la littérature aux autres arts – pensons par exemple à la transposition cinématographique du roman *L'Aveuglement* de José Saramago par Fernando Meirelles en 2008 – l'art se constitue en corps-à-corps avec la vie et permet, souvent, une objectivation de la réalité humaine et de phénomènes

complexes, pour une part mystérieux, suscitant, par le même biais, de nouvelles manières artistiques de les saisir, de les traduire, de les partager.

L'apologie d'une culture littéraire pour le médecin n'est pas un fait nouveau. Certains troubles, on le sait, ont été formulés par le recours au littéraire – il suffit de se rappeler les accointances qu'entretiennent mythes et vocabulaire psychanalytique chez Freud – et nombre d'affections ont été décrites dans les œuvres littéraires avant d'être explicitées de manière scientifique, ou expérimentale. C'est le cas des maladies infectieuses comme la goutte ou la syphilis, ou des pathologies neuropsychiques comme l'épilepsie, l'hystérie ou la schizophrénie, surgies au croisement du biologique, du culturel et du social.

Étudier ensemble médecine et littérature est un geste aujourd'hui revendiqué pour une formation et une pratique médicale humanistes, face notamment à l'hyper-technicité montante de la médecine et des soins, et le péril à réduire l'humain à des schémas génétiques, à des sortes de cryptogrammes informatiques ou à des imageries fonctionnelles... En témoigne l'approche de la *médecine narrative*, qui prône pour le corps médical l'acquisition d'une compétence narrative, permettant selon le vœu de Rita Charon, sa théoricienne première, de « reconnaître, absorber, interpréter et être ému par les récits de maladies (...) dans le but d'améliorer l'efficacité thérapeutique » (Charon, 2001). Ainsi les « humanités médicales » dont Jean Starobinski faisait le « Plaidoyer » en 2001, apportent-elles une complémentarité à une médecine scientifique qui ne se satisfait pas des résultats « chiffrables » pour penser « le droit et le devoir, le lien social, la condition humaine et ce qui n'en peut être éludé ».

Peut-être ce nouveau champ interdisciplinaire, de recherche, de formation et de pratique médicale est-il encore en quête de sa désignation différentielle. Dans *Le Bruissement de la langue* (1984) Roland Barthes écrivait bien que « pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un 'sujet' (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne ». Mais alors même qu'un tel objet continue d'être ardemment poursuivi, la présence montante de cette littérature dont on avait auguré le *péril* (Todorov, 2007) dans les cursus de médecine en Europe – Royaume-Uni, France, Pays-Bas, Suisse et, de manière pionnière, au Portugal¹ – vient montrer son rôle majeur et la

¹ Dans le cadre des activités du Projet Interdisciplinaire «Narrative & Medicine. (Con)texts and Practices Across Disciplines » qui outre des échanges internationaux et des publications a créé en 2013/2014 le

potentialité de ses outils « as a critical resource for performance and practice » (Pattison, 2006), favorisant des pratiques réflexives et interprétatives. On peut espérer plus généralement que se développent des échanges fructueux entre les universités littéraires et scientifiques au niveau de la formation médicale et de la pratique soignante, replaçant le patient et son être socioculturel et temporel au cœur du processus thérapeutique. Cette perspective est pourtant encore fragile et toujours menacée par la puissance des conceptions scientistes de la maladie tant physique que psychique, par ailleurs inséparables de mécanismes biopolitiques liés au paradigme moderne de la *Naissance de la clinique*, comme l'a montré Foucault.

Aussi, des ouvrages sur les écritures de la maladie comme celui que nous avons ici le plaisir de publier nous semblent-ils d'une importance capitale pour contribuer à faire évoluer la convergence entre deux disciplines concernées par la personne humaine et par la parole *poétique*, c'est-à-dire évocatrice, la seule à même d'épouser au plus près le sujet dans son authentique singularité. C'est ainsi que l'expression de la maladie peut être envisagée, aujourd'hui, par-delà les *seuls* critères de la littérarité. Elle *réfléchit*, au double sens du mot, un vécu personnel et subjectif, souvent chargé socialement et émotionnellement. Elle en appelle donc à l'expérience humaine, dans sa singularité d'individu et en tant que membre d'une communauté. C'est pour cette raison que, particulièrement en ce qui concerne la question de la maladie, les textes, par-delà une dimension esthétique, mettent en lumière la nature éthique et anthropologique du langage, soit, d'après les travaux de Gérard Dessons et de Henri Meschonnic, une *subjectivation* empreinte de l'historicité « des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue ».

Les vingt et un textes que l'on va lire déploient un large éventail, dans le temps et l'espace et dans les deux langues de nos réjouissances, des rapports étroits ou moins évidents, voire contradictoires, entre *maux* et *mots*, et ce que leurs multiples rencontres nous disent sur l'homme et ce monde auquel il est confronté.

Que la littérature se relie à la maladie en général ou à un vécu personnel en particulier, force est de reconnaître, ne serait-ce que parce que la littérature sert moins *à nommer les choses* qu'à les *recréer*, qu'elle excède la *mimésis* pour nous livrer un vaste domaine de connaissance – *mathésis* qui polarise et transcende le regard médical, au

point de pouvoir dire avec Jean Starobinski qu'elle est le « complément nécessaire du perfectionnement merveilleux de la machinerie médicale ».

Littérature et Médecine participent, ensemble, à la grande aventure humaine de la connaissance.

Les éditeurs

Maria de Jesus Cabral

Maria João Reynaud

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

MOTS POUR MAUX

Les hommes, la médecine et l'écriture dans *Mes Hommes* de Malika Mokeddem

BANU AKIN

Université de Berne

banu.akin@unifr.ch

Résumé : Cet article analyse l'intersection des hommes, de la médecine et de l'écriture en jeu dans *Mes Hommes*, le roman autobiographique de Malika Mokeddem. Son existence se définit par des résistances et des rébellions entre l'Algérie et la France, la médecine et l'écriture, tout en circulant entre les corps masculins et la Méditerranée. L'auteur s'approprie son corps en utilisant les forces qui ont essayé de l'assujettir tout au long de sa vie. Les différentes parties du corps de Mokeddem deviennent des espaces de rébellion explorés par la médecine et l'écriture. L'auteur défie ainsi les contraintes géographiques, sociales, et sexuelles réduisant la valeur du capital symbolique du corps de la femme en subvertissant les notions traditionnelles de production et de création associées au corps féminin.

Mots-clés : exil – corps – médecine – écriture autobiographique – genre.

Abstract: This article analyses the intersection of men, medicine and writing at work in Malika Mokeddem's autobiographical novel, *Mes Hommes*. Her novel defines existence through resistance and rebellion in a series of binaries: Algeria and France, medicine and writing. She circulates these stances among both male bodies and the Mediterranean Sea, appropriating her own body by using the forces that have attempted to subject it via her existence. Mokeddem's body splits into spaces of rebellion that are explored through medicine and writing. She thus defies geographic, social and sexual constraints, reducing the value of the symbolic capital of the female body by inverting the traditional notions of production and creation typically associated with the female body.

Keywords: exile – body – medicine – autobiographical writing – gender.

Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendue libre.

Milan Kundera,

L'Ignorance

Les romans de Malika Mokeddem mettent en scène des femmes issues des sociétés maghrébines et / ou immigrées et expatriées en France. Celles-ci se battent afin de s'affranchir des règles sociales qui les enchaînent. L'auteur interroge les injustices sociales qui contaminent les femmes et rongent ainsi une société malade et corrompue. L'auteur se met à nu dans *Mes Hommes*, roman autobiographique publié en 2005, dans lequel elle situe sa vie de femme, d'écrivaine et de néphrologue, entre l'Algérie et la France. Ce roman met en scène les tensions qui conditionnent son existence sous forme triangulaire : les hommes, la médecine et l'écriture. Ces croisements lui permettent ainsi de se guérir des normes restrictives qui affligent l'auteur et la rendent malade.

L'autobiographie de Mokeddem se distingue par des triangles qui s'entrecroisent, s'imbriquent, et s'entrechoquent. Les trois axes principaux à l'intersection desquels se situe son autobiographie — les hommes, la médecine et l'écriture — s'inscrivent dans les différentes parties de son corps : l'estomac, la matrice et les mains. Bien que chaque organe ait une fonction propre, ceux-ci se croisent dans la quête paradoxale de l'auteur qui se défait mais en même temps se reconstitue à travers ces trois axes. Comment clamer l'amour des hommes sans que celui-ci ne devienne contraignant — un rapport de force — au point d'infecter le corps de la femme ? Mokeddem entreprend un travail de guérison entre les espaces de la médecine et de l'écriture. L'échange, assuré par la fluidité de l'eau, traverse non seulement les reins des malades mais aussi le processus créatif de l'auteur.

Judith Butler définit le corps à travers le langage et Pierre Bourdieu travaille le corps dans son contexte social. C'est à la lumière de leurs travaux que nous analyserons le roman de Malika Mokeddem dans une approche sociologique du *gender* (théorie du genre). Les travaux de Gasser Khalifa sur l'autobiographie dans le milieu arabophone féminin et la métaphore du bateau qui traverse le *Black Atlantic* de Paul Gilroy compléteront notre approche.

1. L'exil et la résistance dans la peau

Dès son plus jeune âge Malika est habitée par un exil qui la consume à petits feux. Bourdieu explique que la famille est le premier lieu dans lequel « s'impose l'expérience précoce de la division sexuelle » et « de la représentation légitime de cette division » (1998: 117). Cette division est d'autant plus évidente et ressentie dans la société algérienne essentiellement patriarcale. C'est un exil qui est imposé d'emblée à Malika par son père qui l'exclut de son amour, lui causant sa première blessure et la poussant à chercher la guérison dans l'amour d'autres hommes, les livres, et la médecine qui lui deviennent accessibles grâce à la transgression :

J'ai toujours été du dehors. Le désenchantement m'a remise au ban de l'amour. L'exil, c'est ça. Il a commencé là-bas. Depuis toute petite, l'inégalité de l'affection des parents (...) entre filles et garçons. L'amplification de cette iniquité par la société entière, sa ratification par un État (...). Ma rébellion contre cet enchaînement d'injustices a fait de moi une femme des écarts, des confins. (Mokeddem, 2005: 84)

Les rébellions de Malika rappellent la figure d'Antigone que Butler définit comme la représentante de la parenté dans sa « déformation » et son « déplacement », attitudes qui compromettent les régimes de représentation familiale en place (2000: 24). D'ailleurs, Bourdieu rappelle aussi ce fait : comment réussir à échapper à la division des sexes qui se manifeste, de manière « objectivée », « dans les corps, les habitus des agents », fonctionnant comme « systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action » (1998: 21) ?

1.1. L'estomac : lieu de rejet et d'exil de soi

L'estomac représente le lieu initial des rôles de femme et de mère qui sont imposés à Malika. Afin de se rebeller contre cette condition, elle décide de ne plus manger et devient anorexique. La cuisine et l'odeur des plats de sa mère l'étouffent : « Peu à peu, ces émanations continues d'odeurs d'aromates et d'épices ont commencé à me barbouiller le cœur. À me rendre l'air irrespirable. Ma révolte est devenue de plus en plus forte. » (Mokeddem, 2005: 42). En effet, la cuisine devient le symbole de l'union familiale qui renforce et fige l'asservissement de la femme au sein de la famille dans laquelle les mains de

la mère sont toujours « colonisées » par « l'arsenal domestique » (*ibidem*) pour que « le broyeur familial » « trempe[nt], farfouille[nt], fourmille[nt] dans le même ragoût » (*idem*: 40). Malika devient une spectatrice qui refuse d'y prendre part et cette première transgression par le refus de la nourriture installe dans sa tête « le vertige recherché » (*idem*: 41) ; ce qui lui donne le goût de l'abysse dès son plus jeune âge.

Cette anorexie liée à la nourriture au départ a des répercussions importantes pour la suite de son récit. Elle permet à Malika de combler ce manque d'amour par le rejet, initialement paternel et par la suite volontaire, par d'autres moyens tels que les hommes, les livres et la soif de liberté qu'elle ne cessera d'explorer pour mieux se guérir. Elle se nourrit tout d'abord des mots des livres lus dans son enfance. Cette activité lui permet de mettre en mots les silences et les non-dits familiaux devenus invisibles. La lecture devient une échappatoire à la prison ménagère. Elle compense les plaisirs culinaires par le goût de l'interdit : « Le nez dans un livre, je dégustais des mots en solitaire. Ceux de l'interdit, de la révolte avaient une saveur de farce unique... J'en salivais, jubilais, en redemandais » (*idem*: 40s).

1.2. La matrice : lieu de révolte et de reconquête de soi

Cet appétit pour la transgression conduira Malika vers son deuxième lieu de révolte : la matrice. Selon Bourdieu, le vagin est un lieu qui est « constitué en fétiche et traité comme sacré, secret et tabou » « donc soumis (...) à des règles strictes d'évitement ou d'accès, qui déterminent très rigoureusement (...) les agents, les moments et les actes légitimes, ou, au contraire, profanateurs » (1998: 31-32). Ainsi, les organes sexuels de la femme appartiennent à son clan et à son futur époux. Butler franchit un pas en associant la matière à « mater », la mère, et à « matrix », l'utérus, ainsi objectifiant la femme qui devient un lieu de reproduction (1993: 7). D'ailleurs, Butler précise que c'est la loi paternelle qui impose au corps féminin sa fonction productive inscrite dans le corps comme une loi qui implique une nécessité naturelle (ma traduction, 1990: 126)¹. Dans son récit, Mokeddem vise la subversion de ces

¹ « Indeed, the clearly paternal law that sanctions and requires the female body to be characterized primarily in terms of its productive function is inscribed on that body as the law of its natural necessity. »

deux définitions. Tout d'abord elle décide de s'appropriier son corps et de l'affranchir de la possession familiale, car elle remarque très vite le destin social des femmes : « Vouées au rebut dès la naissance, elles incarnaient une infirmité collective dont elles ne s'affranchissaient qu'en engendrant des fils. Je regardais les mères perpétrer cette ségrégation » (Mokeddem, 2005: 12).

Bourdieu et Butler se retrouvent quand ils définissent la notion de *gender* qui est, selon la désormais classique définition de Butler, la stylisation répétée du corps avec un ensemble d'actes répétés dans un cadre très rigide qui se fige dans le temps pour produire l'apparence de la substance, d'une sorte d'être naturel (ma traduction, 1990: 45)². La dimension « naturelle » décrite par Butler se traduit par « objectivée » chez Bourdieu, selon lequel « la représentation androcentrique de la reproduction biologique et de la reproduction sociale se trouve investie de l'objectivité d'un sens commun, entendu comme consensus pratique, doxique, sur le sens des pratiques » (1998: 53). Bourdieu arrive à la conclusion selon laquelle les efforts du travail de socialisation tendent « à imposer (à la femme) les limites, qui toutes concernent le corps, ainsi défini comme sacré, *h'aram*, et qu'il faut inscrire dans les dispositions corporelles » (*idem*: 45).

Afin d'échapper à la perpétuation de ces systèmes, Malika désire se débarrasser de sa virginité. Elle refuse de faire de sa matrice un lieu de reproduction pour l'envisager comme un lieu de plaisir susceptible de favoriser l'affranchissement des règles sociales et l'amour libre des hommes : « Personne ne verra la tache de mon sang sur un drap ou sur une chemise. Personne ne l'exhibera comme le sceau de la dignité de toute une tribu. Je laverai mon sang toute seule » (Mokeddem, 2005: 57). Cet acte représente aussi l'appropriation de son sang et donc de sa descendance, détenu jusque-là par son père. Ainsi, elle poursuit ses combats afin de nettoyer toutes les perversions qui entachent la vie d'une femme. Elle refuse le statut de femme-objet limité aux confins du *h'aram*³ et légitime son corps en le rendant *halal*⁴ à travers la libération sexuelle. L'exploration de sa sexualité s'associe à l'appétit perdu mais retrouvé

² « Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being. »

³ le sacré, l'interdit, le privé.

⁴ légal, permis, autorisé, l'antonyme du mot *h'aram*.

grâce à l'amour des hommes. Pour décrire ses ébats sexuels, elle utilise d'ailleurs le vocabulaire de la faim d'ogre : « Et quand remontent aux entrailles de plus impérieuses faims, nous nous mordons avec des accès fiévreux. Nous nous dévorons » (*idem*: 73).

Sa libération continue à travers un deuxième exil, cette fois-ci voulu, qui la conduit vers la France. Sa vie, désormais située entre l'Algérie et la France, lui permet de connaître plusieurs hommes qui deviennent, dans son récit, des terres d'asile dans lesquelles elle se réfugie pour mieux panser ses blessures. Le problème tient au fait que les hommes ne sont pas aussi libres qu'ils le paraissent. Bourdieu décrit les hommes comme des prisonniers de la domination masculine. Donc le « privilège masculin est aussi un piège » (Bourdieu, 1998: 74). Les hommes que Malika rencontre en Algérie ne sont pas libres et sont même esclaves de l'institution sociale et politique que représentent les tribus en Algérie : « Tu aimes un homme et tu te retrouves avec une tribu sur le dos » (2005: 112). Elle explique cet attachement fort à la famille par le fait que les hommes, dès leur plus jeune âge, sont accablés par le « capital d'amour et de légitimation » accentuant leur vulnérabilité (*idem*: 23). Donc, elle décide d'aller à la recherche d'un homme libre en France où elle envisage l'amour comme un « voyage ». Le corps de l'homme devient, de fait, le moyen de se libérer (*idem*: 123). Nous avons donc affaire à un processus d'exil dans l'exil à travers un sentiment d'étrangeté dans son propre corps, dans un nouveau pays, et aussi dans le corps de l'homme qui devient un lieu paradoxal où se mélange l'étrangeté à l'intime et où le déplacement et l'exil trouvent leurs formes : « L'amour accueille, adapte, adopte l'expatrié, éloigne le sentiment de fuite, d'échec » (*ibidem*).

Pourtant la matrice est un lieu à double tranchant car il s'agit aussi du lieu des dangers sociaux qui guettent Malika avec les menstruations qui annoncent un danger de mariage précoce et les grossesses qui menacent sa liberté. En effet, à l'époque, la pilule étant faillible, Malika tombe enceinte. Afin de ne pas assujettir son corps à la tribu berbère très stricte de son amant, elle décide d'avorter. Selon Bourdieu, les sentiments liés à ce qu'il appelle « la magie du pouvoir symbolique » sont des émotions corporelles telles que la honte, l'humiliation, la timidité, l'anxiété, et la culpabilité (1998: 60). L'avortement est un acte qui éveille toutes ces émotions. Celles-ci contribuent à l'aliénation et à la domination du corps

féminin qui trahit les femmes. Butler remet aussi en question le droit à la vie de l'embryon. Selon Butler, l'avortement représente le droit à la vie et à la viabilité de la femme dont la vie dépend de l'exercice de son droit sur son autonomie corporelle (2004: 12)⁵. D'ailleurs, cet avortement ne procure à Malika ni « un sentiment de culpabilité ni de remords. C'est une cicatrice de [s]a liberté » (Mokeddem, 2005: 184), car elle vise l'exercice de la médecine et la création d'œuvres (*idem*: 200), manière de célébrer la vie en tant que femme libre, affranchie de la domination sociale et patriarcale.

Même si elle s'exile souvent dans le corps des hommes, elle ne peut s'empêcher de reconnaître leurs limites face aux menaces de domination que l'amour représente. Après tout, on peut considérer l'amour comme un lieu de domination dans lequel on permet à l'autre de prendre du pouvoir sur soi. On compromet ainsi l'intégrité de ses libertés et de son corps car l'amour masculin peut devenir aliénant et peut refuser la réussite des femmes. L'époux de Mokeddem dit d'ailleurs « crever dans son ombre » après les premiers succès littéraires de celle-ci (*idem*: 136). Elle décide donc de fuir tout amour qui vise l'assujettissement aux perversions sociales. Elle rejoint Bourdieu qui oppose la figure du Pygmalion égocentrique et dominateur à la construction de l'amour pur dans lequel le créateur se voit « comme la créature de sa créature » (1998: 152).

Les hommes peuvent être considérés comme des êtres paradoxaux par rapport aux femmes car ils sont non seulement pour Malika un remède mais aussi un mal. D'où la question : comment se guérir de l'accumulation de tous ces maux ? L'espace de la guérison se construit principalement par les mains. Malika va s'armer d'une double transgression : la médecine et l'écriture qui sont deux lieux d'ordinaire réservés aux hommes, comme le souligne aussi Gasser Khalifa (2013: 99). Comme Antigone — double antique de Mokeddem — elle assure l'affirmation de soi et la mise en parole de sa liberté en s'appropriant la voix légitimée de l'autre auquel elle s'oppose et résiste. Selon Butler, ce processus d'appropriation

⁵ « The point is emphatically not to extend the “right to life” to any and all people who want to make this claim on behalf of mute embryos, but rather to understand how the “viability” of a woman’s life depends upon an exercise of bodily autonomy and on social conditions that enable that autonomy. »

consiste à refuser et en même temps s'approprier cette autorité patriarcale (2000: 11)⁶. Mokeddem légitime ses choix, les maux qui la rongent, et son corps en s'emparant et en assimilant le pouvoir social attribué aux hommes. Elle se situe, selon les termes de Butler, dans « des régions hybrides de légitimité et d'illégitimité »⁷ sans frontières clairement définies (ma traduction, 2004: 108). Comment assurer sa guérison quand on se situe dans cette zone incertaine d'entre-deux ?

2. La médecine : lieu de purification et d'émancipation de soi

La médecine est le premier entre-deux où le reflet de soi et de ses propres peines se construit dans la reconnaissance des maux des autres. La spécialité de l'auteur, la néphrologie, n'est pas anodine et tend à se traduire dans la vie et l'écriture de Malika. En effet, les néphrologues soignent des reins qui ont pour fonction principale la filtration et l'épuration du sang par la formation de l'urine qui, à son tour, évacue et élimine les déchets métaboliques et les excès d'eau. Si les reins ne fonctionnent plus, cela conduit à la contamination du corps qui nécessite une épuration artificielle par la dialyse :

Leurs reins ne filtrent rien. Ni les boissons ni les toxines. Tout leur devient poison et guette le moindre écart (...) Il faut faire vite, les brancher rapidement au rein artificiel, sucer leur sang de l'excès de liquide. (...) Et encore et encore. De sorte que nos patients ne peuvent jamais oublier leur maladie. (...) Toute l'existence n'est plus qu'une stratégie qui n'en finit pas de les enserrer, les essorer, les amputer (Mokeddem, 2005: 187-189).

De plus, la néphrologie permet à l'auteur de se soigner quand l'Algérie se noie dans le sang provoqué par la guerre, moyen pour elle de combler son échec dans son pays natal déserté en soignant un très grand nombre de patients: « Je retourne au rein artificiel, à l'épuration du sang pour m'éviter la dérive vers l'épuration ethnique » (*idem*: 194). En outre, la soif, les interdits, et le danger des excès qui peuvent submerger et noyer le corps des

⁶ « (...) thus her autonomy is gained through the appropriation of the authoritative voice of the one she resists, an appropriation that has within its traces of a simultaneous refusal and assimilation of that very authority. »

⁷ « Hybrid regions of legitimacy and illegitimacy »

malades trouvent leurs marques dans l'existence de Malika. On peut donc créer un parallélisme « viscéral » entre les maux qui contaminent les corps des patients et celui de Malika. Le point commun entre les patients et l'auteur est l'eau qui permet l'évacuation des poisons qui empestent les corps. Ce lien à la médecine se construit à deux niveaux : le rapport à l'eau et aux mots va plus tard s'imbriquer dans l'écriture de l'auteur. Afin de comprendre le lien des maux aux mots, il est important de relever l'opposition inhérente au texte de l'auteur : le désert et la mer.

Comme ses malades, Malika est dévorée par une soif qui ne la quitte plus depuis son enfance : « Lorsque je m'assieds, il y a toujours un grand verre d'eau à ma portée. Quand je me couche aussi. Et parfois, je dois me lever la nuit parce qu'il ne me suffit pas. C'est depuis l'enfance, depuis le désert, cette soif. Ce symptôme » (*idem*: 187). Le désert, qui représente les cruautés et injustices qui scellent et corrompent l'existence des femmes, est l'origine des maux et des mots de l'auteur. Le premier espace d'expression, qu'elle choisit afin d'exprimer la dévastation de l'enfer sanglant du désert de manière abstraite, est la peinture : « J'ai peint un ciel crevé. Son sang dégoulinant tout le long des palmiers difformes, se coagulait à leurs troncs. Des dunes sucées par le vide. (...) Un désert dont les violences ont vite viré en abstractions. Une fureur, un déchirement de la couleur qui était d'abord des torsions physiques » (*idem*: 48-49).

Le désespoir que l'auteur ressent à l'égard du désert vient de « l'infranchissable », « l'insondable abîme » qui contribue à l'effet de « claustration » que l'auteur ressent : « À scruter ce néant immuable, ses paysages fossilisés qui cernaient notre pauvreté, la brutalité des traditions, j'avais parfois des crises de désespoir à en crever tant il me paraissait impossible que je puisse jamais décamper de là » (*idem*: 124).

Cette suffocation est accentuée par les mères qui personnifient les interdits et l'enfermement caractéristiques du désert selon Malika : « Le feu de l'été n'est que l'apogée de l'éternelle guérilla entre deux redoutables catégories de vampires : les mères et les mouches » (*idem*: 38). Les mères, dans leur rôle de vampires, empoisonnent le sang et emprisonnent le corps des filles. Comme le souligne Bourdieu, « le pouvoir symbolique ne peut s'exercer sans la contribution de ceux qui le subissent et qui ne le subissent que parce

qu'ils le *construisent* comme tel » (1998 : 62). Les mères sont donc les gardes des prisons dans lesquelles elles sont elles-mêmes emprisonnées car ces règles « s'impriment insensiblement dans l'ordre des corps » (*idem*: 82). En effet, les mères sont responsables d'accomplir et de compléter la tâche de la chaleur qui « calcine tout » et « extermine les plus vulnérables » (Mokeddem, 2005: 39) : « 'Prends le balai. Va chercher trois bidons d'eau. Dépêche-toi de laver ces couches ! Viens nettoyer ces marmites (...). Ça ne s'arrête jamais ces aboiements programmés pour broyer le temps d'une fille. Ne pas lui laisser une minute pour jouer, rêver. Elle ferait des bêtises. Elle prendrait de mauvais penchants » (*idem*: 143).

Ainsi, en idolâtrant les fils et en oppressant les filles qui doivent devenir des complices de leurs propres bourreaux, les mères perpétuent le cercle vicieux de « servitudes » et de « privations » qui s'approprie les corps des femmes au même titre que l'infini du désert : « À force de violences et de suffocations pendant des années, j'avais fini par englober le désert et ses hommes dans la même terreur : celle de ma mort avant de partir vers des ailleurs plus cléments » (*idem*: 125).

Cette mort à la fois littérale et métaphorique n'aboutit pas grâce à la mer et aux hommes d'ailleurs qui réussissent à arracher Malika du désert. La mer remplace l'infini contraignant du désert par celui de l'amour qui lui permet de manier un bateau en mer, dépassant ainsi l'immobilité algérienne. La mer représente la restitution de son indépendance et de son droit à l'amour : « Ses yeux verts et les lumières de la mer ne sont pas étrangers à mon euphorie. J'ai bien échappé à toutes les noirceurs, les nausées, les rages du désert » (*idem*: 54). Afin de se « désengluier des habitudes, des simulacres du collectif », elle décide d'aimer les « hommes des lointains, d'une autre terre » (*idem*: 64), capables, comme Jean-Louis, son époux français d'avoir raison de l'« effroi » (*idem*: 125) et de « l'enfer » du désert (*idem*: 120). Il possède d'ailleurs un voilier et lui apprend à se diriger en mer à travers des escapades lui donnant le goût de l'infini libérateur. La libération et le dépassement se révèlent à travers la natation dont la pratique est minoritaire dans un pays comme l'Algérie à l'époque « qui tournait le dos à la mer » à cause « des envahisseurs que les vagues avaient crachés » et « la plage, ses ébats, ses 'dépravations' [qui] étaient restés à l'apanage des Français » (*idem*: 120). Malika, entre contraintes historiques, géographiques, sociales, et sexuelles décide enfin de

lâcher prise en affrontant l'infini de *la mer* qui est sa manière de dépasser *la mère* en nageant: « Je plonge, essaie de dompter la crainte et la jubilation, m'applique à coordonner mes mouvements. (...) Je regarde le bateau au loin et dis à Jean-Louis : 'Ça y est, j'ai traversé la mère !' Il ne sait pas que je pense mère à la place de mer » (*idem*: 121).

L'alliance des *maux* et des *mots* définit la souffrance chez Malika et ses patients comme un moyen de se débarrasser « du jugement, de l'insulte, du mépris, du besoin de domination » (*idem*: 44). C'est un lieu où l'expression littérale des maux sociaux se met en scène. Elle décrit l'équipe de néphrologie et les malades comme « une sorte de troupe de tragédiens condamnés à jouer, éternellement, in vivo, la même scène » (*idem*: 189). Ce rituel et ces pratiques médicales traduisent non seulement le rappel constant des maux qui les rongent, mais représentent aussi les soins exigés afin de « continuer à savourer [la vie], à la célébrer malgré tout » (*idem*: 188). L'expression de sa propre souffrance et ses tentatives de guérison dans celle de l'autre procure à l'écrivaine « une raison d'être » (*idem*: 44). Elle est ainsi capable de se situer dans cette zone intermédiaire où le contact avec la souffrance de l'autre « [l]'apprivoise, [l]'humanise et [lui] fait un moment déposer les armes » (*idem*: 51). De plus, la médecine devient aussi une façon de mettre en mots les maux de certains malades qui ont aussi tendance à détourner les mots afin de nier les tourments qui les habitent. Ainsi, Mokeddem est capable d'affronter « l'abominable qui contamine déjà tous nos rapports » (*idem*: 44).

3. L'écriture : lieu de négociation et de remédiation du Soi au Monde

L'auteur se prodigue alors un soin similaire à la purification des reins par la dialyse qui se traduit par le dépassement de la mère dans le rapport à la mer et à l'écriture. Ses mains touchent donc les mots à travers l'acte créateur qui prend en charge les maux accumulés mis en mots. Ces derniers trouvent leur fluidité au contact de la mer, dans la tentation de vaincre la mère.

Les différents épisodes fragmentés et décousus de sa vie trouvent toute leur cohérence dans les trois axes qui la constituent. C'est le lieu ultime où l'auteur s'exile afin d'essayer de répondre à une question inaugurale : « comment guérir de l'infranchissable » (*idem*: 18) ?

Elle se considère comme « une machine à soigner, à écrire. Une tension à fabriquer du sens entre trois dévorations : l'écriture, le chaos algérien et la médecine » (*idem*: 195). Elle met en scène sa vie par l'écriture autobiographique qui lui permet de dépasser le tabou paternel et dont le principe est le non-dit de l'essentiel. Elle transgresse la loi du père et prend l'initiative de « [le] coucher parmi [ses hommes] dans un livre » (*idem*: 19), prolongeant la transgression à travers un inceste semblable à celui d'Antigone. En effet, elle utilise le verbe « coucher » qui peut suggérer une ambivalence. Le paradoxe réside dans le fait que le père ne sait pas lire. Donc ce livre est adressé aux pères de l'Algérie qui réussissent à pourrir l'existence des femmes, sous l'emprise des forces paternelles qui poursuivent et empoisonnent leurs vies même en France : « Leurs brigades ont réussi à bâter des jeunes filles de l'immigration, à leur mettre des œillères » (*ibidem*).

L'autobiographie devient clairement un procédé de dénonciation et de rébellion mettant en mots les désarrois de sa vie de femme toujours en lutte. Comme le souligne Khalifa, la société arabe « ne tolère pas que la femme aborde ouvertement certains sujets : sa vie intime, sa famille, la politique du gouvernement, la religion » (2013: 113). Il s'agit alors d'un retour vers l'Algérie à deux niveaux : en tant qu'écrivaine reconnue et légitimée par le système d'édition et un retour en arrière pour faire face aux forces qui ont tenté de la briser. C'est un défi adressé aux hommes qui la menacent. Les mots de Malika constituent à la fois une guérison et une menace pour leur autorité et la domination qu'ils imposent. L'écriture lui permet alors de s'appropriier son histoire en arrachant sa vie aux mains des hommes qui ont essayé de la pervertir afin de la ranger au rang des mères.

Avec sa vie qui se dessine à travers des transgressions multiples, elle dénonce les normes qui ont tenté de régir sa vie avec ses actions. Selon Khalifa, l'écrivaine reconquiert ce terrain et rompt « le silence imposé à sa vie » (*idem*: 119). Elle s'approprie sa voix, son corps au niveau intime et public. Butler explique d'ailleurs que le corps porte les empreintes de la vie sociale et publique et implique donc « la mortalité » et « la vulnérabilité » mais ces

facteurs peuvent cependant être dépassés afin de revendiquer le corps au niveau individuel (2004: 21)⁸. Comment s'approprier son corps et se guérir ?

La réponse se trouve dans l'écriture qui devient un acte d'appropriation et de domination du corps à l'épreuve du vol et du viol institutionnel. En effet, l'écriture lui donne l'espace pour faire face à soi, à ses propres interdits et à sa solitude qui l'exclut mais qui la constitue aussi : « La solitude était l'espace et le temps de la lecture. Des songes. De leurs vies inventées. Elle est maintenant celui de l'écriture » (2005: 213). En effet, l'auteur a recours à la mer afin d'exprimer sa vision de la solitude traduite par la tentation et le désir « d'aller affronter les océans en solitaire » (*idem*: 207). C'est une affirmation de son individualité qui défie les institutions telles que les clans et les nations dont la visée est « la dissolution » de la personne dans le collectif (*idem*: 213). Cette solitude devient donc l'espace où l'amour de soi peut enfin s'exprimer face au danger de se « disperser, de [se] dispenser en simulacres » (*ibidem*).

L'écriture est de ce fait aussi le lieu de combat où son indépendance refuse toute appartenance définie. Butler signale que, « publier son acte en langage est dans un sens l'accomplissement de cet acte » (ma traduction, 2000: 10)⁹. Les rébellions de l'auteur s'accomplissent et sont clairement établies par le langage. Contrairement à son meilleur ami Mus et son frère Tayeb qui ont aussi traversé la mer et ont échoué, Malika refuse d'abdiquer. On remarquera que Mus partage sa passion pour la médecine et Tayeb pour l'écriture. Pourtant, les deux hommes ne tiennent plus face aux injustices qui visent « les hommes basanés » (Mokeddem, 2005: 149). Ce sentiment d'impuissance face à un « système vérolé » (*idem* : 87) les reconduit vers l'Algérie, le pays des hommes. Tayeb écrit en néerlandais, dans son deuxième pays d'exil mais son manuscrit « n'est pas encore abouti » (*idem*: 131). Son manuscrit non publié reflète l'échec de son exil qui le ramène inévitablement vers l'Algérie. L'Algérie a « bel et bien ravi » ces deux hommes à Malika (*idem* : 94).

⁸ « Given from the start to the world of others, bearing their imprint, formed within the crucible of social life, the body is only later, and with some uncertainty, that to which I lay claim as my own. »

⁹ « To publish one's act in language is in sense the completion of the act. »

Ce retour en arrière peut s'expliquer par le fait que quand l'exil ébranle « la force de l'ordre masculin [qui] se voit au fait qu'il se passe de justification » car « l'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine » (Bourdieu, 1998 : 22). Malika souligne que : « [c]'est parce que tu [Mus] as d'autres rapports que moi avec tes parents. C'est parce que tu es un garçon. Tes colères, ta dissidence t'exposent moins qu'une fille » (2005 : 88). Son écriture devient alors un espace de négociation et de lutte où il lui est possible d'établir son autorité en tant que femme-écrivaine sans devoir se faire engloutir ni par le sable du désert, ni par le cafard parisien ou encore l'amour contraignant des hommes.

Flotter et naviguer deviennent pour Malika la seule façon de ne pas se laisser engloutir par la terre. Sa navigation maritime (littérale et figurée) lui fournit l'espace de la liberté par l'écriture. Elle définit la terre comme le lieu où résident « les fantômes encombrants » et préfère vivre entre les « deux rives du livre, la lecture dans le même temps que l'écriture » (*idem*: 134). De plus, elle définit son rapport à l'écriture comme « un voyage » (*idem* : 135). Ce flottement en mer rappelle le bateau que Paul Gilroy décrit dans *Black Atlantic*. Selon celui-ci, les bateaux de la traite des esclaves explorent « les articulations entre les histoires discontinues des ports d'Angleterre, ses interfaces avec le reste du monde » (ma traduction, 1993: 17)¹⁰. L'écriture et les mots de Malika représentent un corps qui cartographie la France et l'Algérie à travers la Méditerranée avec leurs lots de maux qui hantent l'auteur mais qui ne peuvent pas l'envahir car elle les confine : « Les livres me délivraient de toi [le père], de la misère, des interdits, de tout. Comme l'écriture me sauve aujourd'hui de l'errance de l'extrême liberté. Elle puise sa tension dans ce vertige et le contient. L'écriture et la médecine évidemment » (2005: 15).

Par ailleurs, Gilroy, quand il se réfère aux figures en mouvement telles que les intellectuels, activistes, écrivains, orateurs, poètes et artistes afro-américains et celles des Caraïbes, souligne le fait que « peu importe le motif de l'exil, ces peuples articulent constamment le désir d'échapper aux liens restrictifs de l'ethnicité et de l'identification

¹⁰ « The ship provides a chance to explore the articulations between the discontinuous histories of England's ports, its interfaces with the wider world. »

nationale et quelquefois même de la race » (ma traduction, 1993: 19)¹¹. On peut aisément l'appliquer au cas de Mokeddem qui ne désire pas que son œuvre fasse partie du « ghetto tiers-mondiste ou féministe » (2005: 161). Il s'agit d'une appropriation paradoxale au sein de laquelle elle s'empare de son histoire sur les deux terres. En même temps elle se dépouille des contraintes assimilationnistes algériennes, françaises, et masculines à travers l'écriture qui lui permet de « naviguer ». Comme le souligne Gilroy, la création devient « le gage qui permet la libération de la servitude » (ma traduction, 1993: 40)¹². Par ailleurs, ce flottement ouvre aussi des espaces à l'imagination où l'écriture devient un outil permettant de rêver sa vie et chercher l'homme libre tant attendu : « Qui êtes-vous ? (...) Je vais vous connaître. Mais la vie file comme un cheval fou. Faute de pouvoir la retenir, j'essaie de faire diversion. Je prends le temps de vous rêver » (2005: 218).

Le récit de Mokeddem traduit la tension entre un processus d'aliénation et celui d'émancipation par le corps féminin qui se (re)construit transgression après transgression grâce à l'écriture et la médecine, toujours dans la recherche assidue de l'amour sans jamais se conformer au rôle de la victime :

Seule entre deux pays où je suis souvent mise en demeure de m'expliquer sur des choix intimes, fondateurs. De négocier ma présence. Seule entre l'écriture et la médecine où la tentation est si grande de toujours me ramener d'une façon ou d'une autre à la frontière... Je n'ajoute pas un autre manque, l'amour d'un homme, à tout ça par masochisme. Je reste un être doué pour le plaisir. Je suis trop voluptueuse pour le rôle de la victime (*idem*: 214).

Pour conclure, l'écriture offre à Malika Mokeddem un espace de négociation où tous les lieux vécus dans la contradiction et la rupture se confondent et s'entrelacent pour donner naissance à une femme affranchie capable de se guérir des interdits et des violences en clamant les « êtres multiples » qui l'habitent.

¹¹ «Whether their experience of exile is enforced or chosen, temporary or permanent, these intellectuals and activists, writers, speakers, poets, and artists repeatedly articulate a desire to escape the restrictive bonds of ethnicity, national identification, and sometimes even 'race' itself. »

¹² « A token substitute for freedom from bondage »

Références bibliographiques

BOURDIEU, Pierre (1998). *La Domination masculine*. Paris: Editions du Seuil.

BUTLER, Judith (2000). *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. New York: Columbia University Press.

--- (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

--- (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.

--- (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.

GILROY, Paul (1993). *The Black Atlantic*. London: Verso.

KHALIFA, Gasser (2013). *L'Autobiographie au féminin. Dans L'Amant de Marguerite Duras et Perquisition de Latifa Al-Zayyat*. Paris: L'Harmattan.

MOKEDDEM, Malika (2005). *Mes Hommes*. Paris: Grasset.

DU MAL A DIRE

Maladie et défaillance du moi dans quatre romans d'Amélie Nothomb

CRISTINA ÁLVARES
Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résumé : cet article inscrit le rapport entre maladie et moi mis à mal dans la problématique nothombienne de la dérégulation de la relation intersubjective, en suivant le mot de l'auteur pour qui l'étymologie de *maladie* est *mal à dire*.

Mots-clés: Amélie Nothomb – maladie – moi – parole.

Abstract: This paper examines the relationship between sickness and the fainting self within the Nothombian issue of the deregulation of intersubjective relations, according to the author's idea of the etymology of *maladie* as *mal à dire*.

Keywords: Amélie Nothomb – sickness – self – word.

Dans *Biographie de la faim*, Amélie Nothomb écrit que « (...) l'étymologie du mot 'maladie' c'était 'mal à dire'. Le malade était celui qui avait du mal à dire quelque chose. Son corps le disait à sa place sous la forme d'une maladie » (Nothomb, 2004: 26). Quoique Nothomb affirme qu'elle n'a aucune notion de psychanalyse (cf. Amanieux, 2005: 163), cette définition de « maladie », qui se veut étymologiquement fondée, mais qui découle tout simplement d'une analogie phonétique, converge avec celle de symptôme au sens psychanalytique du terme. Freud, qui a créé la psychanalyse à partir de sa recherche sur le symptôme hystérique, a redéfini le symptôme comme une formation de l'inconscient qui remplace une mémoire refoulée. Autrement dit, ce qui n'advient pas à la parole apparaît dans le corps. La contracture, la paralysie, la dysfonction d'un organe ou d'un membre viennent en lieu et place de quelque chose qui n'a pas été verbalisé. Le dispositif analytique a été conçu pour que le matériel refoulé puisse se dire.

La parole guérit ou, du moins, soulage. Cette corrélation du corporel et du verbal, qui redéfinit la maladie comme métaphore du refoulé / mal à dire, implique que sa cause n'est pas organique mais psychique. La maladie signale – symptomatise – une économie libidinale en impasse ou dérégulée, le corps manifeste une structure subjective qui souffre. La mise en récit de la maladie dans les romans nothombiens relève de ce modèle. L'anorexie et l'obésité instaurent le corps comme symptôme d'un sujet qui manque dramatiquement de rapport à autrui, à la parole, au sens, à la jouissance – bref, qui mène une existence pauvre et autarcique que Nothomb appelle la mort en vie ou vie larvaire. Dans son premier roman, le cancer des cartilages dont souffre Prétextat Tach est simultanément symptôme d'une économie libidinale perverse et indice du crime d'amour perpétré sur la belle Léopoldine qu'il a étranglée pour la soustraire aux effets dégradants du temps (cf. Nothomb, 1992: 187-189). Après le meurtre de sa bien-aimée, Prétextat est entré dans une interminable hibernation, une non-vie, où il n'a fait qu'écrire et manger d'abord, puis manger uniquement.

Mon but n'est ni une approche psychanalytique des romans de Nothomb, ni une évaluation de ce que sa création littéraire doit à la psychanalyse. Je ne postule pas une orientation freudienne de ses romans. Mais le cas de la maladie, dont le sémantisme fantaisiste de mal à dire doit moins à l'étymologie qu'à la psychanalyse, fait voir que le discours romanesque entretient un dialogue, implicite ou explicite, avec le discours

psychanalytique. Ma lecture gardera donc un lien entre les deux discours pour approcher le rapport entre maladie et mise à mal du moi dans quatre romans d'Amélie Nothomb. Il ne s'agira ni d'anorexie ni d'obésité, car le discours théorique et critique s'est déjà abondamment penché sur ces deux maladies dans l'oeuvre de Nothomb. Dans *Sabotage amoureux*, la protagoniste, enfant asthmatique, se met à courir à toute vitesse jusqu'à la syncope, pour obéir à la belle et narcissique Elena. Dans *Mercur*, le dépérissement de Hazel (mange à peine, vomit, déprime) est indissociable de l'absence absolue de surface réfléchissante où elle aurait pu regarder son image, cette absence étant corrélative de la présence absolue de son tuteur auprès d'elle. Dans *Péplum*, AN, qui vient de se faire opérer et transplanter à travers le temps, apprend que pendant une crise épileptique le point MIM (moi-ici-maintenant) s'évapore complètement, tout comme dans l'anesthésie. Dans *Cosmétique de l'ennemi*, l'ennemi intérieur qu'est Textor Textel apporte à Jérôme August, avec la maladie de la culpabilité, la théorie et la pratique de la liquidation du moi. Nous avons ainsi quatre modalités de mise à mal du moi: le manque d'air, autrement dit l'asphyxie; le manque d'image spéculaire concernant, comme on verra, le rapport du moi à l'image corporelle; l'inconsistance ontologique du moi; et finalement le suicide.

Les romans de Nothomb, particulièrement les autobiographiques, thématisent le moi. Le moi est une notion cruciale chez Freud, qui polarise des moments décisifs du développement de sa théorie comme dans le premier dualisme pulsionnel (pulsions du moi et pulsions sexuelles), le narcissisme (le moi devient objet libidinal) et la seconde topique (ça, moi, surmoi). Chez Lacan, le moi, formé au stade du miroir, est un objet imaginaire, instance des leurre et des idéaux, fondés dans le plaisir de projeter son image dans la réalité.

On constate dans les romans autobiographiques de Nothomb trois variations fondamentales de la conception du moi, notion qui s'inscrit dans la mouvance d'un triangle conceptuel où il est question de jouissance, d'être et d'infini.

Dans *Métaphysique des tubes*, qui raconte les trois premières années de vie de la narratrice, le moi advient avec la première expérience de plaisir, celle du chocolat de Belgique. Dans le moi confluent plaisir et conscience, *pathos* et *logos*. Instance langagière qui s'exprime comme voix interne à la première personne du singulier, le

moi instaure une division à l'intérieur de l'être, si bien qu'il se parle en se tutoyant : « C'est moi! C'est moi qui vis! C'est moi qui parle! Je ne suis pas 'il' ni 'lui', je suis moi! Tu ne devras plus dire 'il' pour parler de toi, tu devras dire 'je'. Et je suis ton meilleur ami : c'est moi qui te donne le plaisir. » (2000: 30)

La narratrice ajoute que c'est cette journée-là qu'elle est vraiment née. Avant, la créature pré-moïque menait une vie limitée aux fonctions vitales d'ingestion et d'expulsion, suivie d'une phase de refus et de haine du monde lequel reste lui fermé et hostile. Maintenant le moi lui dévoile le monde dans le plaisir : « Moi, c'est le siège du plaisir. Le plaisir, c'est moi » (2000: 31). Munie d'un moi-plaisir qui lui donne accès à l'existence, l'enfant, âgée alors de deux ans, est le centre du monde, ce monde qui, de son côté, est une extension de son moi – le grand moi. « J'étais le centre géométrique d'un cercle de splendeur qui ne cessait de s'élargir. » (*idem*: 71). Cette centralité géométrique et ontologique se manifeste dans le culte de l'enfant-idole dont le temple est le splendide jardin nippon, où la petite Amélie est «au coeur de la beauté et de l'adoration » (*idem*: 57). Être le centre du monde, c'est entretenir avec lui un rapport d'immanence spéculaire où le moi se regarde dans ce qui l'entoure : « Depuis la naissance de ma mémoire, en février, le monde n'avait cessé d'éclorre. La nature s'associait à mon avènement » (*idem*: 60).

Le *Sabotage amoureux* défait la centration ontologique du moi dans le plaisir. Passé à Pékin, quand la narratrice avait entre cinq et sept ans, ce roman raconte la décentration du moi opérée au moyen de la première expérience amoureuse. L'affrontement à l'auto-suffisance narcissique d'Élena, qui se donne à voir comme image et jouit de se (sa)voir dans le regard des autres, constitue « un déplacement intellectuel : désormais, le centre du monde se situait en dehors de moi. Et je faisais tout pour m'en rapprocher » (1993: 38). Elle ajoute un peu plus loin : « En comparaison la révolution copernicienne était une plaisanterie » (*idem*: 44). Gravitant autour de l'image de l'autre inaccessible, le moi amoureux n'est plus le grand moi de la première enfance : « À quoi pouvait rimer un amour conçu comme un miroir? » (*idem*: 94). Elena ouvre une fracture dans l'immanence du moi-plaisir au monde, car son narcissisme y détache une zone d'opacité. Les formes de jouissance que le moi se trouve pour pallier son trouble n'impliquent pas l'objet aimé. Ce sont d'une part les jeux de guerre des enfants qui s'engagent vivement dans des conflits de prestige et jouissent de la cruauté ; et

d'autre part, la vitesse à vélo qui vide la tête à fond. Donnant accès à l'infini – identifié ici à l'être -, la jouissance de la vitesse fait perdre « tout ancrage, toute pensée, toute conscience » (*idem*: 44). En d'autres termes, la jouissance de l'être / infini pulvérise le moi.

Toujours lié au moi, le triangle jouissance-infini-être réapparaît autrement dans *Biographie de la faim*, qui revisite l'enfance nipponne de la narratrice. L'infini n'est plus ce à quoi la jouissance donne accès, mais il est la condition de la jouissance. L'infini est maintenant introduit dans le registre oral et identifié à la faim. C'est la faim et non plus le plaisir qui définit le moi : « la faim, c'est moi » (2004: 19). La faim, c'est le manque mais le manque positivisé, le vide non pas en tant que non-être, mais en tant qu'être en puissance : « Par faim, j'entends ce manque effroyable de l'être entier, ce vide ténaillant, cette aspiration non tant à l'utopique plénitude qu'à la simple réalité : là où il n'y a rien, j'implore qu'il y ait quelque chose » (*idem*: 20). C'est par la faim que le sujet, qui est ce manque, n'a de cesse de chercher à être (une substance) sans y parvenir complètement. La faim est « ce manque grandiose » autour duquel se bâtit l'existence comme demande à être.

La faim-infini déplace l'identité entre moi et plaisir. Dans *Métaphysique des tubes*, l'avènement du moi-plaisir était concomitant et consubstantiel à l'ingestion du chocolat. Dans *biographie de la faim*, le moi affamé précède le plaisir. « La surfaim n'était pas la possibilité d'avoir davantage de plaisir, c'était la possession du principe même de la jouissance, qui est l'infini » (*idem*: 31). Ébranlé par cette « dynamique qui interdit d'accepter son état (...) échelle qui conduit à l'amour » (*idem*: 20), le moi affamé se présente décentré: il n'est plus le siège du plaisir et déborde son champ. Il ne cesse de demander : Encore!

Le moi affamé n'est pas forme ou image (*Gestalt*), mais force (*idem*: 19), poussée constante de la pulsion. Car la faim/infini/pulsion modifie le rapport du moi à son image. Le monde n'est plus le miroir où le moi se regarde. Il se regarde maintenant au miroir de la volupté de manger des *spéculoos* (*idem*: 71). L'enfant dévore des yeux son image en état de plaisir dans un court-circuit entre *spéculaire* et *spéculoos*, où regarder, c'est manger; où l'image est absorbée, c'est le cas de le dire, par la pulsion orale, le moi s'identifiant à l'objet de jouissance.

Bref, au long de ces trois romans autobiographiques, le moi se définit d'abord par le plaisir, puis par l'amour, ensuite par la pulsion. On passe du grand moi-plaisir centré, qui siège et qui règne, au moi-manque en perpétuelle mobilité, qui cherche et qui demande sans arrêt ; entre ces deux figures apparaît le moi blessé et décentré du *Sabotage amoureux*.

Après ce bref regard sur les variations du moi nothombien, passons aux figures de sa défaillance dans la maladie.

Le sabotage amoureux est un roman placé à l'enseigne de l'air. L'histoire se passe en Chine communiste, présentée d'emblée comme le pays des ventilateurs par contraste avec le Japon dont le développement économique et technologique pourvoyait sa population de climatisation. Mais les ventilateurs chinois acquièrent une signification subjective pour autant qu'ils sont fantasmés comme instrument de la jouissance. Sur son vélo imaginé comme un cheval, l'enfant s'adonne à la jouissance de la vitesse : « fendre les airs », « caler son front contre le vent », « ne plus être qu'un 'élan' jusqu'à être avec sa monture 'aspirés et pulvérisés' par les Ventilateurs » (1993: 43). Dans un roman où l'air est l'élément de la jouissance, l'asthme infantin prend un relief particulier. D'autant plus qu'il se manifeste en présence de l'objet aimé, la petite fille italienne, Eléna, dont la beauté est à couper le souffle.

Eléna se met en scène comme massivement énigmatique, inaccessible et auto-suffisante. La petite Amélie cherche vainement le point vulnérable qui fissurerait l'indifférence de sphinge de sa bien-aimée (*idem*: 78). La révolution copernicienne qui déloge Amélie du centre du monde se traduit dans la gravitation autour d'Elena et cela dans le sens littéral et concret de courir autour de la cour pour lui prouver son amour. La belle et méchante Italienne, à qui Amélie avait déclaré qu'elle ferait n'importe quoi pour elle, lui enjoint de recommencer sa course encore et encore, sans pourtant daigner la regarder tant qu'elle court. Tel un « bolide ivre de sa course » (*idem*: 93), l'enfant exprime sa passion dans la vitesse, si bien que l'air lui vient à manquer et elle perd connaissance. L'asphyxie est signalée par la panne du dernier ventilateur qui est en fait la panne des poumons.

Chez Nothomb, l'asphyxie est fréquemment la forme du meurtre et/ou du suicide: étranglement, étouffement sous oreiller et surtout noyade. L'asphyxie est corrélative des

nombreuses présences massives et irrespirables qui peuplent l'univers nothombien. L'asthme est une maladie respiratoire directement instrumentalisée par la méchanceté de l'enfant narcissique. Car Eléna savait que l'autre était asthmatique et a choisi la course exprès pour lui faire mal. De son côté, Amélie fantasme la course comme auto-sabotage, piétinement de son corps sous ses sabots : « Et je courais en pensant que le sol était mon corps et que je le piétinais pour obéir à la belle et que je le piétinerais jusqu'à son agonie » (*idem*: 92). Dans le fantasme, le corps devient étranger au sujet comme lieu d'une jouissance asphyxiante dans la soumission totale au caprice de l'autre. La maladie asthmatique signale un moi poussé à bout de souffle et dissocié du corps devenu pur objet de la jouissance d'Eléna.

L'histoire de *Mercur*e est d'emblée posée à l'enseigne de la maladie. Françoise, la protagoniste, est une infirmière embauchée par Omer Longcours, un vieux marin retraité et excentrique, pour soigner à domicile Hazel, une jeune femme extrêmement belle qui est sa pupille. Françoise comprend rapidement que la cause des symptômes d'Hazel – manque d'appétit, vomissements, fièvre, nervosité – ne se trouve pas dans son corps mais dans sa vie et que par conséquent le traitement consiste à la faire parler. En libérant la parole de Hazel, Françoise lui donne le sentiment d'exister (1998: 40s). La jeune femme est effectivement malade du peu ou pas d'existence à laquelle elle est réduite au prix d'une imposture extraordinaire concernant son image. Depuis cinq ans elle est enfermée avec Omer, seul habitant de l'île Mortes-Frontières, dans une maison obscure où personne n'est autorisé à entrer. Exception est faite à Françoise non sans pourtant la soumettre à des fouilles et à une surveillance permanente. Aussi Omer écoute-t-il tout ce que se disent les deux femmes.

Les fouilles servent l'interdit qui frappe tout objet ou substance réfléchissant. Car il ne faut surtout pas que la belle Hazel puisse regarder son visage pour que l'emprise d'Omer sur elle soit possible. Le cadre où il l'a découverte est militaire et clinique. Elle était évanouie dans un hôpital de campagne après un bombardement lors de la 1^{ère} guerre. Sidéré par la ressemblance de Hazel avec Adèle, sa première compagne, rencontrée dans des circonstances assez semblables, Omer en est tombé fou amoureux. Il la kidnappe et l'enferme à Mortes Frontières. Pour la garder pour lui tout seul, dans ce qu'il appelle son paradis, il répète la stratégie utilisée avec Adèle et la persuade que le bombardement l'a défigurée, les blessures ayant profondément déformé son visage et

abîmé irréversiblement sa beauté. S'il a supprimé toute surface réfléchissante à la maison, c'est pour lui épargner le traumatisme de voir la difformité de son visage. Le croyant, Hazel le prend pour son bienfaiteur à qui elle doit de l'avoir prise en charge alors qu'elle était devenue orpheline, et de l'aimer, alors qu'elle était devenue laide. En réalité, en la privant d'image spéculaire, il l'a réduite à n'être que l'objet de sa jouissance. Il l'a privée de monde dans la mesure où le seul monde de Hazel est lui-même. Il l'a étouffée dans le dégoût de lui et d'elle-même (*idem*: 151). Dans son journal, elle se déqualifie effectivement comme un « détrit » (*idem*: 10). La présence massive et obscène du tuteur-séquesteur-imposteur se soutient de l'absence radicale de miroir.

Hazel est en quelque sorte l'envers d'Eléna: à la petite fille narcissique qui s'exhibe comme image fait face la jeune femme cachée dans un milieu radicalement dépourvu d'éclat de surface réfléchissante. Expropriée de son image spéculaire, Hazel n'a pas de moi et n'a pas de monde et elle en est malade. Sa minceur filiforme symptématise la carence ontologique qu'elle subit. L'image moïque n'est pas un mirage ; bien au contraire, ce roman montre que l'image spéculaire soutient la vérité de l'être et est indispensable à sa structure subjective et à son ancrage dans la réalité; bref, elle est constitutive de son ontologie. Nier l'image, c'est nier le moi notamment dans sa dimension de frontière, de limite à la réification du sujet dans son rapport à l'Autre.

Ce n'est pas par hasard que l'île où Hazel est séquestrée s'appelle Mortes-Frontières. Les frontières mortes nomment bien l'absence d'horizons (*idem*: 27), l'absence d'espace vide où s'amorce l'ouverture au monde. Aussi Adèle, la première victime de la passion du Capitaine, avait-elle l'habitude de s'asseoir au bord de la mer et regarder l'horizon «en attendant quelque chose qui ne vient pas» (*idem*: 123). Aussi Françoise chute-t-elle dans le vide pour se libérer (*idem*: 135). Ce vide n'est pas synonyme de non-être, bien au contraire, c'est le vide qui soutient le désir et libère le sujet du pouvoir écrasant de l'autre. Il est corrélatif de la frontière-horizon. Ce que Françoise apporte à Hazel, c'est du vide, c'est de l'indéterminé, c'est l'horizon, la possibilité d'autre chose. Mais Hazel n'a pas envie de sortir de sa chambre, ne désire pas se libérer. Elle tient à sa condition de victime, enfermée qu'elle est à l'intérieur d'elle-même. Sa (non) vie est cette absence irrespirable de frontière-horizon, effet de la présence massive du tuteur tout-puissant. Bien que ses symptômes ne soient pas d'ordre

respiratoire, la jeune femme étouffée et aurait fini comme Adèle - noyée, autrement dit asphyxiée -, si Françoise ne l'avait pas libérée en lui rendant son image¹. Cette histoire montre que l'image du moi ne se réduit pas à la dimension narcissique qu'encarne Eléna. L'image du moi a une dimension subjectivement structurante puisqu'elle pare à l'action entropique de la jouissance de l'Autre, dont l'effet est la maladie.

Péplum est un roman SF, composé d'un long dialogue continu encadré en amont et en aval par deux sections narratives très courtes, où il est question de la reprise de conscience de la protagoniste, après des transplantations à travers le temps. C'est entre ces deux réveils que se déroule le dialogue d'AN, écrivaine, avec Celsius, un scientifique du XXVI^e siècle. Celsius a effectivement transplanté AN, qui venait d'être opérée, dans l'année 2580, parce que l'imagination créative de l'écrivaine avait deviné son secret criminel : que l'éruption du Vésuve ayant enseveli Pompéi sous des cendres en 79 aC est une opération scientifique mise en place dans le futur, pour préserver à jamais la beauté de la ville la plus raffinée du monde ancien. Celsius est justement le scientifique du XXVI^e siècle ayant conçu et mis en place une telle opération. Pour éviter qu'AN révèle la vérité sur Pompéi dans son prochain roman, Celsius a décidé de la séquestrer. Pour ce faire, il a fallu l'arracher à son monde.

La transplantation met en jeu le moi. Celsius explique que le fondement théorique du déplacement à travers le temps est le postulat de Marnix, lequel énonce qu'« entre ce qui a eu lieu et ce qui n'a pas eu lieu, il n'y a pas plus de différence qu'entre plus zéro et moins zéro » (1996: 52). À partir de ce postulat Marnix a développé le principe de *quandoquité* qui nie la frontière ontologique. La ligne séparant être et non-être, néant et quelque chose, est tellement fragile et inconsistante qu'il n'y a pas de vraie différence entre eux. Cette indifférence est nécessaire à la désintégration du point MIM : moi-ici-maintenant. Celsius explique que, s'il est assez facile d'abolir le « maintenant » et l'« ici », pour ce qu'il en est du moi, il faut recourir à l'épilepsie. Car pendant la crise d'épilepsie le point MIM s'efface complètement (*idem*: 34). AN apprend alors qu'elle est épileptique, ayant environ 40 phases d'absence par jour. Contrairement à ce qu'elle avait cru, l'anesthésie n'est pas la voie de la transplantation ; c'est la crise épileptique qui suspend le moi et dévoile son inconsistance ontologique. C'est donc grâce à la

¹ Dans le premier dénouement. Dans le second, Françoise prolonge l'imposture d'Omer et le remplace auprès de Hazel.

suppression de la frontière ontologique que constitue le MIM qu'AN a pu voyager dans le temps. Elle a récupéré la conscience de son individualité en se réveillant en 2580 mais elle s'y trouve privée de son lieu et temps propres, expulsée de sa réalité. Séquestrée dans une époque étrangère par Celsius, celui qui crée les règles (*idem*: 110), elle est expropriée de son monde. Elle ne reverra pas ses êtres chéris, ses biens, ses objets d'affect. Elle décrit sa condition d'exilée temporelle comme étant morte en vie : « Rien n'est pire que cet état d'entre-deux. Être encore là alors que, d'une certaine façon, je suis déjà morte, c'est insupportable » (*ibidem*).

Dans ce roman, le moi n'est pas image mais conscience indissociable du cadre spatiotemporel (le point MIM) qui constitue sa réalité. L'arracher à ses coordonnées d'espace et de temps, c'est l'évider de sa substance, de son être. AN et Hazel ont ceci en commun, qu'elles se trouvent sous la coupe d'un pouvoir écrasant, coincées dans une non-existence où être et non-être tendent à coïncider. Hazel tire de la satisfaction de sa soumission au pouvoir du tuteur: elle jouit de se savoir aimée. Toute autre est la situation de AN qui entretient un rapport purement intellectuel et rhétorique avec son séquestrateur.

Contrairement à Omer, qui est un passionné, Celsius se caractérise par un intellectualisme froid et abstrait. Dans un dialogue qui se déroule comme un duel de répliques et de réponses du tac au tac, AN résiste aux arguments de son séquestrateur et lui fait voir que lui-même n'adhère pas à la théorie de l'indifférence ontologique (*idem*: 133s) dont les implications sont intenable aussi bien théoriquement qu'empiriquement. Elle l'énerve tellement qu'il accepte de la renvoyer en 1995 pour s'en débarrasser. Lui qui l'avait kidnappée pour l'empêcher d'écrire, lui demande alors d'écrire à son sujet pour qu'il passe non pas à la postérité mais à l'antériorité.

Cosmétique de l'ennemi est aussi un long dialogue encadré par deux sections narratives extrêmement brèves. Mais différemment de *Péplum*, le *telling* n'est pas radicalement absent de la scène dialoguée, le discours du narrateur faisant quelques petites et rares interventions ici et là. Le dialogue est, tout comme celui de *Péplum*, un échange de coups verbaux qui nous conduit à comprendre que Textor n'est que Jérôme perçu à l'extérieur par Jérôme. Textor est la projection d'une dimension psychique de Jérôme. Il agit comme s'il discutait avec quelqu'un d'autre qui le gêne énormément avec son bavardage. Dans le *hall* de l'aéroport où il se trouve, personne à part lui ne voit

Textor (2001: 94s). Celui-ci n'est qu'une hallucination. Aussi quand, au comble de l'exaspération, tape-t-il la tête de son voisin contre le mur, c'est sa propre tête qu'il fracasse. Le meurtre est un suicide.

Nous reconnaissons dans le personnage de Jérôme des symptômes de schizophrénie, maladie mentale qui trouble la perception de la réalité et brouille les contours de la personnalité, y compris physiques. Nothomb n'emploie pourtant jamais le terme « schizophrénie ». Par contre, le terme « maladie » apparaît associé à la culpabilité. Textor se dit « malade de culpabilité » et assume que son rôle auprès de Jérôme est de le rendre malade pour ensuite le guérir (2001: 30-32). Il le rend malade en le faisant se rappeler et avouer l'uxoricide radicalement oublié. « Je me rappelle ton crime à ta place », lui dit Textor (2001:116). Textor est la mémoire refoulée de Jérôme qui fait retour sous forme de culpabilité. Le terme « maladie » perd ainsi la signification clinique au profit d'une signification morale. Textor n'incarne-t-il pas la conscience morale de Jérôme, laquelle n'en démord pas, ou plutôt qui mord comme le remors? Le retour du refoulé est ici une culpabilité impossible à taire. Textor dit ce que Jérôme a du mal à (se) dire et ce dire rend malade. Son action renverse celle de Françoise: là où l'infirmière guérissait Hazel par la parole, Textor détruit Jérôme par la parole.

Textor est l'ennemi intérieur. Dans *Sabotage*, l'ennemi est nécessaire et objet d'amour : « il faut aimer son ennemi » (1993: 15). Sans l'ennemi, la vie s'affadit, devient ennui ; avec l'ennemi, la vie est une épopée. Amour et guerre sont indiscernables. Dans *Cosmétique* pourtant l'ennemi n'est pas objet d'amour mais de croyance (2001: 28). Il a été intériorisé. À la fin d'*Antéchrista* (2003), la protagoniste réussit à se débarrasser de l'ennemie sans que cela l'empêche pourtant d'intérioriser sa loi, en exécutant les pectoraux que l'autre lui prescrivait. L'ennemie, objet d'amour, est devenue ennemie intérieure, c'est-à-dire loi, règle, discipline.

Deux ans avant *Antéchrista*, *Cosmétique* avait théorisé la formation de l'ennemi intérieur. Textor la définit comme une mutation métaphysique et morale dans le récit de l'accident mental qui l'a fait trouver du plaisir dans ce qui le dégoûtait. L'accident a lieu quand il accède à la puberté. Une force à l'intérieur de lui, qu'il appelle « ennemi intérieur », le force à manger de la nourriture pour chats. « Cette glu poissonneuse » le dégoûtait tellement qu'il était sur le point de s'évanouir quand il la préparait. Mais là il

constate horrifié qu'il n'avait jamais rien mangé d'aussi bon (2001: 24s). La sortie de l'enfance se signale par une modification du régime de la jouissance : Textor jouit de ce qui le dégoûte, tout en assimilant ce que la répugnance avait jusque-là tenu à l'écart. Cette expérience d'indifférentiation du plaisir et du dégoût a des implications métaphysiques. La mutation du régime de la jouissance le conduit à douter de l'existence de Dieu (*idem*: 26), car la toute-puissance de l'ennemi intérieur, qui l'a forcé à se plaire dans l'aversion, est corrélative de la nullité de Dieu : « On croyait vivre avec un tyran bienveillant au-dessus de sa tête, on se rend compte qu'on vit sous la coupe d'un tyran malveillant qui est logé dans son ventre » (*idem*: 27). Dieu, en tant que lieu transcendant (extérieur) de la loi, a été intériorisé, et cette intériorisation, produisant l'ennemi, a changé le bien en mal. C'est bien une mutation métaphysique et morale qui est en jeu dans le nouveau régime de la jouissance qui marque l'accès à la puberté.

En quoi se traduit la malveillance de l'ennemi intérieur?

L'ennemi est celui qui, de l'intérieur, détruit ce qui en vaut la peine. Il est celui qui vous montre la décrépitude contenue en chaque réalité. Il est celui qui vous met en lumière votre bassesse et celle de vos amis. Il est celui qui, en un jour parfait, vous trouvera une excellente raison d'être torturé. Il est celui qui vous dégoûtera de vous-même (*idem*: 28s).

Bref, l'ennemi intérieur détruit le plaisir, la joie de vivre, l'amour propre ; et les remplace par la haine de soi et la culpabilité. Mais coupable de quoi, demande Jérôme à Textor. Celui-ci répond : « de n'avoir pu l'empêcher de prendre le pouvoir » (*idem*: 29). Autrement dit, on est coupables d'avoir cédé, tout comme Blanche par rapport à Christa. « Ainsi sa volonté fut faite, et non la mienne » (2004: 151) – voilà la phrase qui clôt *Antéchrista* sur un ton d'échec.

La formation de l'ennemi intérieur évoque celle du surmoi, telle que Freud l'articule en tant qu'instance de la conscience morale, qui fait naître le sentiment de culpabilité et le besoin de punition. Formé à l'issue de la période de latence, autrement dit à la sortie de l'enfance, le surmoi résulte du remplacement du désir oedipien par l'identification aux parents. Intériorisant la loi parentale, le surmoi est porteur d'idéal moral. Mais ce faisant le surmoi constitue une modification de la loi qui s'autonomise en culpabilité. Dans *Malaise dans la culture*, Freud distingue l'autorité externe des

parents de l'autorité interne du surmoi. Chez les parents, la loi qu'ils représentent est discontinue et leur autorité s'établit sur la base d'une condition, d'un objet (sucette, glace, jouet, calin), d'un plaisir qui alterne avec le devoir ; bref, de ce qu'on appelle amour. Dans le langage nothombien, cela correspond à la tyrannie bienveillante de Dieu. Chez le surmoi, la loi qu'il représente se manifeste continûment, elle est inconditionnelle, impérative. Aucun objet n'est promis en échange du devoir accompli, puisque le devoir, jamais achevé, devient compulsif. Plus le moi est vertueux, plus le surmoi est exigeant et sévère, plus le fardeau de la culpabilité devient lourd. C'est ce que Nothomb appelle la tyrannie malveillante de l'ennemi intérieur.

On voit que, tout comme la formation de l'ennemi intérieur, celle du surmoi détermine une modification du régime de la jouissance: au lieu d'une dialectique devoir-plaisir, on a une indifférentiation: pas de plaisir en dehors du devoir. Le surmoi a une dimension aporétique dans la mesure où il circonscrit une zone d'intersection où conscience morale et pulsion convergent. Le sujet surmoïque jouit de renoncer au plaisir et cette renonciation se manifeste comme un impératif pulsionnel (un devoir constant), lequel, en court-circuit, enjoint à jouir du devoir, des contraintes, des exigences. Pas de devoir en dehors du plaisir². Il est impératif de jouir de l'impératif. Le sujet est poussé à se plaire et à se complaire dans ce qu'il n'aime pas, l'insatisfait, le dégoûte. C'est bien ce qui est arrivé à Textor qui trouve délicieuse la nourriture répugnante. Ce régime de la jouissance en cercle vicieux négativise le plaisir, dégoûte de la vie, dévitalise et apathise le sujet.

La fonction de Textor auprès de Jérôme s'éclaire à la lumière du surmoi. L'ennemi intérieur est le fardeau d'une culpabilité indéterminée, sans cause et sans objet, dont le sujet pâtit (2001: 37). La maladie de la culpabilité est compatible avec la pulsion désinhibée : « je fais toujours ce dont j'ai envie », « je suis la partie de toi qui ne se refuse rien », dit Textor à plusieurs reprises (*idem*: 16, 45, 46, 99, 106). Et plus loin,

² C'est pourquoi le surmoi n'est pas aussi étranger au ça qu'il ne le paraît. Non seulement le surmoi a partie liée avec la pulsion de mort mais il est libidinal au sens où il correspond à une ruse de la pulsion qui prolonge la liaison oedipienne aux parents, sous une forme socialement admissible parce que sous couvert d'idéal. Car, comme Freud l'explique, la logique du surmoi est celle-ci: si on se soumet volontiers à la punition, on peut se permettre ce qui est interdit (Freud, 1984: 40). Aussi Freud identifie-t-il le surmoi à la figure du père jouisseur (1995: 75; Lacan, 1966: 434). Notre lecture s'éloigne ainsi de celle de Marie-Christine Lambert-Perreault qui réfère Textor au ça freudien (Lambert-Perreault, 2009: 60).

l'ennemi intérieur, encombrant et obscène dit : « L'autre n'existe que pour mon plaisir » (*idem*: 81). Le surmoi est l'alliance de la jouissance obscène et de l'obéissance aux normes morales. C'est ce que Textor appelle les « nuisances autorisées » qui « sont d'autant plus amusantes que les victimes n'ont pas le droit de se défendre » (*idem*: 16). C'est faire le mal selon la loi. Or, c'est au niveau de la pulsion défoulée - « la partie diabolique » de Jérôme (*idem*: 110) - que la culpabilité acquiert une cause et un objet: Jérôme a violé et assassiné son épouse. « Ta femme t'a detesté, ce jour-là, parce qu'elle a deviné en toi le monstre se pouléchant de rêves de viol » (*idem*: 113). Ce disant, Textor détruit Jérôme : « Je suis la partie de toi qui te détruit. Tout ce qui grandit accroît sa capacité d'autodémolition. Je suis cette capacité » (*idem*: 107).

Ceci revient à dire que le surmoi écrase le moi. Dans la ligne de Celsius, mais dans un registre philosophique et littéraire, Pascal et Rimbaud à l'appui, Textor essaie de convaincre Jérôme que le moi n'existe pas. Il se moque de « la religion du moi » qui borne la subjectivité aux frontières du corps et de l'esprit et y fixe l'identité et la place de tout un chacun – « je suis moi, tu es toi et chacun reste chez soi » (*idem*: 104) -, alors que lesdites frontières perdent toute consistance face à ce qu'il appelle la pensée et définit comme « ce flux mental qui va où il veut, qui peut entrer dans la peau de chacun » (*idem*: 103). La psychanalyse appelle ce phénomène l'inconscient : l'autre scène ou le discours de l'Autre qui dépasse le moi et décentre la subjectivité. On ajoutera, d'autant plus que Jérôme présente des symptômes de schizophrénie: qui problématise l'identité. Où est la frontière entre Jérôme et Textor? Elle n'existe pas : « Tu vois bien que tu es moi. Cette voix que tu entends parle à l'intérieur de ta tête. Il t'est absolument impossible de fuir mon discours » (*idem*: 108). Le meurtre de Textor, qui est le suicide de Jérôme, confirme l'absence de frontière.

Asthme, dépression, épilepsie, schizophrénie. Ces pathologies signifient ou indicent quelque chose d'autre, puisqu'elles ont une portée ontologique et morale qui concerne le moi en tant qu'instance psychique. Que ce soit à travers le discours du narrateur (thématisation du moi dans les romans autobiographiques) ou à travers le discours des personnages et la trame, les romans de Nothomb développent une réflexion sur le moi et la structure de la subjectivité. Ils nous disent que celle-ci n'existe pas en dehors du rapport à autrui mais que ce rapport, tout en étant nécessaire, menace de détruire la subjectivité. Ils mettent en scène un rapport intersubjectif dissymétrique dans

lequel le sujet a affaire à la présence massive d'un partenaire tout-puissant. Cette présence lourde et irrespirable menace le moi, l'écrase et l'étouffe au moyen de différentes stratégies signifiant que le moi n'existe pas : tu n'existes pas pour moi (Eléna), tu n'as pas d'image (Omer), tu n'as pas de réalité (Celsius), tu es moi (Textor). La maladie signale le malaise du moi soumis à ce partenaire qui existe trop, déterminé par sa seule volonté. Mais ce faisant la maladie implique que le moi existe bel et bien et que le partenaire est un imposteur qui utilise des arguments fallacieux.

Références bibliographiques

- AMANIEUX, L. (2005). *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris: Albin Michel.
- FREUD, S. (1984). *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris: Gallimard [1933].
- FREUD, S. (1995). *Le malaise dans la culture*. Paris: PUF [1930].
- LACAN, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- LAMBERT-PERREAUT, M-C. (2009). « Irritation, meurtres et autres agressions dans *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb », *Postures*, n° 11, pp. 59-68.
- NOTHOMB, A. (1992). *Hygiène de l'assassin*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (1996). *Péplum*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (1998). *Mercure*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2000). *La métaphysique des tubes*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2001). *Cosmétique de l'ennemi*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2003). *Antéchrista*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2004). *Biographie de la faim*. Albin Michel: Paris.

DES MAUX ECRITS AUX MOTS LUS.

L'écriture de la maladie et du corps malade dans la littérature de jeunesse contemporaine

REGINE ATZENHOFFER

Université de Strasbourg – ERCIF/CLARE EA 4593

r.atzenhoffer@unistra.fr

Résumé : Notre travail traite de la rencontre entre la littérature de jeunesse et la question de la maladie dans des récits de romancières contemporaines, allemandes et françaises, qui font entendre la voix intime du malade, son angoisse devant la mort et sa souffrance devant le délabrement de son corps. Il s'agit d'étudier les divers énoncés thématiques du traitement littéraire du sida, les représentations des effets du VIH, leurs multiples déclinaisons et la mort, mais aussi des affections qui touchent plus particulièrement les adolescent(e)s, dont l'anorexie et la boulimie. Notre lecture des œuvres se veut plurielle, appliquant au corpus des grilles conceptuelles et analytiques empruntées à plusieurs disciplines, dont la critique littéraire.

Mots-clés : littérature de jeunesse – adolescents – VIH – anorexie – Alzheimer – mort.

Abstract: Our research work deals with the relationships between the literature aimed at teenagers and disease issues, in narratives written by French and German contemporary authoresses. These writers relate sick people's inner voicing, the anguish when facing the fear of death and their suffering confronted with their perceptions of the devastation of their bodies. The point is to examine the varied topical statements linked with the literary treatment of AIDS, the perceptions of the side effects of HIV, their manifold instances and death. We also analyse the impacts which affect mostly young people such as anorexia and bulimia. Our reading of literary works is varied as we use conceptual and analytical grids borrowed from various disciplines and approaches, literary criticism being just one of them.

Keywords: youth literature – teenagers – HIV – bulimia – Alzheimer – death.

Le thème de la maladie a déjà suscité de nombreuses recherches et le nom de grands écrivains est lié à une maladie dont ils eurent à souffrir: Th. Mann et la tuberculose, Nietzsche et la folie, Dostoïevski et l'épilepsie, Proust et l'asthme, sans parler de la mélancolie, maladie d'élection des romantiques. L'écrivain a pu être considéré comme « instrument de signalisation, sismographe, et médium de sensibilité », pour plagier Mann, car il semble capable, mieux qu'un autre, de décrire les symptômes des maladies ou de dire l'indicible des souffrances. Il y aurait même une « beauté du mal » chez Baudelaire, Huysmans et Zorn. Dans un fragment poétique, Novalis note que l'idéal d'une santé parfaite n'est intéressant que du point de vue scientifique ; ce qui l'est, en vérité, dit-il, c'est la maladie parce qu'elle nous individualise. La théorie qui fait de la maladie le fondement du génie a été accréditée par Th. Mann (Thomas Mann, 1960). Un autre aspect de cette littérature nous est suggéré par Kafka: à savoir le rapport intime qui relie le vécu et la production textuelle, l'échange et la « circulation des signifiants » qui marquent et signifient ce qu'on peut appeler la « double écriture »: écrire en sachant que toute écriture va vers sa fin, vers la fin ; écrire ce que le corps a été mais qu'il risque de ne plus être. Si la « grande » littérature prend en charge la maladie qu'elle dit et transfigure, comme le cancer (G. Perros, F. Zorn) ou le sida (H. Guibert), il est légitime de se demander quelle place d'autres genres littéraires, dont le roman pour adolescents, accorde à divers maux. Quelles maladies sont évoquées dans la littérature de jeunesse, en entendant le concept de « maladie », dans une acceptation large, étendue à des maux physiques ou psychiques ?

La littérature de jeunesse a longtemps servi à l'éducation « morale » des enfants et des adolescents. Réservée à l'éducation des princes à l'époque de Fénelon, elle est devenue un ensemble de textes qui se veut accessible au plus grand nombre d'enfants et d'adolescents. Depuis les premières manifestations littéraires destinées à la jeunesse jusqu'au roman héroïque fantastique contemporain, deux enjeux majeurs s'inscrivent en filigrane de cette production littéraire: elle est, à la fois, un objet esthétique et un produit de grande diffusion. Elle reste soumise, en France, à la loi du 16 juillet 1949, dont l'article 2, modifié en 1954, stipule que les publications destinées à la jeunesse ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la

débauche ou tous actes qualifiés de crimes ou de délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. La lecture de ces récits revient toujours à poser la question de leur destination, de l'utilité et de la fonction de la littérature pour le lecteur, parfois au mépris d'une analyse des valeurs dans l'œuvre. Peut-être faut-il, à cet effet, partir non seulement de ce à quoi sert ce type de littérature, ou de ce qu'elle est, mais aussi de ce qu'elle fait, en ouvrant un monde parallèle, en abordant des problèmes de société jusque-là éludés comme la consommation de substances illicites, les conduites délictueuses ou la maladie. Il y a, actuellement en Allemagne et en France, une association d'idées fréquente, celle de la littérature de jeunesse avec ces problématiques sensibles. On trouve en librairie pléthore de romans destinés à un public jeune où sont mis en mots les troubles des conduites alimentaires ou la séropositivité.

L'objet de cet article est de traiter de la rencontre entre la littérature de jeunesse et la question de la maladie dans des récits de romancières, allemandes et françaises, qui font entendre la voix intime du malade, son angoisse devant la mort, sa souffrance devant le délabrement de son corps, sa remise en cause, parfois véhémement, de l'autorité médicale.

Parler de la maladie grave, souvent mortelle, à de jeunes lecteurs dans un contexte socioculturel où elle est niée n'est pas une tâche aisée. Cette simple idée soulève un certain nombre de questions: est-il nécessaire de parler des affections morbides à un adolescent ? Comment en parler alors qu'elle est synonyme de souffrance, de tristesse, d'irréversibilité ? Et que dire ? Face à ces questions essentielles, des médiateurs tels que les romans peuvent aider à trouver les mots pour dire l'indicible. La littérature de jeunesse, en effet, regorge d'ouvrages évoquant ces thèmes de la maladie grave, de la mort et du deuil et nous nous proposons d'étudier quelques énoncés thématiques du traitement littéraire de la maladie dans ces ouvrages. Ces énoncés peuvent répondre à une instance esthétique, philosophique ou didactique, mais ces perspectives étant souvent confondues, il nous apparaît peu pertinent de les distinguer. De même, les catégories que nous introduirions n'auraient qu'une valeur classificatoire qui ne rend pas compte des richesses signifiantes des œuvres et nos exemples seraient d'emblée donnés comme discutables.

La littérature de jeunesse contemporaine traite de plusieurs pathologies: nous pouvons noter la présence significative de nombreux personnages porteurs de maladies corporelles et psychiques. Ainsi certains récits traitent des affections qui touchent plus particulièrement les adolescent(e)s, l'anorexie et la boulimie, d'autres des adultes atteints de démence, d'Alzheimer, mais aussi du sida, en explorant les représentations des effets du VIH, de la mort et leurs multiples déclinaisons. Les ouvrages de notre corpus nous font pénétrer dans la forêt de significations suscitées par les maux dont souffrent les protagonistes. Sans entrer dans la description des intrigues et des personnages, ce qui nécessiterait une analyse séparée, nous dégagerons les récurrences et les écarts significatifs portant sur les représentations de la maladie et sur les aspects proprement textuels de cette écriture. Notre approche ne se consacrera donc pas à l'étude des personnages et du déroulement dramatique pour se concentrer sur les représentations des maux ainsi que sur les procédés d'écriture. Notre lecture des œuvres se veut plurielle, appliquant au corpus des grilles conceptuelles et analytiques empruntées à plusieurs disciplines, dont la critique littéraire.

Anthropologie et sémiotique de la maladie

Dans le corpus considéré ici, la maladie occupe une place primordiale dans le titre des récits et dans la narration. Il n'est pas aisé de donner une définition de la «maladie», terme générique d'affections variées, sans figer cette dernière dans un ensemble de schémas réducteurs. Nietzsche avait déjà souligné le caractère normatif de la santé, pensée poursuivies par les travaux de Canguilhem (1996) qui définissent la santé comme un sentiment d'assurance dans la vie. Notre intérêt se porte sur une dimension événementielle des maladies narrées, car, ainsi, elle exige une interprétation qui ne soit pas seulement individuelle mais aussi collective. Comme le soulignent Augé et Herzlich (1984), la maladie constitue une « forme élémentaire de l'événement » en ce sens que ses manifestations biologiques s'inscrivent sur le corps d'un individu, mais elle fait aussi l'objet d'une interprétation sociale. Il s'agit, en première instance, de définir ce que l'on entend par maladie et d'en analyser les représentations. Le problème n'est pas de savoir si l'on peut, si l'on doit ou non représenter des états pathologiques, mais de savoir ce que l'on a voulu représenter et quels ont été les modes de représentation. Le

point commun entre tous ces récits est, pour citer M. Foucault (1969: 47), un « même système de transcription », « un même regard posé sur les choses, un même quadrillage du champ perceptif ». L'approche générale de ce corpus consistera donc, dans la première partie de ce travail, à relever les convergences, « un certain style », dirait Foucault, « un certain caractère constant de l'énonciation » (*ibidem*). Les représentations de la maladie ont été étudiées par F. Laplantine (1986). Il propose huit « modèles étiologiques », catégories qui rendent compte des causes de la maladie, pour appréhender les textes avec des repères opératoires.

Dans notre corpus, les maladies identifiées peuvent être rangées dans trois de ces classes: modèle exogène, endogène et soustractif. Dans le modèle exogène, la maladie est due à l'action d'un élément étranger au malade : cette perspective centripète incrimine un agent extérieur. L'imputation étiologique peut être dirigée du côté de la biologie, un microbe, ou du côté de la culture et du social, la famille. L'agent responsable est un intrus, un agresseur, un envahisseur qui fait irruption dans l'organisme. On trouve dans les romans *Ich will doch leben !* (Arold, 2011), *Reto HIV positiv* (Gerber-Hess, 2001), *Tu es tellement ma sœur* (Bernos, 2000) et *Mais il part* (Vermot, 2005) qui mettent en scène des jeunes atteints du sida un schéma dont les anthropologues ont montré l'existence dans de nombreuses sociétés traditionnelles: celle de la maladie « exogène ». La santé est dans l'ordre des choses ; la maladie en revanche n'est pas naturelle et son déclenchement découle de l'incorporation constante d'éléments liés à un mode de vie nocif dont la consommation de substances illicites.

Pour le modèle endogène, la maladie est déplacée du côté de l'individu: elle part de l'intérieur même du sujet. Cette perspective centrifuge attribue le premier rôle à un trouble du métabolisme et de la régulation interne. La maladie est donc un processus de création intrinsèque et suppose que l'individu y participe. A un degré supplémentaire, non seulement la pathologie a son origine dans le sujet, mais c'est l'individu lui-même qui fabrique son état morbide comme les jeunes filles atteintes de troubles du comportement alimentaire dans les romans *Engel haben keinen Hunger* (Biermann, 2008), *Jeansgrösse 0* (Blobel, 2013), *Völlig schwerelos* (Arold, 1999), *Journal sans faim* (Bertin & Bertin, 2000) et *Petite* (Brisac, 1994).

Le modèle soustractif privilégie une interprétation en termes de manque comme dans le cas des troubles cognitifs. La maladie est «absence de quelque chose» et s'exprime sur le mode de la négation par la faiblesse et la carence. Les romans *Anna Eisblume* (Dunker, 2013), *Ma grand-mère perd la tête* (Dreyfuss, 2004), *La mémoire effacée* (Marleau, 2008) et *Les volets clos* (Vermot, 1996) sont centrés sur les troubles de la cognition, la perte de la mémoire et la démence, représentée dans le langage courant par l'une de ses formes identifiée par Alzheimer.

À travers les différents personnages malades, autour desquels sont tissées les intrigues des romans de notre corpus, se perçoivent les fonctions narratives, thématiques et allégoriques des maladies «de la faim», des maladies neurodégénératives incurables et des maladies de l'immunodéficience. Les récits ne procèdent à aucune esthétisation de ces maladies telle qu'elle a pu, au 19^e siècle, s'observer avec le décadentisme chez Huysmans, Lorrain ou Baudelaire. Elle est relatée comme une expérience vécue, certes malheureuse et dramatique, dans toute son immanence. Cela ne veut pas dire que la littérature de jeunesse soit totalement dépourvue d'images et de métaphores. Dans ce champ littéraire, la pathologie a trouvé un espace, plus souvent par le recours à la métaphore que dans l'étude de la représentation réaliste des états pathologiques. C'est l'utilisation des métaphores qui différencie discours littéraire et discours scientifique sur la maladie: le discours littéraire est riche en métaphores parce qu'il est la traduction subjective d'une production imaginaire, tandis que le discours scientifique, basé sur la transcription objective de faits réels, totalement concrets, est fondamentalement pauvre en métaphores. Contre le mal, dans notre corpus, on lutte ; la maladie tue et celui qui en souffre est une victime. Tout concourt à proclamer coupable la maladie qu'on traite comme un ennemi. La maladie envahit tout l'être par le biais de cellules destructrices qui s'attaquent aux organes vitaux dont les poumons comme l'indiquent les héros Kyle (Vermot, 2005), Miette (Bernos, 2000), Nadine (Arold, 2011) ou Reto (Gerber-Hess, 2001). Les rémissions sont temporaires et l'invasion va se poursuivre par une nouvelle montée à l'assaut de ces cellules criminelles. Le traitement fleure lui aussi le militaire. Les patients sont bombardés de traitements ayant pour objet de freiner l'évolution de la maladie – à défaut de pouvoir la vaincre. Le sida a une double généalogie métaphorique. En tant que microprocessus, on le décrit comme une invasion, car, dans la description du sida, l'ennemi est ce qui provoque la maladie, un ennemi infectieux venu de

l'extérieur, lors d'une transfusion sanguine, comme pour Miette, d'un shoot comme pour Reto ou d'une relation homosexuelle comme pour Kyle. Leur système de défense, composé de cellules qui produisent des anticorps pour répondre à la menace, n'est pas de taille à combattre l'envahisseur obstiné: « Et vacillant. Et malade. À moitié mort » (Vermot, 2005: 94) ; « Kyle devenait pareil à une feuille desséchée, prête à tomber de l'arbre » (Vermot, 2005: 108). Le sida s'installe de façon permanente, en une sorte de prise de contrôle venue de l'extérieur qui n'est pas sans évoquer certains textes de science-fiction: les cellules mêmes du corps deviennent l'envahisseur. Peu à peu affaiblie par l'assaut, la victime de ce mal meurt.

Les éléments de la dégradation physique et psychique

Le corps malade vu et lu par le regard de l'auteur, perçu lors d'une phase de l'évolution de l'affection, intelligibilisé par le texte qui en dégage une plus grande variété de sens que ne le ferait l'examen clinique, est en quelque sorte un référent signifiant: il est avant tout un corps expressif par excellence. On trouve, dans nos récits, toute une gamme d'indices, perpétuellement rejouée : la maigreur, les crampes musculaires, le dysfonctionnement digestif (dont les nausées et vomissements), les troubles du rythme cardiaque ou de l'irrigation sanguine, les désordres du rythme respiratoire.

O. Ducrot et T. Todorov distinguent le symptôme et le signe. Pour eux, le symptôme est en fait un signe qui « fait partie constituante du référent, de sorte que la relation décrite ici n'est pas du type signifiant-signifié (...) mais du type signe-référent (ou représentation) » (Ducrot & Todorov, 1972: 136), dans la mesure où la maladie n'est pas véritablement un sens, mais un fait. Ce rappel de la prégnance du signe corporel, qui se passe de la médiation d'un signifié et renvoie au référent lui-même, a une double conséquence sur l'écriture littéraire de la maladie : le corps souffrant, par l'écriture et par l'instance créatrice, se voit donc investi d'un sens d'autant plus médicalisant que le diagnostic équivaut, dans le pire des cas, comme dans *Reto. HIV positiv* ou *Mais il part* à une condamnation : « Il est au stade terminal du sida » (Vermot, 2005: 102).

Ces œuvres voient dans l'effondrement ou les marques du corps l'homme qui souffre, le travail de cette mort qui fait, dans une large mesure, notre humanité, l'impuissance de l'esprit qui cède devant la chair investie. C'est peut-être pour ces raisons que le sida suscite moins la révolte que cette forme particulière d'acceptation, qui n'est pas pleurerie, mais totale compréhension de trois forces primordiales : la vie, le désir et la mort. Ainsi, le personnage malade hait rarement le syndrome mortel, parce que celui-ci, forme de vie destructrice de la vie humaine, concentre violemment l'humanité de l'individu qu'il mine lentement, précipitant et dramatisant sur une échelle différente le déclin naturel de l'homme mortel : « Il (...) avait un air paisible. Ni triste ni nostalgique » (*idem*: 24) ; « Une expression de défi, ou de concentration, ou peut-être les deux ensemble, déforma ses traits » (*idem*: 35). Car la maladie est aussi un exercice sur soi-même, sur son propre corps. Ce corps n'est pas seulement à l'image de la maladie qui le détruit, il est devenu bien plus : il fait paraître un monde.

Le texte dévoile, au fil des mots, la présence de la maladie dans le corps des héros de papier. Et l'observation de leur corps est capitale dans la saisie de la progression de la maladie. Aussi est-il porté, sans ambages, à la connaissance du lectorat que Miette rétrécit (Bernos, 2000: 41), qu'avec ses pattes d'oiseau, elle ne tient plus debout (Bernos, 2000: 58), que la peau de Kyle est grenue et marquée de taches sombres (Vermot, 2005: 61), que ses côtes, pareilles à celles d'un écorché, sont proéminentes (Vermot, 2005: 61) et ses bras squelettiques (Vermot, 2005: 62). Pour d'autres êtres de papier, un « schéma squelettique » de tendances, caractéristiques et préoccupations autodestructrices et automutilantes s'exprime dans l'anorexie mentale, motivée par le désir d'être mince, et (donc) belle, un perfectionnisme maladif, une recherche de pureté morale. « Ce qui est compliqué (...) avec ce grand désir de pureté qui me possède, c'est qu'ils engendrent un univers, mon univers parallèle, où tout est difficile, où rien ne va de soi », explique Nouk (Brisac, 1994: 34). Car au commencement était la pureté fantasmatique de l'andogyne que J. Kristeva dénonce comme étant « la mascarade la plus sournoise d'une liquidation de la féminité » (1983: 92). L'angoisse insoutenable devant l'imperfection de son corps entraîne un besoin et une capacité de se punir, de le punir voire de l'anéantir et de s'anéantir. Nouk, Elise, Miriam, Katharina et Katrin font table rase de leur corps pour se libérer des pesanteurs de ce monde, car, ces « maladies de la faim » sont, selon Lacan, un « mal-à-dire ». Leur

corps est une page blanche sur laquelle elles veulent se recréer, comme le soutenait Kristeva : « je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort » (Kristeva, 1980:11).

Dans le récit *Petite* (Brisac, 1994), les pronoms « je » et « elle » alternent, comme pour distinguer les moments où Nouk se sent étrangère à elle-même, étrangère à son corps qu'elle nourrit un minimum pour le maintenir en vie: manger juste « ce qu'il faut pour durer », tel est son objectif : « Je ne mangerai plus que le minimum. Ce qu'il faut pour durer (*idem*: 9) Je mange, très peu, juste ce qu'il faut » (*idem*: 52). En refusant la nourriture, elle grave dans son corps les signes de la mort. La privation volontaire de nourriture, le corps réduit à l'état de squelette sont autant de manières de mimer la mort - ou la morte : « Je me réjouis à l'idée que mon estomac rétrécit », dit Nouk (*idem*: 27).

On retrouve bien là des traits d'Antigone : sa dureté, son intransigeance, son exigence d'absolu et ce, malgré les différences d'époques, de lieux ou de croyances. Tout comme elle, Elise, Miriam, Katharina et Katrin n'admettent ni les conseils ni les remontrances, et se déclarent seules juges. C'est un mouvement quasi nietzschéen, le mouvement d'un éternel retour, de ce retour à l'être qui ne veut dépendre de rien ni de personne, car l'idée de manger, d'être esclaves de leur appétit suffit à les terrifier. Rappelons-nous la formule de Fénichel qui qualifiait les maladies de la faim de « toxicomanie sans drogue ». Les héroïnes de nos romans en viennent à subordonner leur vie entière à leur obsession, et elles se servent de leur corps comme « lieu de mise en scène ». Maigrir est, pour elles toutes, une expérience de la limite. Il est, dans ces récits de la « maigritude » (Harrus-Révidi, 1994: 49) sans cesse question reprise d'« être soi », de « revenir à soi », la vérité résidant du côté d'un corps androgyne, d'un corps « pur » (Brisac, 1994: 70), libéré de toute immixtion étrangère : « Si je ne mange rien, rien ne me mangera (...) j'échappe aux chaînes alimentaires, à toutes les chaînes », affirme Nouk (*idem*: 31). Pour ces jeunes femmes, la nourriture c'est l'enfer, pas la vie. Aussi remontent-elles vers la source, la coupure primitive qui fit d'elles un être de besoins, pour renaître d'un corps qui n'appartient qu'à elles-mêmes et seulement à elles-mêmes. Il résulte de ceci que d'un côté, il y a le corps parfait, androgyne, idéalisé, objet de désir, et de l'autre, le corps réel, sexué, objet de dénégation, « corps étranger » dans la bulle idéale du Moi qu'il faut purger, épurer, purifier, en le débarrassant d'une nourriture indésirable:

Les pommes de terre farcies. Chaudes, brûlantes (...) elles deviennent un poison et plomb dans l'estomac, Nouk a l'impression que le poison va gagner ses veines, conquérir son corps, si elle ne se rue pas au-dessus de sa cuvette chérie (*idem*: 75). Je vomis (...), je me sens nettoyée et propre (*idem*: 52s).

Ce mal dont souffrent Nouk, Elise, Miriam, Katharina et Katrin tisse autour d'elles une sorte de voile invisible qui exclut la rencontre et l'expérience avec l'Autre. « Je ne suis plus reliée aux adultes » ; « Mon chemin n'est pas le leur et ils n'y comprennent rien » (*idem*: 50) ; « Je suis extrêmement seule », constate Nouk (*idem*: 50). Le mal dont souffrent les héroïnes de nos romans pour la jeunesse n'a d'autre expression que le langage du corps. L'adolescente devient un corps parlant, quand les mots ne suffisent pas à rendre compte de sa souffrance. La cellule familiale n'a plus de prise sur elle, la vie en société n'a plus de sens et le monde n'a plus de valeur. Faire le vide en soi-même, c'est renoncer aux autres, c'est échapper à la communauté, pour ne plus éprouver que la faim de l'absolu. Barrer la femme en elle est devenu une fin en soi. Ce processus de manipulation du propre corps, avec une discipline dure et narcissique, ne tolère aucune défaillance. Il s'agit d'arracher ce corps à sa féminité naissante, au « charme féminin », que « sont les formes » (*idem*: 49):

J'ai remarqué que les os de mes côtes et de mes hanches saillaient (...) je touche mon ventre creux et mes os pointent (Bertin & Bertin, 2000: 87). Le corps pur de Nouk est meurtri par le froid, ses bras s'allongent et ses dents lui font mal, ses pieds se couvrent d'engelures, sa bouche se craquelle, et ses ongles se cassent, les os de ses fesses saillent et lui font mal quand elle s'assoit (Brisac, 1994: 70).

Le conflit douloureux, cette lutte impitoyable que ces jeunes filles ont à régler avec leur corps, reflète qu'il est perçu comme étant étranger à leur être. Leur culte idolâtre de la minceur et leur insuffisance pondérale ont des conséquences somatiques, psychiques et thymiques qui parcourent les récits tel un fil rouge: irritabilité, angoisse, impulsivité, morosité et dépression. Elles sont en constante hypothermie (Biermann, 2008: 49), souffrent de Lanugo (Biermann, 2008: 93), d'insomnies, de migraines et de bradycardie :

J'ai tout le temps froid. Mains glacées, nez rouge et pieds gelés (Brisac, 1994: 53). J'avais les mains et les pieds littéralement gelés. (Bertin & Bertin, 2000: 92). Elle avait (...) un éréthisme cardiaque, elle (...) voyait fréquemment trouble. Ses mains ne lui obéissaient plus (...) elle avait un œdème facial (Biermann, 2008: 97).

Le corps des malades de notre corpus possède une résonance particulière : il est le lieu de surgissement de l'écriture comme il est l'espace de son déploiement. Ce corps, cependant, n'est pas une entité monolithique, il n'est pas le même d'un roman à un autre ou au sein d'un même roman: sain et beau au départ, il devient morbide, une vilaine chair. Lieu de contradictions, il s'appréhende au sein de « l'esthétique de l'ambivalence » (Semujanga, 1998: 69-86) et acquiert une dimension doublement figurative qui en fait donc un espace d'écriture et de lecture de la santé des protagonistes. Le corps cesse d'être un corps simple pour acquérir d'autres dimensions: plus que simple motif narratif, il devient nœud de signification où l'écriture s'attache à cartographier l'évolution d'une affection morbide. En exhibant un symptôme qui frappe l'œil et réduit les héros à un cadavre ambulante, le/la malade exprime la question suivante : « Que suis-je ? ».

Ainsi, le corps des protagonistes témoigne du discours qui les habite : celui du questionnement sur leur propre définition. Ils s'interrogent sur le sens de l'existence et leur mal illustre en quelque sorte la vision inquiète de Pascal sur la condition humaine: « Qui ne voit pas cela que l'homme est égaré, qu'il est tombé de sa place, qu'il la cherche avec inquiétude, qu'il ne peut la retrouver... ». L'enveloppe corporelle des adultes atteints de troubles cognitifs figure, tout comme celle des jeunes héros, un texte expressif où vient s'inscrire l'histoire des personnages. Le corps des malades, adolescents ou adultes, devient chose vue, palpée, maniée et même dominée. Et lorsqu'il s'offre à la lecture, il rend les maux visibles dont souffrent Edouard, Mamie Rose et Klaus. Les caractériser physiquement, c'est annoncer leur destin. Chaque description résume les transformations qui s'accomplissent dans leur corps et dans leur vie :

Edouard ne coordonne plus ses mouvements comme avant (Vermot, 1996: 15) / Sa démarche s'est raidie au fil des mois (...) sa vue a baissé (*idem*: 26) / Il s'exprime de

plus en plus mal, sa démarche a changé, son écriture est défaillante (*idem*: 35) / Ses yeux sont maintenant vides de toute expression (*idem* : 38) / Edouard est là qui tourne en rond sur le tapis, les bras le long du corps, le regard absent. Il tourne et tourne sans s'arrêter (*idem*: 42). Sa tête ballote (...) elle entend le mouvement traînant du pas d'Edouard (*idem*: 58) / Edouard se met (...) à baver (*idem*: 66)

L'apparence physique de ces adultes en démence réfracte ce qui se joue dans l'intériorité organique, familiale et sociale. En faisant apparaître les symptômes comme des métaphores d'un désordre intérieur, les auteures décrivent la maladie psychique comme une usure lente, comme une projection de la mort dans la vie.

Dans ces romans pour la jeunesse, le lectorat est tout d'abord invité par les remarques implicites des autres protagonistes à analyser un registre relativement homogène de signes cliniques et à déchiffrer les maux dont souffrent les héros. Car, ce n'est qu'au fil du texte que des mots sont mis sur ces maux. Les symptômes morbides qui s'énoncent au cours de l'intrigue appellent au savoir implicite du lectorat, incité à découvrir, chez les héros, la maladie dont l'auteure ne prononce jamais le nom dès les premières pages. Jeu de l'inscience et du savoir. Et ce « savoir médical » circule dans les récits grâce à la médiation de personnages-truchements. Si ce rôle est dévolu aux ami(e)s et parents, la présence sur la scène romanesque d'une autorité médicale confirme le diagnostic : « *Anorexia nervosa*, dit le Dr. Weiss à Anna Lenck » (Biermann, 2008: 63). « *Alzheimer* », (Vermot, 1996: 18) diagnostique le professeur Valandre. « *Tu es séropositive* », annonce le docteur Schmidt à Nadine (Arold, 2011: 69). Les romancières ne se bornent pas à transformer le narrateur en un regard pur. Elles imposent la présence d'un personnage-témoin, médecin, infirmière, ..., qui devient, médiateur du savoir médical. La présence de ces témoins, chargés d'assumer la fonction d'observateur objectif, tend à fonder la fiction comme plausible, donne à voir comme une donnée réelle ce que l'entourage familial et le cercle amical ont perçu, et cela au moment où la description des corps déclinants emprunte sa substance au savoir des cliniciens.

Par-delà les effets de réel que suscite la terminologie médicale employée, le processus du diagnostic remplit plusieurs fonctions. La consultation, telle qu'elle est rapportée par le narrateur, les héros ou les autres protagonistes, se substitue aux

observations faites par un personnage-témoin. Elle joue en même temps le rôle d'un discours commentatif: la romancière annonce au lectorat que la progression inexorable de la maladie va accélérer le rythme du récit. Une autre façon d'insérer des données médicales consiste à donner la parole aux malades pour qu'ils évoquent leur propre souffrance et commentent cette douleur physique et/ou psychique.

L'écriture de la douleur engendrée par les maux

Plus qu'à un syndrome médical diagnostiqué, c'est à l'ensemble des manifestations littéraires de la douleur dans notre corpus que nous voudrions nous intéresser ici. L'écriture de la douleur pose un problème particulier. En effet, comme le fait remarquer A. Lafay (Lafay, 1992: 10) la douleur est « à la fois subie et agie », ce qu'attestent notamment les « romans de la maigritude » de notre corpus : « Je vis avec la faim, je la mate, je la dompte, je l'apprivoise, je l'endors. Après avoir été cruelle, elle se calme toute seule, il suffit d'attendre (...). J'aime la sentir toute la journée (...). Je m'enivre de faim » (Brisac, 1994: 31). La douleur engendrée par la sensation de faim envahit la conscience de Nouk et de Katharina (Blobel, 2013) avec toute sa densité, tout en étant une émanation du corps propre et une création dynamique.

En d'autres termes, elle est, comme le montre clairement le roman *Petite, le moi et l'anti-moi* confondus. Le psychanalyste von Kaenel (von Kaenel, 1994: 191) insiste sur le paradoxe qui la fonde : « La douleur est une perception qui affecte et, conjointement, elle est l'affection elle-même ». Infra-sémantique, elle « fait signe, sans faire sens » (*idem*: 190). Toutefois, on cherchera vainement dans notre corpus une écriture de la douleur physique d'une densité comparable à celle des romans pour adultes. Si la souffrance s'y fait discrète, l'écriture, elle, se doit de dire cette réserve. Car, contrairement à d'autres aspects des maux thématiques ici, cette souffrance est bien l'aspect auquel les romancières ne rendent justice que d'une manière très parcellaire et extrêmement furtive. Elles cherchent à la dire, mais n'en explorent réellement ni les détours, ni les sinuosités les plus profondes.

Dès lors, ce n'est pas par le biais d'une véritable immersion en son sein que l'auteure étudie la douleur mais au contraire dans une certaine mise à distance, car

l'écriture de la douleur ne rime pas nécessairement avec réalisme absolu. Nos textes témoignent certes d'un travail sur la sensation, inspiré en grande partie par la transformation du corps des malades, et souvent inséparable du caractère fatal du syndrome, mais la douleur physique à proprement parler demeure difficile à narrer directement, fût-elle ressentie ou constatée. Elle n'est abordée qu'avec prudence et, généralement, avec un remarquable dénuement lexical. Il n'est question que de gémissements, de pleurs et de râles : « Miette gémit en dormant et soudain elle tressaute, se secoue dans tous les sens. Cet après-midi, elle gémissait, elle se secouait, elle gémissait. De plus en plus » (Brisac, 1994: 97).

Et c'est sur toute la gamme des altérations du rythme respiratoire et de la phonation que se joue la musique de la douleur : ces gémissements, pleurs et râles culminent dans le cri intérieur, celui que personne n'entend. Suggérée à travers l'effet qu'elle induit sur le personnage souffrant, la douleur est donc expérience linguistique: plus qu'il ne reçoit ces textes comme un témoignage de souffrance physique ou morale, le jeune lecteur retient la singularité de ces images incisives, associant la douleur à une situation ou une intensité. Le déclin de Kyle (Vermot, 2005) revêt un aspect déjà convoqué dans les autres œuvres de notre corpus: le mutisme. Les héros sont ainsi emmurés dans une souffrance silencieuse, parce que la douleur physique se concentre littéralement chez eux en ce point névralgique qu'est l'intériorité. Zone inaccessible à autrui, qui de plus est à un jeune lectorat. Toute la gageure de la littérature pour la jeunesse est d'exprimer et d'exorciser la douleur physique et psychique ressentie par les héros à travers un récit : l'« alchimie de la douleur » et « la beauté du Mal », si bien décrites par Baudelaire, relèvent bien de la fonction cathartique mais aussi sublimante de la littérature. Proposer la restitution esthétique d'un sentiment qui, intrinsèquement, se dérobe à toute forme d'explicite, c'est là que se situe le véritable enjeu de l'art confronté à la souffrance à la fois souffrance intérieure, source effective des maux des héros, et une souffrance physique, signe perceptible de ces mêmes maux.

Aujourd'hui, la littérature de jeunesse est devenue une littérature à part entière, moins soucieuse d'apprentissage et de pédagogie qu'aux siècles précédents. Il faut reconnaître qu'après avoir occulté les maux et la mort comme s'il s'agissait d'un sujet tabou auprès du jeune lectorat, les romans de jeunesse s'en emparent maintenant d'une manière significative. La présence d'affections telles que le sida, l'anorexie et la

maladie d'Alzheimer peut paraître étonnante à qui voit dans ces récits une fonction de distraction, de loisir anodin. Que ces maux et leur issue souvent fatale soient objet de lecture pour des jeunes lecteurs constitue en revanche un sujet d'étude intéressant.

En effet, maux et mort, dans ce dispositif fictionnel, se présentent de façon telle qu'ils génèrent un travail psychique chez le lectorat. La lecture des maux correspond alors à une certaine attention à l'activité que le texte littéraire requiert et à une certaine interprétation de ce que l'affection morbide délimite comme réseau de significations. Force est de constater que les maladies physiques et/ou psychiques, au vu du succès des œuvres récentes sont une thématique ni macabre ni répulsive pour le jeune lecteur. Elles séduisent même car, dans une mobilisation émotionnelle, le lecteur est proche du héros qui dans « l'événement effectif » fait « une expérience irremplaçable », ou pour citer Jankélévitch (1977: 16-17), pour « apprendre en sachant déjà et à l'avance ce qu'on apprend, c'est brusquement savoir (...), ce qu'auparavant on savait sans le comprendre ».

Si on n'apprend jamais rien sur sa propre finitude, on sent cependant celle d'autrui. La lecture, qui offre de partager l'émotion des héros malades et condamnés à disparaître à plus ou moins courte échéance, s'apparente sans doute à une telle expérience. C'est reconnaître et accepter la triple composante de la temporalité: passé, présent, futur, à partir de discours d'adultes – certes – sur les maux et la mort. Les discours élaborés plus ou moins consciemment à partir de la propre expérience de ces romancières adultes, les préceptes moraux et de modèles culturels de leur époque permettent aussi, au lectorat adolescent, de se découvrir mortel, ce qui donne une autre tonalité à la vie.

Références bibliographiques

- AUGE, Marc & HERZLICH, Claudine (1984). *Le Sens du mal*. Paris: Archives Contemporaines.
- AROLD, Marliese (2011). *Ich will doch leben: Nadine ist HIV-positiv*. Bindlach: Loewe.
- AROLD, Marliese (1999). *Völlig schwerelos*. Bindlach: Loewe.
- BERNOS, Clotilde (2000). *Tellement tu es ma sœur!* Paris: Syros.
- BERTIN, Marie et BERTIN, Roselyne (2000). *Journal sans faim*. Paris: Rageot.

- BIERMANN, Brigitte (2008). *Engel haben keinen Hunger*. Weinheim Basel: Beltz & Gelberg.
- BLOBEL, Brigitte (2013). *Jeansgröße 0*. Würzburg: Arenat-TB.
- BRISAC, Geneviève (1994). *Petite*. Paris: Edition de l'Olivier.
- CANGUILHEM, Georges (1996). *Le Normal et le pathologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DREYFUSS, Corinne (2004). *Ma grand-mère perd la tête*. Paris: Thierry Magnier.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- DUNKER, Kristina (2013). *Anna Eisblume*. Weinheim: Beltz & Gelberg.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- GERBER-HESS, Maja (2001). *Reto, HIV positiv*. München: Bertelsmann-Jugendbuch.
- HARRUS-REVIDI, Gisèle (1994). *Psychanalyse de la gourmandise*. Paris: Payot.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1977). *La mort*. Paris: Flammarion.
- KRISTEVA, Julia (1983). *Histoires d'amour*. Paris: coll. Folio/Essais.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*, Paris: Seuil, Points essais.
- LAFAY, Arlette (1992). *La douleur, approches pluridisciplinaires*. Paris: L'harmattan.
- LAPLANTINE, François (1986). *Anthropologie de la maladie*. Paris: Payot.
- MANN, Thomas (1960). *Noblesse de l'Esprit*. Paris: Albin Michel.
- MARLEAU, Brigitte (2008). *La mémoire effacée*. Montréal: Boomerang éditeur jeunesse.
- SEMUJANGA, Josias (1998). « De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres », *Présence francophone*, n° 52, 1998, pp. 69-86.
- VERMOT, Marie-Sophie (2005). *Mais il part*. Paris: Thierry Magnier.
- VERMOT, Marie-Sophie (1996). *Les volets clos*. Paris: Seuil.
- VON KAENEL Jean-Marie (1994). «Une énigme en souffrance», *Souffrances*, 142. Paris: Autrement.

OS SINTOMAS DO HOMEM NOS DOENTES E NOS MÉDICOS DE FERNANDO NAMORA

FERNANDO BATISTA
Universidade do Porto/ILCML
fernandobatista@hotmail.com

Resumo: O texto incide sobre a obra literária de Fernando Namora, um dos mais reconhecidos escritores-médicos da história literária portuguesa, nomeadamente sobre as obras onde a atividade clínica do romancista se evidencia como significativa fonte literária: *Retalhos da Vida de Um Médico* (1949), *O Homem Disfarçado* (1957) e *Domingo à Tarde* (1961). Procura-se nestas obras (que têm médicos-personagens como protagonistas) perspetivar o *duplo olhar* do médico para o *doente* e para a *doença*, a relação entre o clínico e os pacientes e a forma como esta relação íntima e o contexto dramático da doença (com a iminência da morte) potenciam a *autenticidade*, a queda das máscaras sociais e a revelação do verdadeiro “eu”, temática nuclear na globalidade da obra namoriana.

Palavras-chave: Fernando Namora – escritor-médico – literatura/medicina – relação médico-paciente.

Abstract: The text focuses on Fernando Namora’s literary work, one of the most acknowledged medical-authors of Portugal’s literary history, especially in what concerns the body of work where the novelist’s clinical activity shows itself to be a significant literary source: *Retalhos da Vida de Um Médico* (Stories from the life of a Doctor, 1949), *O Homem Disfarçado* (The Disguised Man, 1957) and *Domingo à Tarde* (Sunday Afternoon, 1961). Works such as these (with its main characters being doctors) look to put into perspective the double view from doctor to patient and to illness, the relationship between doctors and patients as well as the manner in which said intimate relation and dramatic context of the illness (with eminent death), enhance authenticity, the downward trend of social masks and the revelation of the true “self”, this being at the core of Namora’s global body of work.

Keywords: Fernando Namora – medical author – Literature/medicine – doctor-patient relationship.

«A gente muda como ser humano quando estuda e pratica medicina», escreveu o escritor-médico brasileiro, Moacyr Scliar (*apud* Júnior, 2012: 102). Não será difícil concordar que o contacto com o sofrimento humano em situações-limite potencia a reflexão sobre a condição humana e permite a única experiência possível da morte, a dos outros. Embora se reconheça, todavia, que a reflexão sobre a dor humana não tenha de ser motivada pela vivência próxima da doença, nem da experiência de vivência próxima com o sofrimento humano tenha de resultar qualquer partilha com os outros, compreender-se-á que a comunicação artística, nomeadamente literária, é uma forma possível, e expressiva, de se fazer esta partilha de experiências.

A coabitação com o sofrimento humano e com a fragilidade da vida permite o reconhecimento de afinidades entre as culturas médica e literária. Não surpreende, pois, que a ficcionalização da sua profissão tenha seduzido diversos escritores médicos: Rabelais, Arthur Conan Doyle, Tchekhov, William Somerset Maugham, Pío Baroja, Guimarães Rosa, Lobo Antunes, Fernando Namora. Há também vários livros que abordam a relação médico/paciente: *O Médico de Aldeia* de Balzac, *A Morte de Ivan Illich* de Tolstoi, *O Duplo* de Dostoievski, *Um Médico Rural* de Kafka, *Morte em Veneza* e *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, *A Peste* de Albert Camus, *Pavilhão de Cancerosos* de Soljenitzine, *Not a Stranger – Consciência de Médico* de Morton Thompson, *O Alienista* de Machado de Assis, *Olhais os Lírios do Campo* de Erico Veríssimo. A experiência da dor, por quem a sofre ou por quem tenta mitigá-la, tem sido tema de algumas obras literárias.

López Ibor, no prefácio a *Deuses e Demónios da Medicina* de Fernando Namora, considera o sofrimento humano « el gran fuego avivador de la creación literaria » e acrescenta que, « si la humanidad no hubiera sufrido tanto no habría salido de los cuentos infantiles » (1989: 13). Recordando também Eduardo Lourenço, para quem a saúde é «pouco propícia à efabulação», tal como acontece, aliás, com a «pura doença» (2000: 11), reconhecemos que o médico-escritor que deseja *confessar-se* poderá tocar o mais fundo e verdadeiro da alma humana, por mais facilmente poder aceder aos recônditos que se escondem nas relações sociais e que emergem com o desespero. É o caso de Fernando Namora, que recria literariamente a sua atividade clínica em algumas obras.

O autor encontrou no exercício da medicina e no universo da doença matéria inesgotável para a sua obra literária. As obras às quais aqui nos referimos, que ficcionalizam a profissão médica, encaram a doença como o «lado sombrio da vida» (Sontag, 1998: 11), perspetivando-a como uma «reserva de emoções literárias» (Lourenço, 2000: 21). É entre as duas séries de *Retalhos da Vida de Um Médico* (1949-1963), período de publicação dos romances *O Homem Disfarçado* (1957) e *Domingo à Tarde* (1961), que a experiência profissional se sente mais intensa. Nestas obras, o protagonista (narrador em *Retalhos* e *Domingo à Tarde*) é um médico, que, pela referência a diversos biografemas, pode ser perspetivado como *alter ego* do escritor. Abordaremos o perfil destes médicos e a presença de personagens doentes; refletiremos sobre a necessidade de confissão e libertação do escritor-médico Fernando Namora através de algumas personagens; relacionaremos a representação literária das consequências psicológicas da vida profissional e social com o enquadramento histórico-literário das obras; exporemos ainda conotações sociais do doente e da doença.

A linguagem destes livros é caracterizada por um expressivo e metafórico léxico médico. A título de exemplo recordamos algumas passagens: «Vim junto deles desafogar os pulmões no ar fresco e livre» (1989: 20); «certa locomotiva a gritar pela via fora. Cortou-me os ouvidos, cravou-se-me na medula dos ossos» (1993: 164); «Lá fora, a noite é um pulmão ofegante» (*idem*: 185); «Chego ao fim. Com a sensação de ter atravessado um corredor onde o ar fosse irrespirável. Abro os músculos do peito, dilato-me, preparo-me para alcançar uma atmosfera desafogada. Mas, ao abrir os brônquios, doem-me as feridas» (*idem*: 209).

Nestas obras, adquire significativo interesse a anamnese clínica de alguns doentes. Compreende-se que, por pudor e rejeição da doença, alguns doentes ocultem, inicialmente, dados ao médico. São necessárias predisposição e experiência para este interagir verbalmente com o doente: «Apreendi toda essa história violentando-lhe os monossílabos», diz o médico de *Domingo à Tarde* (1993: 31). Percebe-se que os conhecimentos científicos não são tudo na formação do médico¹.

1 De facto, em alguns aspetos, a leitura de *medicina narrativa* ficcionalizada não será de todo despicienda na formação dos clínicos. Sobre as potencialidades daquelas narrativas diz Rita Charon: « Medicine can benefit from learning that which literary scholars and psychologists and anthropologists and storytellers

O olhar do médico, mesmo fora do hospital, está constantemente presente no olhar do protagonista de *Domingo à Tarde*. Tende a olhar para as pessoas *biologicamente*:

Em Clarisse, por exemplo, teimava em ver apenas a doente – as suas reacções deviam ter sido descritas, classificadas, algures, num tratado de medicina. Tal como um enfermo, achacado de pelagra, que corre doido pelos campos. Se corre doido pelos campos, tem pelagra. É a pelagra que corre. Se aqueles breves raios de loucura passavam por Clarisse, se o mórbido desvario a conduzia a atitudes extremas, é porque as patologias as previam, as regulamentavam (1993: 151).

No entanto, apesar de se sentir constantemente presente a atividade profissional do autor, as reflexões sobre o sofrimento são do escritor. Se na primeira série de *Retalhos da Vida de Um Médico* ainda podemos referir-nos a um médico-escritor, nestes dois romances acaba por vencer o escritor-médico.

As figuras do médico, na recriação literária destes livros de Namora, são assaz diferentes, dependendo se se trata do médico de aldeia (*Retalhos da Vida de Um Médico*) ou do médico da cidade (*O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde*).

A figura do clínico rural de *Retalhos* começa a ser traçada logo no primeiro parágrafo: «Com vinte e quatro anos medrosos e um diploma de médico, tinha começado a minha vida em Monsanto» (1989: 17). O narrador-protagonista é um médico jovem, inseguro, por vezes com sentimentos de culpa quando a recuperação de algum doente não se verificava – parece que o próprio sentiria o que López Ibor diz no prefácio a que já fizemos alusão: «la medicina no es campo para genios precoces» (1989: 12); é alvo da desconfiança dos populares – «ali na aldeia (...), um médico (...) tem de salvar uma pessoa da família antes que conquiste a intimidade e a confiança de um lar»

have known for some time – that is, what narratives are, how they are built, how they convey their knowledge about the world, what happens when stories are told and listened to, how narratives organize life, and how they let those who live life recognize what it means. Using narrative knowledge enables a person understand the plight of another by participating in his or her story with complex skills of imagination, interpretation, and recognition. With such knowledge, we enter others narrative worlds and accept them - at least provisionally - as true. (...) Narrative medicine can help answer many of the urgent charges against medical practice and training - its impersonality, its fragmentation, its coldness, its self-interestedness, its lack of social conscience » (2006: 9s).

(1989: 77); pouco credível – «os médicos envenenam as pessoas» (2000: 64); em confronto constante com bruxas e curandeiros, sentindo-se por isso uma «espécie de feiticeiro medieval» (*idem*: 30); olhado como alguém que não merece os míseros honorários que recebe – «vêm pr`aqui estes tipos em carrapato e somos nós que temos de vesti-los» (2000: 114); ainda minorizado nas suas funções – conta a propósito de um rico proprietário rural: «ele era dos tais que confiava nos médicos dali apenas para as mazelas dos criados (...). Não se podia admitir que um médico de campónios pusesse as mãos em vísceras fidalgas» (*idem*: 116).

Na aldeia, o contacto do clínico com os doentes reveste a forma de consultas ao domicílio. A família é o lugar privilegiado da tragédia. É no seu espaço, quase sempre miserável, que a morte ceifa as vidas. O médico de *Retalhos* reconhece a diferença entre o doente no hospital, «um caso clínico, uma cama numerada», e o doente no meio familiar, «um ser humano, que nos dizia intimamente respeito, cujo destino se fundia com o nosso» (1989: 63s.). Nestas narrativas de fundo rural – contrariamente ao que acontecia em obras anteriores do autor e de outros escritores neorrealistas, nas quais predominavam as relações entre o *indivíduo* e o *grupo* próximo – predominam relações mais individuais, entre o *médico* e o *doente*. Compreende-se, nesta obra, o que afirma Moacyr Scliar: «A prática médica é fundamentalmente (...) uma relação entre pessoas» (*apud* Júnior, 2012: 105). É no *doente* que o médico procura diagnosticar a *doença*, procurando, naturalmente, pelo conhecimento desta e pelos sintomas naquele, perceber-lhe as causas e adequar tratamentos, se os houver. A relação é entre indivíduos e bastante próxima. O médico chega a sentir-se incomodado por cobrar honorários aos pobres da aldeia e envolve-se mesmo na procura de formas de suavizar a dor de doentes incuráveis, como procurar um antigo namorado de uma doente terminal e convencê-lo a passar com ela os seus últimos dias, tornando-lhos mais suportáveis. Nestas narrativas, como observa Mário Braga, «o médico é uma espécie de parceiro de Deus, na cura e na compaixão» (1988: s/p).

Diferente é a figura do médico nos romances *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde*, nos quais os protagonistas se enredam em problemas sociais e existenciais. Em *O Homem Disfarçado*, o protagonista é um médico rico e reconhecido na cidade (conquanto de origens modestas e rurais) que se encontra nauseado de si, das suas máscaras e da sua *convivência* com a degradação. Vítima e comparsa de uma sociedade

que o ensinou a fingir, tenta, numa crise de consciência, procurar uma clareira onde, sem disfarces, possa encontrar um sentido para a vida e uma oportunidade de solidariedade humana. Não mostra, no entanto, capacidade para se recuperar. Trata-se uma narrativa fechada sobre si, acabando com a morte de um amigo, que, aparentemente, barra a última possibilidade de solução do protagonista. Nelly Novaes Coelho sustenta que Namora, com este romance, se filia numa linhagem de escritores lucidamente céticos, que olham para o homem contemporâneo como um condenado ao naufrágio, apenas com duas opções: ou *permanece fiel* aos seus princípios e à sua consciência e naufraga socialmente ou *cede ao esquema* e naufraga interiormente (2007: 180).

Em *Domingo à Tarde*, o médico de um hospital de Lisboa é distante e limita a sua comunicação a «pouco mais do que resmungos e acenos breves de cabeça, a despachar...» (1993: 68). Os doentes tendem a olhar para ele com *devoção aterrorizada* (*idem*: 55). Este romance apresenta, porém, uma possibilidade de novos horizontes. À significativa questão de Lúcia no final do romance – *podemos começar?* –, a resposta é: *podemos* (*idem*: 217). Obra de cunho introspectivo, apresenta as experiências diárias de um azedo e solitário médico oncologista, caracterizado por um cepticismo agressivo e descrente da eficácia dos recursos disponibilizados pela ciência da época para o tratamento de pessoas portadoras de cancro. Estas características, nas quais se sentem certas «vagas de misantropia» (*idem*: 200), surgem associadas ao facto de pertencer à ala das doenças oncológicas, que corroem insidiosa e implacavelmente sem que se lhes encontre meio de cura. O livro é repleto de descrições dramáticas sobre os quadros clínicos e de devastadoras definições dos pacientes como condenados. A rotina do médico, que «parece cuspir nas pessoas» (*idem*: 18) e não consegue distinguir pieguice de ternura, modifica-se ao conhecer Clarisse, uma paciente com a qual se envolve sentimentalmente e à qual busca realizar os seus desejos, até à sua morte inevitável. Ela transformará a atitude do médico perante a doença, o sofrimento e a solidão, mostrando-lhe a importância da solidariedade e da compreensão na fragilidade da doença. O clínico tem consciência da máscara que veste e da sua insociabilidade, que, no fundo, é uma estratégia para adquirir prestígio e liberdade no hospital, havendo discrepâncias entre *o que diz* e *o que sente*; mostra-se influenciado pelos jogos de poder; afetado pela rotina do trabalho, pelos seus conflitos interiores e pela sua consciência, apresenta

contradições por resolver: ora se revela indiferente com os pacientes ora mostra culpa e compaixão.

O sofrimento surge frequentemente associado à consciência da iminência da morte, que gera momentos nos quais vida e morte se tocam e nos quais se pode comunicar sem máscaras, uma procura constante na obra literária do autor. O doente que, no início até pode ocultar a doença do corpo, tende em situação-limite a não mascarar a alma. De facto, nestas obras, a iminência da morte gera momentos nos quais se pode comunicar com autenticidade e são, sobretudo, estes momentos que potenciam reflexões sobre a tragédia da condição humana. A doença ofereceu ao escritor um terreno de eleição nesta busca da autenticidade, pois, na sua atividade clínica, pôde escutar a alma do doente. Em *Estamos no Vento*, Namora sustenta precisamente que «a medicina continua a não se bastar com os manuais, indo sempre mais dentro do homem para o entender na saúde e na doença, sabendo que esta, por lhe afrouxar as resistências, não raro desvenda o que até aí se dissimulara em disfarces» (1995: 207).

A autenticidade das personagens sente-se também no seu silêncio, pois, perante o desespero da «morte marcada por um despertador que, uma vez que lhe foi dada corda, ninguém o fará parar» (Namora, 1993: 149), as atitudes de teatralização, pensando no olhar social do Outro, esvaem-se. O silêncio dos doentes, e dos familiares, mostra um mundo de resignação que não busca máscaras. Apesar de, em Namora, ser no meio urbano que os constrangimentos do diálogo surgem mais evidentes, algumas personagens das narrativas rurais também se mostram parcias em palavras.

A doente Clarisse, a jovem ativa e irreverente de *Domingo à Tarde*, depois de tomar consciência da sua leucemia, não se preocupa com o seu disfarce: «a doença e o desespero iam amachucando a soberba de classe» (*idem*: 53); diz o médico-narrador: «horas depois, quando entrei no laboratório, fui encontrá-la num banquinho baixo, quase aninhada, a fazer perguntas assustadoramente ingénuas à minha assistente » (*idem*: 40). Ela própria confessa: «nada tenho dentro de mim a não ser o medo» (*idem*: 121). Susan Sontag afirma precisamente que a morte do canceroso tende a ser retratada «como tendo-o roubado de todas as suas capacidade de se transcender, humilhado pelo medo e pela agonia» (1998: 25). O reconhecimento de total ausência de poder e de entrega às mãos de outros poderá compreender-se na súplica da jovem Clarisse: «Não

me deixes morrer» (1993: 193). O fim das suas preocupações com a face social associar-se-á também a uma busca de viver intensa e autenticamente o momento presente. Riposta Clarisse aos lamentos de uns amigos que acabam de saber do seu estado doentio: «É que importa que eu tenha leucemia? Já é muito acordar de manhã e sentir-me viva. Conquista-se a vida todas as manhãs. É um gozo que vos está vedado» (*idem*: 191).

Clarisse, com o amor e a morte, chama o médico à *vida humana, revelando-lhe* um sentimento de *descoberta* das pessoas e do viver fraterno fora do círculo sufocante de si próprio e da sua falsa invulnerabilidade. Estamos perante um romance que procura o valor e o sentido da vida; uma busca que ocorre entre homens às vésperas da morte. A obra mostra a perspetiva humanista do homem lutador e revela, atendendo ao desenlace, mais otimismo do que *O Homem Disfarçado*, pois neste, o médico, apesar de parecer concluir que é possível inverter o percurso de *disface*, ajudando Jaime, o amigo de longa data (que representa a sua própria juventude), quando regressa a casa decidido a rasgar a máscara e o presente, vê tudo fechar-se-lhe, pois a sua esposa informa-o: «O Jaime morreu» (1988: 293). É a última frase do livro.

Como referimos, a procura do *rosto* sem máscaras caracteriza a escrita literária de Namora, ainda que, nestes romances, esta temática ganhe maior visibilidade². Fernando Mendonça refere a «autenticidade humana» como a maior relevância literária do autor (1978: s/p); Eduardo Lourenço menciona o «sonho da autenticidade» como a aventura patética e reveladora da sua obra (2000: 20); Matilde Rosa Araújo considera que é no *homem verdadeiro* e no *homem disfarçado* que reside a matriz conflitual da sua produção literária (1988: s/p). Nelly Novaes Coelho afirma que «é no âmbito dessa problemática – a da ausência de autenticidade, que faz malograr o verdadeiro convívio humano – que Namora desenvolve toda a sua diversificada obra» (2007: 178).

2 É, no entanto, numa narrativa de *Retalhos da Vida de Um Médico – «O cão»* – que o escritor apresenta a mais excelente alegoria da *verdade e autenticidade humanas*. Em toda a narrativa parece estar presente a possibilidade de se viver, naturalmente, a *simplicidade* e a *verdade* humanas, sem que isso vitimize os outros. Sobre esta narrativa em concreto, diz Gaspar Simões: «*O Cão* proporciona-nos uma oportunidade quase insuspeitada de ver esboçar-se, nas mãos, deste *neo-realista*, um retrato psicológico de um adolescente como outro não há, talvez, na galeria das criações adolescentes da ficção nacional» (1981: 270).

Se a tendência para o rasgar das máscaras é característica das personagens doentes que têm consciência do seu estado grave, ela é também uma busca dos médicos destes romances. De facto, a tendência para a introspeção e para a procura de uma verdade existencial caracteriza os protagonistas. O *alter ego* do escritor confessa-se literariamente. Eduardo Lourenço observa sobre Namora: «Desta procura de si mesmo, o ofício de médico foi durante muito tempo a condição exterior e o universo do sofrimento humano a matéria inesgotável» (2000: 21). O contacto com o sofrimento e com o desespero da alma humana que se desnuda contribuiria para a escrita confessional de Fernando Namora e levá-lo-ia a uma necessidade de libertação pela própria escrita.

Colocados perante a doença, os doentes e os médicos que com eles lidam imergem para lá do superficial. Deparamo-nos com o fenómeno de *autoscopia* e *confissão* das figuras médicas, apresentando-se ao espelho e interrogando-se dramaticamente. Os clínicos, no contacto com o sofrimento humano, «experimentam, com uma sensibilidade de esfolados vivos, a sua inegável fragilidade ontológica» (Lourenço, 2000: 12).

Em *Retalhos da Vida de Um Médico*, encontra-se um tom confessional de «casos de consciência, individualmente insolúveis como a morte e que deixam um sentimento de culpa no ar» (Lopes, 1957: 6).³ Em forma de consultas médicas, os episódios narrados resultam sobretudo em autoanálise: «Namora quis falar dos outros, do mundo dos outros, e falou de si através deles» (Rodrigues, 1993: 128). É na comunhão de sentimentos, na solidariedade com os oprimidos, na identificação com o povo rural, «que o sujeito se constitui» (Rodrigues, 1981: 78). O escritor confessa-se em função da realidade que o provoca.

A sinceridade das confissões pode, em alguns momentos, parecer transmitir sentimentos *desumanos*. Confessa o médico-narrador de *Domingo à Tarde*, depois de

3 João José Cochofel refere sobre o confessionalismo e a humanidade de *Retalhos da Vida de Um Médico*: «Como médico, o autor não se coloca fora desta análise: uma das mais curiosas facetas desse livro consiste quanto a nós precisamente no seu tom tão desnudadamente confessional, na humildade com que Fernando Namora se olha e surpreende sentimentos contraditórios, erros e remorsos, nascidos das próprias determinantes que regem as circunstâncias em que a vida e a das suas personagens se encontram e entrelaçam» (1950: 115).

dias de preocupação com uma doente: «A notícia da morte da camponesa oferecia-me uma trégua aos nervos. Assim mesmo. A morte era muitas vezes uma solução cómoda, definitiva; fechava uma porta aos meus sobressaltos nocturnos» (1993: 30). Lê-se noutro momento uma análise de consciência do narrador, sobre Clarisse, já às portas da morte e com quem ele passara os últimos e pesados dias: «Arrasa-te, Clarisse. Acaba depressa. Seria possível que eu o desejasse?» (*idem*: 213).

A confissão resulta também no reconhecimento da máscara da sua invulnerabilidade: «por debaixo desta crosta enfatuada sangrava a minha tímida adesão aos dramas que me rodavam» (*idem*: 36). Em alguns momentos sente-se uma difícil confissão de alienação médica. O *homem disfarçado*, que, no início do romance, está próximo do local onde, segundo ouve, uma criança tem um acidente e poderia precisar de assistência, mostra-se indiferente e não presta auxílio, digladiando-se com a sua consciência: «Viva? Morta? Ele era um médico: ainda que todo o auxílio fosse tardio, encontrava-se ali a dois passos e era o seu dever que estava em jogo, quanto mais não fosse o dever de um profissional. (...) Tolices! Era impossível que a criança não estivesse morta. Que ia lá fazer?» (1988: 19-22). Como se reconhece no romance, quem se confessa tem «como principal objectivo ver-se a si próprio com clareza, livrar-se de uma carga de simulações» (*idem*: 218).

A figura do médico é alvo, neste livro, de um (pessoalmente difícil) processo de *desmascaramento* por parte do escritor. O olhar do médico denuncia algumas práticas correntes no setor profissional a que pertence. Lê-se no romance: «Em termos realistas, por cada doente encaminhado para a sala de operações do professor Cunha Ferreira, João Eduardo recebia uns milhares de escudos» (*idem*: 59). Num outro momento: «convenceria o capitalista a uma intervenção cirúrgica que poderia muito bem justificar-se e que deveria render-lhe uma gorda maquia» (*idem*: 167). Afirma-se explicitamente: «A profissão médica, até aí dificilmente permeável a essa espécie de conluios, acabara por ser dominada por realidades perante as quais amoleciam alguns dos seus princípios éticos » (*idem*: 167). Em *Retalhos da Vida de Um Médico*, o narrador também não esconde, em alguns momentos, a falta de competência e ética de alguns colegas⁴.

4 Lê-se na narrativa «O cão»: «À medida que a mãe ia avolumando a série de episódios, de surpresas, de

A escrita confessional é, no fundo, uma espécie de libertação pela literatura da angústia pessoal e profissional. O escritor precisa desta catarse literária. A escrita torna-se o lugar onde o seu espírito se confessa, onde busca, solitariamente, alívio para as feridas que sangram com os outros. Namora foi um dos que esteve sempre «em unísono com as dores do mundo» (Lourenço, 2000: 22). Sobre a necessidade de libertação pela escrita, e pensando nos médicos, diz López Ibor: «A veces, el escritor nace, como una necesidad de liberarse, mediante la expresión escrita, de la angustia que há bebido andando por los caminos del mundo. Y en esto de beber angustia los médicos no quedan atrás» (1989: 13). Confessa o médico de *Domingo à Tarde*: «Tudo o que desejo é desnudar a magra verdade que se escondeu por detrás do meu amor-próprio» (1993: 15). Namora, no interior da escrita, assume também a *vulnerabilidade* da atuação médica, já que, em alguns casos, os médicos namorianos reconhecem ter apenas efeitos balsâmicos. Restam a esperança e o amor, que por vezes se impõem como os únicos lenitivos. A esperança, em momentos de desespero, leva o médico de *Domingo à Tarde* a lembrar-se compreensivelmente de um colega de profissão: «Uma ocasião aparecera-me aquele colega que, havia muito, conhecia como um profissional severo e honesto. Tinha um cancro. E sabia-o. Como pudera estranhar que ele, a meia voz, fungando muito, me falasse numas tisanas que a cozinheira lhe recomendara? Tão frágeis são as pessoas quando a tragédia as fende de alto a baixo» (1993: 197). Junto do olhar clínico sente-se o desesperado olhar *humano*.

O Homem Disfarçado tem sido apontado como um romance de *viragem* na obra do escritor, não só da passagem do meio rural para o urbano, mas também da «passagem de sua preocupação com o *problema colectivo* para o *individual*, ou melhor, do problema social para o psicológico» (Coelho, 1973: 121s.). As personagens passam a movimentar-se na cidade: a aldeia e os camponeses (típicos do neorrealismo de 40) são substituídos pelo hospital e pelos enfermos. Apresenta-se o homem moderno a viver na cidade, com os seus conflitos interiores, e os doentes, com os seus dramas e desesperos. No entanto, o romance não neutraliza aspetos sociais. O livro expõe o drama interior do homem contemporâneo de sucesso, entre a ambição e a solidariedade humana. Um

tormentos que haviam feito daquele adolescente um ser delgado, grácil e agressivo, no qual a floravam, tinha de concordar, algumas leviandades dos médicos que o foram seguindo, começava a desculpá-lo» (2000: 232).

homem que, segundo valores sociais dominantes, teria tudo para ser feliz, e que, *disfarçado*, parece sê-lo, mas que vive enormes frustrações e se sente falso, solitário e contraditório. Através de um inquérito feito à própria mente, questionam-se as razões da solidão, da dissimulação, da hipocrisia, da voracidade com que se procura o sucesso socioeconómico. Autoanalisando-se, o homem consciencializa-se do «ente real, diminuído ou traído» (Quadros, 1992: 170) e conclui que apenas o espera o vazio: «estava no cimo de uma montanha e verificava, de chofre, que, para qualquer dos lados, recuando ou avançando, o esperava um espaço vazio» (Namora, 1988: 24). Considera-se, no romance, que o homem traz consigo da juventude a ideia da sua *direção*; contudo, cede perante a procura desenfreada do sucesso e perante a teatralidade do tecido social, traíndo as suas *raízes* e o seu *caminho*: «Todo o homem verdadeiro traz da juventude uma direção. Depois, só lhe resta ter vergonha e manter-se-lhe fiel; ou então, apodrecer» (*idem*: 114). Pela apresentação das consequências da *vida social* no interior humano, e pela indagação dessa *existência humana*, Mário de Sacramento refere-se a este livro de Namora como uma «novela existencial de fundo neorrealista» (1968: 58), a qual expressará, pela coexistência das problemáticas social e existencial na alma perscrutada dos protagonistas, um *realismo humano*, síntese de *neorrealismo* e *existencialismo*.

Em Namora, o confronto do médico com o *caos* dos corpos tem analogia com o confronto do escritor com o *caos do mundo*. Em *Retalhos da Vida de Um Médico*, a pobreza e a ignorância, observadas nos momentos trágicos da doença, são relacionadas com a realidade social de desigualdades e padecimentos vários. Também a doença adquire uma conotação social (relacionada com o mundo de carências das classes mais pobres), ou existencial (miséria da condição humana: nascimento, luta, dor e morte).

Em *Domingo à Tarde*, é sobretudo a partir do hospital, que reproduz a imagem de um estado-sistema, que são visíveis as hierarquias e relações de poder, conquanto nenhuma personagem pareça consciente, no que se refere a este jogo de poder.⁵ Os doentes oncológicos surgem mesmo como «cavalos viciados no chicote» (1993: 16) e vistos como mortos-vivos. Apenas Clarisse, pela sua rebeldia, está mais próxima de

⁵ A inconsciência dos que não veem as causas e as consequências da sua vida pode assemelhar-se à inconsciência dos doentes no que respeita à sua condição terminal.

uma atitude *revolucionária*, ainda que lhe falte articulação e união ao coletivo. Susan Sontag, em *A Doença como Metáfora*, anota precisamente que «todas as descrições do cancro se referem à sua lentidão» e acrescenta que «foi esse aspecto que primeiro foi usado metaforicamente. (...) entre as primeiras utilizações em sentido figurativo o cancro tornou-se metáfora de *ociosidade e preguiça*» (1998: 23). Não sentindo que haja possibilidade de uma reação frutífera, as forças desvanecem, pois o futuro não estará nas suas mãos.

Ainda que se possa perceber a sociedade que o autor defende, ela é apenas insinuada. Só em modo de *negatividade* poderemos fazer uma ideia da sociedade desejada. O mesmo tende a acontecer com a metáfora da doença, pois esta, segundo Sontag, é «utilizada para exprimir as inquietações sociais em matéria de ordem social, assumindo-se que todos sabem o que seja a saúde» (1998: 80). Podemos, no entanto, perceber, a propósito do bairro onde o médico Romualdo faz assistência caridosa, uma referência explícita à organização social:

Romualdo (...) um dia enchera-se de fobia e disse-me: *Vá lá você, Jorge. Eu não aguento mais*. E enredara-se seguidamente numa decifração ensarilhada do mistério de, após milénios de civilização, o homem não ter resolvido este problema imediato: o de, sob o mesmo céu benzido por Deus, haver hotéis majestosos, onde o burguês nem sabe que mais uso fazer do conforto, ao lado de quem não possui um farrapo para se cobrir (1993: 130s.).

Em *Namora*, percebe-se uma difícil conciliação entre uma visão humanista otimista e a consciência do mundo como lugar de sofrimento. É um confronto que resulta do seu desejo de contribuir para a redução do sofrimento e da sua consciência de impotência perante a fragilidade da condição humana e a desordem do mundo. Lê-se em *O Homem Disfarçado*: «Todos acabamos por ser triturados por uma engrenagem absorvente, desumana. Quem detém as rédeas desta caranguejola já não somos nós, mas sim a vida que criámos» (1988: 141). Talvez por isso a doença oncológica de Clarisse de *Domingo à Tarde* – que nos faz pensar na sociedade *líquida* contemporânea, a qual não pode ser mudada retirando-lhe *um* elemento que esteja a corrompê-la – seja a leucemia, «a forma branca (...) de cancro, que não pode ser tratada com nenhum tipo de cirurgia mutilante» (Sontag, 1998: 26).

Não é possível que o médico, partindo decerto dos sintomas no doente e da anamnese clínica, não convoque o seu conhecimento sobre a doença, entendida esta como *linguagem universal*⁶. Também o escritor apresenta o homem singular e a Humanidade, o indivíduo e a sociedade; no fundo, o *tipo* e a *particularidade* que Lukács defendia esteticamente.

Embora o objetivo da medicina seja curar ou aliviar o sofrimento humano, não será sem amargura que os médicos de Namora se sentem ludibriados pela morte, o que os leva a sentir que, em certos casos, os seus serviços apenas poderão ser um bálsamo para a dor. O médico vive um conflito entre a sua consciência profissional e as limitações dos seus meios de ação. Este facto permite-nos cotejar as funções do bisturi e da pena. O escritor Fernando Namora, que se poderá identificar com o médico no esforço de reduzir o que está errado ao saudável, também desejava contribuir para alterar o que no corpo social impede a harmonia e a felicidade, todavia, reconhecendo, lucidamente, que não seria possível, naquele tempo, sarar as *enfermidades* de que padecia o homem contemporâneo, nunca desistiu de algum otimismo e de alguma esperança, apesar do ceticismo com que esta, no interior de si próprio, se debatia.

Referências bibliográficas

- BRAGA, Mário (1988). «Principal e tenaz inventor de uma nova maneira de estarmos no mundo», AAVV, *Fernando Namora – 50 anos de vida literária*. Estoril: Estoril Sol S. A. Galeria de Arte do Casino do Estoril.
- CHALENDAR, Pierrette & Gérard (1979). *Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora*. Lisboa: Moraes.
- CHARON, Rita (2006). *Narrative Medicine*. New York: Oxford University Press.
- COCHFEL, João José (1950). «*Retalhos da Vida de Um Médico por Fernando Namora*»,

6 Pierrette e Gérard Chalendar, estudiosos da obra de Namora, referem sobre o exercício da medicina: «A arte médica é, antes de tudo, uma semiologia: a partir de sintomas observados no indivíduo, como localização da dor, cumpre-lhe descobrir a natureza do mal» (1979: 25). O próprio Namora recordou num outro livro: «etimologicamente, diagnóstico, fulcro do acto médico, sugere aptidão para compreender» (1990: 30).

Vértice, 78, p. 115s. Coimbra.

COELHO, Nelly Novaes (1973). *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron.

COELHO, Nelly Novaes (2007). «Fernando Namora: romance-testemunho da contemporaneidade», *Escritores Portugueses do Século XX*, pp. 173-188. Lisboa: INCM.

IBOR, López (1989). «Prefácio», Namora, Fernando. *Deuses e Demónios da Medicina*. Mem Martins: Europa-América.

JÚNIOR, Fernando Oliveira Santana (2012). «Medicina ética e judaísmo na literatura: da anamnese à narrativa do doente em A Majestade do Xingu, de Moacyr Scliar», *Intersemiose*, Revista Digital, ano I, vol. 1, nº 1, jan-jul, pp. 91-114.

LOPES, Óscar (1957). «Fernando Namora: ensaio crítico seguido de um inquérito ao autor criticado», Separata da *Lusíada*, Vol. III, nº 10, Porto, 1957, pp. 3-10.

LOURENÇO, Eduardo (2000). «Prefácio – Escrita e doença na obra de Fernando Namora», Namora, Fernando. *Retalhos da Vida de Um Médico - 2ª série*. Mem Martins: Europa-América.

MENDONÇA, Fernando (1978). «Breve diagnose da obra de Fernando Namora», *Fernando Namora: 40 anos de vida literária*. Amadora: Bertrand.

NAMORA, Fernando (1988). *O Homem Disfarçado*. Mem Martins: Europa-América.

NAMORA, Fernando (1989). *Retalhos da Vida de Um Médico – 1ª série*. Mem Martins: Europa-América.

NAMORA, Fernando (1990). «Prefácio», *Casa da Malta*. Mem Martins: Europa-América.

NAMORA, Fernando (1993). *Domigo à Tarde*. Mem Martins: Europa-América.

NAMORA, Fernando (1995). *Estamos no Vento*. Mem Martins: Europa-América.

NAMORA, Fernando (1998). *A Nave de Pedra*. Mem Martins: Europa-América.

NAMORA, Fernando (2000). *Retalhos da Vida de Um Médico – 2ª série*. Mem Martins: Europa-América.

QUADROS, António (1992). «Da Intervenção Neo-Realista ao Existencialismo Pessimista, o *Rio Triste* de Fernando Namora», *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, pp. 167-172. Lisboa: Átrio.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1981). «Análise da obra de Fernando Namora a partir de *Retalhos da Vida de um Médico* e *O Trigo e o Joio*», *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1993). *A Horas e Desoras*. Lisboa: Edições Colibri.

SACRAMENTO, Mário (1968). *Há uma Estética Neo-Realista?*. Lisboa: Dom Quixote.

SCLIAR, Moacyr (2000). «Literatura e medicina: o território partilhado», *Cadernos de Saúde Pública*, 16 (1), jan-mar, pp. 145-248. Rio de Janeiro.

SIMÕES, João Gaspar (1981). «Fernando Namora», *Crítica IV*, pp. 267-277. Lisboa: INCM.

SONTAG, Susan (1998). *A Doença como Metáfora e a Sida e as suas Metáforas*. Lisboa: Quetzal.

TEIXEIRA, Quirino (1987). *Em Outubro com Fernando Namora*. Amadora: Flamingo.

REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET RÉSONANCES DU CANCER DANS L'ÉCRITURE DE MARIOS HAKKAS

JACQUES BOUYER
INALCO, CERLOM (EA 4124), Paris
suivicerlom@gmail.com

Résumé : C'est dans le contexte troublé de l'histoire grecque des années soixante et soixante-dix que Marios Hakkas (1931-1972), passant de l'idéalisme au désenchantement, publie un premier recueil de nouvelles intitulé *Tirailleur assassin* (1966), suivi du *Bidet et autres histoires* (1970) et de *La Communauté* (1972). L'irruption du cancer, fatal à l'auteur, amène celui-ci à modifier radicalement son approche de la nouvelle. C'est désormais à un herméneute qu'on a affaire. Fébrilement, il s'interroge sur la dégradation du monde qu'il met en relation avec celle de son propre corps. Marios Hakkas transforme la perte de vitalité de son organisme en quête ontologique. L'écriture sublime le corps malade en une poésie inquiète de la vie.

Mots-clés : cancer – sémiotique – nouvelle – corps – écriture.

Abstract: In the troubled context of Greek history in the 60s and 70s, Marios Hakkas (1931-1972), going from idealism to disenchantment, published his first collection of short stories entitled *Enemy Infantryman* (1966), *The Bidet and other Stories* (1970), and *The Commune* (1972). The burst of a cancer which was fatal to the author, led him to radically change his approach to the short story. It is now an interpreter that we are dealing with. He frantically wonders about the degradation of the world that he connects with the one of his own body. Marios Hakkas turns the loss of vitality of his body into an ontological quest. Writing sublimates the sick body into a poetry worried about life.

Keywords : cancer – semiotics – short story – body – writing.

Victime, l'écrivain grec Marios Hakkas (1931-1972) l'a été deux fois. De la situation politique de son pays d'abord : appartenant à une génération sacrifiée, celle qui a connu sa maturité pendant la bonne vingtaine d'années séparant la guerre civile grecque et la dictature des colonels (de 1949 à 1974), il a vécu dans sa chair la répression d'un pouvoir conservateur peu enclin à supporter la présence du communisme en Grèce. Marios Hakkas, ouvertement communiste dans sa jeunesse, a connu la déportation pendant quatre ans, mais ce n'est pas tout : il a eu à souffrir du sectarisme des communistes grecs les plus durs de son propre camp.

L'amélioration relative de la situation politique dans les années 60 correspond à la parution de trois recueils de nouvelles : *Tirailleur assassin* (*Τυφεκιοφόρος του εχθρού*, 1966), *Le Bidet et autres histoires* (*Ο Μπιντές και άλλες ιστορίες*, 1970) et enfin *La Communauté* (*Το Κοινόβιο*, 1972).

Victime, Marios Hakkas l'a ensuite été de la maladie. L'écrivain est emporté par un cancer des poumons en l'espace de trois ans.

À une époque qui connaît les répressions, les intimidations, la délation, où le langage est bien souvent manipulé et subverti, il n'est guère étonnant que le signe et la signification soient au cœur des nouvelles de Marios Hakkas. Une véritable sémiotique du corps se met en particulier en place : le corps fait signe¹. Et, dans le cadre qui est le nôtre aujourd'hui, c'est plus particulièrement à la maladie que nous nous intéresserons. En effet, avec l'arrivée du cancer et la mort annoncée, la sémiotique du corps devient interrogation sur l'acte d'écrire et sur la fonction de la littérature.

¹ Karen Van Dyck cherchant à définir l'écriture grecque pendant la dictature des Colonels (et au-delà) affirme que « les questions de langue ne peuvent être séparées de celles qui concernent la sexualité et le pouvoir » (Van Dyck, 1988: 2). L'oppression et la censure entraînent de fait une corrélation entre l'écriture et le corps. Il existe une contrainte sur ce dernier, sous quelque forme qu'elle soit, qui ne manque pas de se manifester dans les textes littéraires. On peut raisonnablement poser l'hypothèse que, s'agissant des auteurs grecs d'après-guerre, souvent communistes, il existe un lien étroit entre le traumatisme de l'incarcération, les intimidations psychologiques ou physiques et l'écriture, et ce au moins depuis l'époque de Métaxas (1936-1940) jusqu'à la dictature des colonels (1967-1974).

Perte de vitalité et création littéraire : une écriture du sang et de la vie

Le corps du cancéreux

Avec l'apparition du cancer qui frappe l'auteur partir de 1969, la place du corps au cœur des trois recueils de nouvelles qu'il a laissés reste importante, mais se modifie considérablement².

À partir de 1970 et la publication du *Bidet et autres histoires*, les nouvelles que propose Marios Hakkas sont parcourues par des allusions à la maladie envisagée dans ses manifestations physiologiques. Différents symptômes sont envisagés. L'ablation du rein, qui précède, pour l'auteur, le développement des métastases dans les poumons, est évoquée dans la nouvelle intitulée « Le troisième rein » (Hakkas, 1986: 251-255). La tumeur elle-même fait l'objet d'un certain nombre d'allusions tout au long du recueil *La Communauté*. C'est ainsi que, dans les premières pages de « Mes derniers moments », l'auteur fait le point sur sa maladie : « J'ai quarante ans et mes perspectives sont bien funestes : des métastases, une éventuelle généralisation, la fin proche et inévitable (...) Maintenant que le mal s'est répandu, il n'est pas question que je guérisse » (*idem*: 353s).

Plus loin, il rend compte des manifestations physiologiques de sa maladie : « Je tousse et je ne peux pas faire sortir les mucosités (...) Je fais encore des efforts. "Qu'est-ce que c'est ?", s'écrie ma femme, réveillée en sursaut. "Rien. Dors." » (*idem*: 354). Enfin, dans des pages inoubliables, il ravive de souvenir d'une championne d'athlétisme, morte du cancer à l'âge vingt-deux ans, Lilian Board, avant de parler en ces termes de sa propre tumeur : « Cela a commencé comme un pois chiche, c'est devenu une pièce de 5 drachmes, ensuite comme un œuf, à présent ça a la taille d'un poing. Les espoirs s'évanouissent » (*idem*: 357).

On se limitera à ces quelques exemples en soulignant combien, dans son dernier recueil, Marios Hakkas fait ponctuellement référence aux symptômes de sa maladie. Ces éléments sont autant de traces laissées par l'auteur qui, par ailleurs, fait de multiples allusions à des séjours en hôpital — « La prison » (*idem*: 246-250), « Gorpisme » (*idem*: 242) — et évoque ses rencontres avec des médecins — « Immolation par le feu » (*idem*:

² « M. Hakkas fait la découverte, parallèlement à la destruction physique due à la maladie, de la destruction dans les domaines naturels et humains » (Repoussis Y., 2003: 276).

206), la fin de « Mes derniers moments » (*idem*: 371s). La maladie est présente jusque dans ses détails les plus triviaux, mais il semble que la fonction de ces occurrences soit de *faire signe* : le symptôme médical devient signe d'un changement profond dans le rapport au monde. Le symptôme, qui n'est initialement qu'un *index*, pour reprendre la terminologie peircienne, finit par prendre une valeur d'*icône* puisqu'il fait partie d'un univers à interpréter. Là où, pour le médecin, les manifestations de la maladie ont simplement un lien physique avec elle et les désigne, dans le texte hakkien, elles renvoient par elles-mêmes à une conception du monde sous la forme d'un diagramme (ECO U., 2004: 75).

L'écriture du cancéreux : l'expérience extrême d'une solitude

Lorsqu'il est informé du cancer des poumons qui le frappe, Marios Hakkas est amené à une nécessaire remise en question du cancéreux qu'il est lui-même devenu. Cette attitude semble correspondre à ce que Robert Louit, lui-même atteint du cancer, écrit au sujet du livre de Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore* (1979) : « Le malade (...) est amené à se redéfinir, puisqu'il est victime d'une quarantaine plus ou moins avouée. » (Louit, 1982: 22). Or, cette mise au ban, notamment par le corps médical, est également décelable à travers l'incompréhension dont peut faire preuve l'entourage. Cet isolement auquel le contraint son entourage amène l'énonciateur à effectuer un travail de compréhension de lui-même dans l'univers qui l'entoure.

Le malade qu'est devenu Marios Hakkas se représente lui-même comme un homme abandonné de tous³. Cela apparaît de manière explicite dans « Mes derniers moments » — « Je traîne dans les rues d'Athènes, je m'accroche aux arbres pour avancer. Je n'ai nulle part ailleurs à quoi me raccrocher » (Hakkas, 1986: 358) — ou dans la troisième partie de « La Communauté » :

J'essaie de crier : ce sont les ganglions du cou qui doivent le plus gonfler, il se peut même qu'ils éclatent. « Saint-Georges », murmuré-je, « je suis fini ». J'ai parlé d'eux, un peu de toi, un peu de moi, je n'ai pas pu rester dans une communauté, j'y suis

³ Susan Sontag écrit : « Considéré comme l'échec de l'individu à s'exprimer, le cancer porte en lui la condamnation de sa victime, une condamnation d'où n'est pas absente la pitié, mais qui traduit aussi le mépris. » (Sontag, 1979: 60).

indésirable, je pestais, voilà pourquoi chaque page, c'étaient mes poumons, mon ventre, mon foie qui la recouvraient, chaque phrase et chaque paragraphe, l'un après l'autre, c'était le cancer. (*idem*: 343s).

Ce dernier passage est très révélateur de la démarche hakkienne à partir de l'apparition de la maladie : la dégradation du corps et la pathologie créent une dynamique qui, ne trouvant aucun écho chez les autres, parvient à s'exercer et à s'exprimer dans l'écriture. Les deux derniers recueils de nouvelles de l'écrivain sont donc simultanément déterminés par la maladie et par un intense désir de communiquer. L'écriture hakkienne peut sans conteste être définie en termes de *pragmatique* du discours, cette dernière se fondant à la fois sur la maladie et le désir des autres. C'est ce qu'a essayé de montrer Gerasimos Rigatos⁴, en se fondant sur des études scientifiques. Il se propose de rendre compte de l'évolution psychique du cancéreux en cinq phases qu'il pense retrouver dans les nouvelles de Marios Hakkas. L'analyse peut être convaincante à certains égards (elle permet singulièrement de comprendre les changements de ton soudains d'une nouvelle à l'autre ou au sein d'une même nouvelle), mais elle ne fait pas saisir une modification plus radicale dans le rapport de Marios Hakkas à l'écriture. Quel est en effet le sens de l'acte d'écrire lorsqu'on est irrémédiablement frappé par le cancer ?

Un repli sur l'essentiel

Le cancer a souvent été perçu dans l'inconscient collectif comme un mal conduisant de manière inéluctable le patient vers la mort (Sontag, 1979: 14). C'est là le point de vue fataliste adopté par l'énonciateur hakkien qui, dans la nouvelle intitulée « La prison »⁵, évoque avec pudeur la lutte sans espoir contre la maladie. C'est l'occasion pour l'écrivain de s'interroger de manière radicale sur ses choix, de se

⁴ Ce médecin détermine cinq phases dans l'attitude de l'écrivain face à la maladie, chacune d'entre elles correspondant à une tonalité différente : 1^e phase : le refus de la maladie ; 2^e phase : la rébellion ; 3^e phase : le marchandage ; 4^e phase : la dépression ; 5^e phase : l'acceptation (Rigatos, 1979: 145-169).

⁵ « La principale différence [entre la prison et l'hôpital] est la manière dont l'hôpital fait prendre conscience de la destinée humaine, son fonctionnement comme antichambre au départ, à la destination finale (...) À l'hôpital, on est obligé d'affronter cette fichue affaire les yeux dans les yeux (...) En réalité, on ne lutte jamais. Seulement sur le papier (...) L'issue du combat est fixée à l'avance. » (Hakkas, 1986: 247)

positionner non par rapport à la guérison (l'hôpital est, bien plus que la prison, le lieu de la condamnation) mais par rapport à ses désirs dans un acte ultime de volition :

JE NE VEUX PAS	JE VEUX
« que commence la disgrâce, me retrouver courbé au dernier moment comme certains qui changent d'opinion à l'égard de Dieu lorsqu'arrive la fin. »	« être tout seul. Voilà la tournure qu'ont prise les choses en ce qui me concerne, père Thanassis (...) J'ai renoncé à tout : foi, prison et une dernière chevrotine pour la fin. Tout, je te le dis : soleil, histoire, roue, dans la fange. »

La fin de la vie est envisagée ici comme une mise à nu sans aucune illusion. Une présence à soi du malade sans aucun recours de quelque sorte qu'il soit. La maladie devient face-à-face avec soi-même. Mais, ce faisant, elle est libération par rapport aux idéologies, aux contraintes de la vie. Elle est l'ultime occasion d'un acte de volonté. C'est l'écriture qui joue ce rôle ultime.

À ce stade se retrouve posée la question du corps, dans une optique différente de celle du premier recueil. Devenu le terrain de changements physiques qui condamnent l'auteur, de *motions intimes*, comme les appelle Jacques Fontanille⁶, le corps malade entre dans un intense processus de sémiologie. Si le *corps-chair* se dégrade, le *corps-propre* réagit corrélativement dans la mesure où « la sémiotique du corps participe directement à la constitution d'une *syntaxe figurative* » (Fontanille, 2004: 84). Le corps meurtri crée ses propres signes, ses symboles. Comment cela se passe-t-il chez Marios Hakkas, à partir des recueils *Le Bidet et autres histoires* et *La Communauté* ?

⁶ Voici ce qu'écrit Jacques Fontanille sur la respiration : « La corrélation entre l'exhalaison et le principe vital (le parfum de la vie) doit être (...) rapportée à la respiration (...) qui appartient elle-même au domaine sensori-moteur, et plus précisément aux *motions intimes*. En effet, tout comme le cœur et le sang, le souffle est associé à la vie et à la mort : le dernier souffle, l'âme qui s'échappe avec lui, sont des motifs bien connus. Ce seraient donc sur les *motions intimes* en général (battement, pulsation, contraction/dilatation) que reposerait la question du *vivant* » (Fontanille, 2004: 86). Les altérations du corps — Marios Hakkas est atteint, rappelons-le, d'un cancer des poumons — relèvent de ces *motions intimes*, nous semble-t-il, et renvoient à la catégorie mort/vie.

La distinction entre le corps de chair et le corps transmué

Le *corps-chair* est condamné par les médecins. La seule chose que demande Marios Hakkas, c'est donc la liberté de rester seul à combattre et attendre que son corps « fonde comme un savon » (Hakkas, 1986: 250). Or, c'est son *corps propre* qui va désormais commander son écriture à travers la création d'un corps transmué dans/par l'écriture. Cette transmutation s'opère du fait de la proximité qui existe entre le corps de l'écrivain et celui du texte. Parlant de certains écrivains du 18^e siècle français, Anne Deneys-Tunney formule l'hypothèse suivante :

Écrire le corps ne constituerait (...) qu'un redoublement, la mise en abîme de l'acte même d'écriture ? Où commence le corps et finit l'écriture ? Où commence l'écriture et s'achève le corps ? Toute écriture contient déjà en elle le corps de la lettre, de même peut-on dire en inversant les termes que tout corps est toujours déjà écrit, toujours marqué déjà par le fer rouge du langage (Deneys-Tunney, 1992: 9).

Dès lors que l'on considère que le corps n'est pas seulement une enveloppe de chair, mais un ensemble complexe de désirs, de fantasmes, une sensibilité, etc., l'écriture, qui n'est qu'une modalité tangible du langage, émanant lui-même du corps (pensons aux sons émis par le larynx), devient un véritable prolongement de ce dernier.

Une écriture de la vie

Ce rapport étroit entre le corps et l'écriture, Marios Hakkas l'évoque à plusieurs reprises dans ses nouvelles. Voici comment on peut caractériser ce lien et les processus qui en résultent.

D'abord, par l'opposition entre /abstrait/ et /concret/. Dès les premières lignes de la nouvelle intitulée « La Communauté », l'écrivain exprime dans un réseau de métaphores la matérialité et la trivialité de son écriture. La catégorie /abstrait/ vs. /concret/, loin de mettre les éléments opposés sous tension, les entrelace et les fond dans une abolition de l'opposition, dans une forme de réconciliation :

Mes écrits ? pas moins minuscules que des fientes ; à la deuxième, à la troisième page tout au plus, ils s'épuisent, et puis c'est en vain que j'essaie de les étirer, les phrases n'arrivent pas et voilà les idées, comme des chatons jetés sur un tas d'ordures. Alors je

leur donne une fin, quelle qu'elle soit, et je m'en vais ailleurs. D'autres histoires nichent en moi, je saisis le fil et je commence à le dérouler jusqu'à ce qu'il se casse une nouvelle fois. Peut-être que je le tire trop brusquement. Je les laisse sortir comme ils viennent, fragments d'une âme en miettes, avec comme résultat de ne pas avoir pu, jusqu'à aujourd'hui, écrire un morceau un peu consistant, quelque chose comme une chronique (Hakkas, 1986: 317).

La matérialité ne s'oppose plus ici à l'abstraction de la pensée : il existe entre les deux une véritable solution de continuité. Cette dernière n'est évidemment pas sans conséquences sur la conception même de l'acte d'écrire. De fait, l'espace de la page est mis en rapport avec le corps de l'énonciateur. Le corps conçu en tant qu'intériorité, avec son vécu, s'ouvre à la page, s'y déverse. L'« âme en miettes » se répand sur la page blanche dans une métaphore physique de l'écriture. L'opposition entre l'abstraction de la pensée et la matérialité du corps se résorbe dans l'écriture.

Ensuite, on peut parler d'une véritable alchimie de l'écriture qui passe par la métamorphose des fluides corporels. Par la médiation du *corps-propre*, le *corps-chair* est évoqué, dans sa vivante matérialité. C'est ce qui explique la présence, dans la nouvelle « Le Troisième Rein », de l'image du sang qui correspond aux *motions intimes* : « Voilà pourquoi j'ai fait référence au départ à des fils à papa (...) qui écrivent des poèmes insipides, se perdent dans les mots, parce qu'ils n'ont pas mis dans cette affaire une goutte de sang » (*idem*: 255). En réalité, par métonymie, c'est bien la vie qui doit être la substance de l'écriture : « Je ne veux pas du temps. C'est de la vie que je veux (...), de la vie pour la disperser derrière les phrases, de la vie pour bâtir des paragraphes, pour construire une œuvre » (*idem*: 254). La vie du corps, dans ses mouvements les plus élémentaires (circulation sanguine, respiration), devient par la transmutation de l'écriture, vie du texte ou sémiose en action. L'écriture est une activité physique (on remarquera les métaphores de la construction) et cette activité doit être en prise, comme s'il s'agissait d'un liant, avec la vie. Dans un mouvement dialectique, le texte écrit apparaît comme le lieu qui fixe l'existence, après la mort elle-même. C'est ce qu'exprime clairement l'écrivain à la fin de sa nouvelle « Gorpisme » :

Et après, c'est là aussi cette prétention qui m'amène à me comporter gorpiquement, une dernière tentative pour exister après, avec mes écrits anémiés. Peut-être bien que j'ai existé avant pour vouloir exister après ? Et si je dois exister, j'en suis d'ores et

déjà certain, ce ne sera pas dû à mes écrits, mais à mes actes, aux filles que j'ai caressées, aux amis que j'ai embrassés (*idem*: 244).

Ce ne sont pas les écrits eux-mêmes, dans leur matérialité inerte, qui suffisent à perpétuer l'existence, mais c'est leur combinaison avec la vie qui s'y est déposée selon une alchimie décrite dans « Le Troisième Rein » (*idem*: 253s).

Enfin, le lien entre l'écriture et le corps s'effectue par une recherche des signes de la vie. Cette vie qui se dépose dans le texte, il y est fait clairement allusion à la fin de la nouvelle intitulée « D'après Mike ». L'énonciateur, en cherchant à définir ce qu'est l'existence, assigne indirectement à ses écrits la fonction de donner des instantanés de cette vie à chaque fois unique : « Peut-être bien que la seule chose qui existe c'est le moment où l'on marche ou bien où l'on se tient d'une manière dont jamais personne ne s'est tenu ou n'a marché, je veux dire avec cette silhouette-là et cette figure-là à un endroit donné » (*idem*: 243).

On retrouve ici cette importance du geste, de la posture, de cette démarche à chaque fois particulière et individuelle qu'on trouve déjà dans le premier recueil de nouvelles de notre écrivain et qui ont pour fonction de faire signe. Capter la vie, c'est saisir l'instant à chaque fois singulier de telle ou telle attitude, telle ou telle parole. Or, c'est bien aux mots de la littérature à fixer cette unicité.

Le texte est donc assimilé à un corps, malade certes, mutilé, mais conférant, grâce au « troisième rein » qu'est l'écriture, une « troisième dimension » (*idem*: 254) à la vie. L'objectif de l'écrivain malade est de donner une forme de concentré de la vie ⁷ et, ce faisant, de l'espoir et une foi.

Continuer à exister après la mort

Si le corps doit disparaître à la manière de celui de l'homme invisible, dans une nouvelle librement inspirée de Wells et clôturant *Le Bidet et autres histoires*, doit-il ne rien rester ? Dans ce récit qui se présente comme un « épilogue optimiste », l'homme désormais ignoré de tous, finit par retrouver une présence parmi les autres grâce à un

⁷ L'écrivain s'adresse aux auteurs qui l'ont précédé : « ce que vous avez écrit, vous, dans un seul livre, moi je le ferai passer dans une seule et unique page, dans une seule et unique phrase. » (*idem*: 253).

hochet. Comme l'enfant, il redécouvre les sens, se remet à ressentir des fourmillements dans les jambes. Le hochet, ce jeu qui nous renvoie au caractère primordial et pur de l'enfance, est le moyen de retrouver une vie débarrassée des « ténèbres d'un chemin étroit et sans issue » (*idem*: 311). Il ouvre sur une plénitude et une reconnaissance de celui qu'on avait cru disparu. De fait, ce qui est essentiel, c'est le lien retrouvé avec les autres hommes. C'est par le hochet que l'homme désormais redevenu visible parvient à rendre aux hommes la « foi en son retour » (*idem*: 309).

Or, serait-il exagéré de voir dans ce hochet un symbole du livre ? À la fin de la nouvelle, qui paraît si allégorique, il est fait référence au « message » (*idem*: 311) que l'homme apporte aux hommes à la manière d'un Messie ayant pris l'apparence d'un champion de football. N'est-ce pas au fond l'écrivain qui se présente avec son livre de vie ? Le hochet n'est-il pas ce texte dont parlait l'énonciateur dans la deuxième section du recueil ?

On retiendra en tout cas que le corps n'est pas appelé à disparaître : il reste invisible et doit connaître un processus pour retrouver une présence. Cette idée conforte celle que nous avons pu exprimer au départ : le corps du cancéreux qu'est Marios Hakkas doit se métamorphoser par l'écrit. Une nécessaire transmutation doit s'effectuer qui fait passer du corps physique au corps du texte. Et entre le corps et le texte, il existe un fil conducteur : la vie, comme on l'a vu.

Or, la vie repose ontologiquement sur des lois que le cancéreux vit au plus profond de son corps malade. Ces lois sont aussi celle du discours adopté par notre auteur et constitue ce que nous appellerons une écriture métastatique.

Une écriture métastatique ?

À l'époque de la rédaction et de la publication des deux derniers recueils de nouvelles de Marios Hakkas, l'auteur découvre la maladie puis se bat contre elle. La présence de cette dernière est manifeste à plus d'un titre. Certes, le cancer fait, comme on l'a vu, l'objet de plusieurs allusions explicites au fil des nouvelles, mais c'est d'un fait de style qu'il sera question ici. En effet, Marios Hakkas fait sienne, dans une forme d'assentiment, l'idée d'un chaos qu'il connaît en quelque sorte de l'intérieur avec la

prolifération anarchique de ses cellules. Ce que nous appellerons « écriture métastatique » est présent dans *Le Bidet et autres histoires*, mais c'est sans doute avec *La Communauté* que le fait est le plus marquant. Il entraîne l'apparition d'une respiration particulière⁸. C'est par l'effet d'une transmutation de la chair, affectée par un métabolisme anarchique, qu'on passe à une expression de ce dernier dans la respiration même du texte. C'est cette caractéristique que nous allons essayer de définir dans ce second temps de notre réflexion.

La fusion dans l'univers

La Communauté est le dernier recueil de Marios Hakkas et il ne sera publié que quelques jours après la mort de l'écrivain, en juillet 1972. Si, dans *Le Bidet et autres histoires*, le corps-chair et le corps-livre étaient placés dans une solution de continuité, dans *La Communauté*, le corps malade est encore plus présent et cette présence change de nature. C'est en effet à des métamorphoses du corps qu'on assiste. Voici comment l'auteur de « La Communauté » évoque un ami mort : « La montagne de sa tête était chauve, celle de son visage ravinée. Au-dessus de lui, un nuage persistant — de la fumée d'encens — et s'effilochant près des narines. Le même nuage laissait son ombre dans la région pariétale droite et peut-être qu'il pleuvait » (Hakkas, 1986: 334). Plus frappant encore, l'auteur évoque la métamorphose de son propre corps : « Au final, ça n'a rien d'extraordinaire d'être une étoile. Je puis devenir à moi tout seul une lumière, en injectant dans mes veines, dans mes ganglions, et même sous ma peau une dose de phosphore » (*idem*: 422).

Dans le premier cas, l'utilisation de métaphores, dans le second la présence d'*adynata* laissent entrevoir une fusion du corps malade, du corps dégradé avec la nature. On assiste en quelque sorte à une revitalisation du corps par l'écriture. Et cela concerne bien sûr, tout particulièrement, le corps malade. Si l'on s'en tient au niveau sémantique, on constate la coexistence et l'articulation de traits isotopants macro-

⁸ « Quant au rythme particulier de la phrase proustienne, c'est exactement le rythme de la crise d'asthme. Dire que Proust écrit comme il respire n'est pas une formule creuse, mais la stricte vérité. La cadence de la phrase de Proust est la traduction littéraire et littérale d'un de ses accès de suffocation », écrit Jean Plumyène, citant la préface de *À la Recherche du temps perdu en Pléiade* (*Magazine littéraire*, 1982: 20). C'est peut-être la respiration d'un malade atteint aux poumons qu'on peut lire dans les nouvelles de Marios Hakkas.

génériques opposés (/humain/ vs. /non-humain/) avec un rabattement du corporel sur le topographique ou le cosmique.

Or, à côté de cette dynamique de la métamorphose par l'écriture, on peut mettre en évidence un autre phénomène, caractéristique des deux derniers recueils de nouvelles de Marios Hakkas : la prolifération des images.

La prolifération

Le propre de la prolifération, dans les nouvelles de Marios Hakkas, est de *mimer* en quelque sorte le processus cellulaire. Les mouvements de la chair trouvent, dans la logique de ce qui a été dit ci-dessus, une expression figurative dans la succession anarchique des images. C'est le cas en particulier pour la nouvelle intitulée « Tsilibik ». L'énonciateur vient d'affirmer sa lassitude devant toute idée d'harmonie, son désir de revenir aux sources du monde, à la disharmonie des origines. Il a décidé de s'inscrire dans la logique mercantiliste athénienne :

Je donne l'une de mes couilles pour deux yeux noirs, huit heures de ma vie pour une chemise, mes poèmes deviennent la proie des ignares, je voudrais que mon cœur palpitant héberge une gerbe de lumière inextinguible.

Et l'étoile du Berger, qu'est-ce qu'elle fait selon vous ? Elle clignote tout anxieuse, peut-être qu'elle comprend que c'est la fin pour elle et elle cherche de l'aide en sachant pourtant qu'il n'est pas question pour elle de venir un jour (*idem*: 423).

Ce qui frappe dans ce passage, c'est l'enchaînement d'éléments à la manière d'un poème surréaliste. Il semble régner le plus grand chaos parmi les éléments du passage. Et pourtant, il existe une logique sous-jacente — sonore, thématique —, onirique sans doute. Les images s'accumulent, mais laissent échapper une véritable énergie qui émane tant de la violence des contrastes que de la création de jeux de mots. La prolifération des images est une invitation à un ailleurs, à une métamorphose du monde. Or, ce désordre n'est ni plus ni moins que la mise en correspondance du désordre physiologique avec le désordre universel : « Parce que c'est la vérité, ça fait longtemps que je ne vibre plus, je suis presque vidé et il est indispensable pour moi que quelque chose comme un foutoir dans l'univers se produise, de sorte que ça fasse écho à mon propre foutoir » (*idem*:

423). Ce qui peut caractériser l'écriture hakkienne, surtout dans sa dernière période, c'est une poétique du pullulement, de la prolifération qui n'est ici encore qu'un dépôt, sur la page, du développement anarchique des cellules cancéreuses⁹.

Dans « Gorpisme », c'est par un processus mitotique que les mots paraissent s'engendrer : « j'embrasse encore et encore une femme, et de là, il en résulte une autre, et de cette autre une autre encore, comme un poète résulte de quelqu'un d'autre, Engonopoulos de Embirikos et Gorpas de Gorpas » (*idem*: 242). Cet enchaînement de mots constitue une véritable prolifération d'éléments verbaux s'engendrant les uns les autres. À la manière des cellules qui se reproduisent de manière spontanée, la matière verbale crée des chaînes d'éléments se reproduisant d'eux-mêmes. Cette écriture fébrile et accumulative crée un sentiment d'urgence, un effet d'accumulation qui renvoie à la catégorie /vie/ vs. /mort/, à la pathologie tout autant qu'à un désir de vivre. En effet, paradoxalement, l'effervescence de la prolifération anarchique est à la fois signe de maladie (mortelle) et de vitalité. Il existe un fil conducteur qui, partant de la chair tourmentée de l'écrivain malade, arrive à une écriture métastatique qui ne correspond en somme qu'à la prise de conscience d'un fonctionnement du monde.

L'écriture métastatique : expression poétique d'une disharmonie assumée ?

L'écriture hakkienne peut se définir d'une certaine manière par deux caractéristiques. Elle est d'une part l'expression, dans l'espace physique d'un texte, d'un corps malade (*corps propre*) qui se redéfinit dans et par l'univers qui l'entoure. Elle reprend d'autre part les modalités du fonctionnement à la fois anarchique et plein de vitalité des cellules cancéreuses.

Robert Louit écrit: « Métaphoriquement, le cancer en est venu à désigner tout l'éventail des tares morales, sociales ou politiques : le système corrompu aussi bien de l'obsession ravageuse, et même le cadre de la vie moderne. Il qualifie, d'une façon générale, tout ce qui prolifère en détruisant » (*Magazine littéraire*, 1982: 22). Marios

⁹ On trouve d'autres exemples de l'écriture métastatique, caractérisée par une expressivité qui n'est que la manifestation proprioceptive d'un corps se voyant diminuer : « Tout a commencé à partir de cette tête en granite qui se tient devant moi, les uns et les autres, ceux-ci et ceux d'après, les bons et les mauvais, sauf que les bons se sont mis sur la touche, les types de Djougachvili se sont pointés et les ont si bien liquidés qu'il n'est plus resté que les types imbuables » (*idem*: 432).

Hakkas paraît, dans *Tsilibik*, vouloir renverser ce qui est de l'ordre de l'image négative renvoyée au cancéreux de sa maladie ; il transforme cette métaphore véhiculée par l'imaginaire collectif et la fait sienne en la transformant en un acte de volonté de sa part, en l'associant à ses aspirations politiques. Il écrit :

Ne peuvent être un fidèle reflet de ma personne ni aucun projet précis ni aucune logique, surtout pas le caractère inéluctable de la mort de certaines cellules, de quelques organismes qui achèvent leur cycle et ne reviendront pas. Même dans mon organisme lui-même je veux que les cellules se querellent, que les plus anciennes tiennent tête, résistent, qu'une fois mortes elles ne soient pas expulsées, qu'elles restent là en provoquant une pagaïe générale (Hakkas, 1986: 424).

Le cancer est paradoxalement l'expression suprême des dysfonctionnements de l'univers. Il est la forme la plus pure de la vie anarchique du cosmos. En cela, Marios Hakkas rejoint la prise de conscience de certains écrivains atteints par le cancer. C'est ainsi que, parlant de l'écrivain suisse Fritz Zorn, Jean-Jacques Brochier écrit dans le *Magazine littéraire* : « Le cancer, c'est la prolifération, la création, l'action. Zorn le comprend bien, pour qui le cancer est le véritable acte qu'il ait accompli. » (*Magazine littéraire*, 1982: 22). Si ce n'est la seule action accomplie par Marios Hakkas, le cancer est à travers l'écriture ce qu'il a exprimé de plus profond sur la vie. C'est aussi un dernier acte militant, solitaire, contre tous ceux dont il a eu à souffrir.

En conclusion, le corps est un élément déterminant de la poétique de Marios Hakkas. Dès le premier recueil de nouvelles se dessine une sémiotique du corps. Élément complexe, lieu stratégique de la sémiologie, il prend toute son importance avec l'irruption de la maladie. L'écrivain engage dès lors, avec son propre corps, une transmutation qui doit laisser une trace de son corps malade. Trace de vie, mais trace physique aussi puisqu'il n'existe pas à proprement parler de différence de nature entre l'écrit et le *corps propre*. C'est une littérature du sang que propose Marios Hakkas mais aussi, avec la maladie, une écriture métastatique, une écriture de la prolifération d'images. Derrière ce qu'on pourrait appeler une *mystique de l'écriture*, on trouve une écriture qui se confronte à la mort pour « mettre quelque chose à l'abri de la mort », comme l'écrit Gide cité par Maurice Blanchot (Blanchot, 1988: 115).

Références bibliographiques

- « Les Maladies mortelles de la littérature », *Le Magazine littéraire*, n°186, juillet 1982.
- BLANCHOT, Maurice (1988). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, « Folio/essais ».
- DENEYS-TUNNEY, Annie (1992). *Écritures du corps, de Descartes à Laclos*. Paris: PUF, « Écriture ».
- ECO, Umberto (2004). *Le Signe : histoire et analyse d'un concept*, trad. J.-M. Klinkenberg. Paris: Librairie générale française, « Le Livre de Poche, Biblio/Essais ».
- FONTANILLE Jacques (2004). *Soma et séma, figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose.
- HAKKAS, Marios (1986). *Œuvres complètes*. Athènes: Kédros (en grec).
- REPOUSSIS, Georges (2003). *Marios Hakkas : approches de son œuvre en prose*. Athènes: Metaichmio (en grec).
- RIGATOS, Gerasimos (1979). « La psychologie du malade du cancer dans l'œuvre de Marios Hakkas », *Marios Hakkas : Étude critique de son œuvre*. Athènes: Kédros, pp.145-169 (en grec).
- SONTAG, Susan (1979). *La Maladie comme métaphore*, trad. M.-F. de Palomera. Paris: Seuil, « Fiction & Cie ».
- VAN DYCK, Karen (1998). *Kassandra and the Censors : Greek Poetry since 1967*. Ithaka and London: Cornwell University Press.

TRATAR A MORTE POR TU:

Vergílio Ferreira e o homem-esqueleto no romance *Em Nome da Terra*

ANA SEIÇA CARVALHO

Universidade de Coimbra / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
ana.seica@gmail.com

Resumo: Através do narrador-protagonista do romance *Em Nome da Terra*, Vergílio Ferreira discorre acerca da decrepitude fisiológica do *corpo que é*. Esse corpo ossificado que persiste, deixando progressivamente de ser *habitado*, com o avançar do inexorável envelhecimento humano.

João Vieira, *arrumado* num lar, revê-se no esqueleto d' *A Morte Coroada e a Cavallo* de Dürer, que ceifa estaticamente o momento da vida, gloriosamente coroada – «É a figuração mais ridícula da morte, foi talvez por isso que o pus aqui dentro» (Ferreira, 2009: 200). Na percepção da sua finitude, o idoso amputado refugia-se na memória, numa época anterior à degeneração do corpo, como se o verdadeiro «eu» estivesse oculto por debaixo de uma máscara de pesadelo.

Palavras-chave: *A Morte Coroada e a Cavallo* de Albrecht Dürer – *Em Nome da Terra* – Vergílio Ferreira.

Abstract: Through the narrator-main character of the romance *In The Name of the Earth*, Vergílio Ferreira develops the description of the physiologic decay of the *body that is*. The boned body that lives and resists, but which is progressively *not inhabited*, with the inexorability of human senescence.

João Vieira, left alone in a retirement home, sees himself in Dürer's painting *Crowned Death on a thin horse*, that statically takes life, gloriously crowned – «It's the most ridicule image of Death, and maybe that's why I brought it here inside.» in *In The Name of the Earth*¹. In the perception of its own finitude, the old amputated man, runs into his memory, turning back to a time before the body degeneration, as if the true “self” was hidden behind a nightmare mask.

Keywords: Albrecht Dürer's Painting *Crowned Death on a thin horse* – *In The Name of the Earth* – Vergílio Ferreira.

¹Tradução para inglês nossa.

o meu corpo não finda, porque quando ele findar não será já o meu corpo
mas um pouco de estrume sem dono
Invocação ao Meu Corpo, (Ferreira, 1994: 263)

Neste estudo, temos a oportunidade de aprofundar a relação entre o corpo em decadência e o *corpus*, de que forma a linguagem, e a literatura por conseguinte, permite a capacidade de regeneração do estado de espírito.

Falamos de Vergílio Ferreira, escritor, filósofo, ensaísta, que imprimia na sua escrita transbordantes reflexões sobre o sentido da vida, expondo um pensamento profundo e uma ânsia inabalável de interrogar. O escritor oriundo de Melo, através das personagens de uma fase mais madura da sua obra literária, recriou a tensão entre a juventude e o envelhecimento. O romance *Em Nome da Terra*, publicado em 1992, pertence à tríade da qual fazem parte os romances *Para Sempre* e *Até ao Fim*. *Em Nome da Terra*, que realçamos, coloca no centro da narrativa João Vieira, um juiz aposentado, que se encontra num lar de idosos, e que reflete sobre a morte, o envelhecimento, a decrepitude do corpo e da mente. O narrador-protagonista invoca essas e outras reflexões baseado em três suportes físicos, três obras de arte que pedira à filha, Márcia, que trouxesse para o quarto do lar: uma cópia de um fresco de Pompeia, que representa a Deusa Flora; um Cristo, escultura que trouxe da aldeia, já sem cruz e sem um pedaço de uma perna; e, finalmente, um desenho de Albrecht Dürer, a *Morte Coroada e a Cavallo*.

Os filhos partiram, João assistira à decrepitude e à morte da mulher, deparara-se também ele com um grave problema de diabetes, que levava ao desenvolvimento de gangrena num dos seus pés e, conseqüentemente, à amputação da respetiva perna. Após a perda da mulher e a amputação do membro, João é levado pela filha mais velha para um lar de repouso, que negoceia a estadia do pai, convencendo-o a ficar imediatamente, prometendo que lhe traria tudo quanto lhe pedisse:

- Não! – disse eu mais depressa do que eu. – Preciso primeiro de arrumar as coisas, preciso de ir.
- Mas tu não tens nada a arrumar, eu mesma trato disso. Roupas e o que quiseres, eu trato de tudo. Escusas de vir apanhar chuva.

E então pensei em humildade que ela tinha razão. Não tenho nada de meu – que é que eu tenho ainda de meu? Tenho só o sacana deste corpo, este estupor, estava ali comigo. (Ferreira, 2009: 21s)

João observa incrédulo as salas do lar, as pessoas, homens e mulheres dispostos em círculos, sentados em cadeiras, «espectros súbitos (...) Era tudo gente aposentada de ser gente, vivia numa zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo», um verdadeiro cemitério de vivos (*idem*: 18).

E então pensei outra vez – um corpo, mas não o vou pensar agora. Tenho tempo de o pensar depois, vou morar no seu templo, no seu reino, vou ter muito tempo para trocar com ele algumas impressões meditativas. (*idem*: 21)

Mas a sua reflexão sobre a degeneração fisiológica do *corpo que é* principiara há muito, desde que assistira à doença da mulher, que conservou junto de si até à morte, recusando-se a levá-la também para um lar:

Os filhos também queriam que eu te arrumasse num lar, não deixei. Nunca to disse, mas foi assim. Sobretudo a Márcia que foi sempre muito despachada para forçar o destino. Não vês que é um disparate? Dizia.

– Não estava muito melhor onde a tratassem? Que é que ganhas tu ou a mãe em estar em casa?

Não deixei. E havia tanta vida ainda em ti para eu também ir vivendo. Porque a vida de quem amamos não é só a que lá está mas a que nós lá pusemos para depois irmos gastando. Ainda agora, vê tu. Amar-te ainda agora na memória difícil. Na memória estúpida, sem razão. (*idem*: 13)

Nesse quarto solitário onde passa a habitar, João, perante este presente de degenerescência, uma quase prisão, refugia-se na memória de um passado jovial, em que a vida refulgia, ou seja, num tempo em que não adivinhava a miséria que o esperava. E num longo registo epistolar², pois o romance é dirigido à mulher, a um *tu*

² «Estamos em suma em presença de uma carta que o não é, de facto, porque ultrapassa as regras habituais neste género de escrita» (Goulart, 1997: 101 ss).

que não lerá nunca as cartas, o protagonista procura purgar o seu presente, através das suas lembranças e da narrativa do passado. Prepara-se, desta forma, para a Morte, fazendo da escrita o catalisador das suas emoções:

Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever. Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muito antes. É quando o que é grande acontece. (*idem*: 9)

Este narrador autodiegético escreve, por isso, uma carta que tem por destinatário a mulher desaparecida, a quem redige um desabafo, recordando continuamente episódios passados, na tentativa de os presentificar³ e trazer a mulher à sua presença: «Falo-te disto para estares aqui comigo mas não te comovas muito» (*idem*: 21). O discurso acompanha o seu presente, nos pequenos detalhes descritos, nas indicações temporais, na falta de ordem e de organização a que o género se presta, recordando este ou aquele episódio, interrompendo raciocínios, escrevendo ao sabor do pensamento e dos afetos. A sua configuração final acaba por ser uma amálgama de pequenas narrativas, por vezes microscópicas, referências até que não são retomadas. Existem, no entanto, dois planos basilares que não podemos contornar, que se entrecruzam, mas que são perfeitamente distinguíveis: o presente do lar, dos outros idosos, do quarto em que habita, das enfermeiras que cuidam dele, dos momentos de refeição, do banho e do dormir e acordar; e o passado, todo o passado, divisível, assim pensamos, em dois grandes momentos, o da juventude, do amor, dos filhos e o da velhice e da doença, até à morte da mulher, Mónica.

É a memória que ainda o une à vida, ao que ele foi, e é a própria memória o reconhecimento e a apropriação de si em si mesmo⁴: nas palavras de Jérôme Porée, a memória

³ Nota F.I. Fonseca, essa *presentificação* realiza-se voluntariamente em consciência: «o romancista», que não deseja contar mas narrar presentificando, «deixa de estar empenhado em fazer acreditar na “verdade” daquilo que conta» (Fonseca, 1992: 69ss) antes tem a noção perfeita de que a memória não implica nem garante uma verdade absoluta e que os factos acontecem precisamente por se tratarem de um manancial de recordações (Goulart, 1997: 85-87).

⁴« Aussi ces deux questions: *Qu'est-ce que la vieillesse? Qu'est-ce que la mémoire?* , en font-elles surgir une troisième: *Qu'est-ce que la personne?* Examinée en second lieu, elle sera entre elles un trait d'union » (Porée, 2005: 14).

é, com efeito, fundamentalmente aquilo que nos dá a consciência de sermos a mesma pessoa. Talvez seja imperativo afirmar, como Locke, que a identidade das pessoas reside efectivamente na memória. Interligando o passado e o presente, a memória une cada um a si mesmo. Permite-lhe ser o que ele é. É por essa razão que os problemas de memória, na experiência do envelhecimento, assumem um papel tão preponderante: quer correspondam a uma evolução normal ou possuam, como na doença de Alzheimer, um significado patológico, eles repercutem-se na perda de um objecto que não é senão a própria pessoa em si. Perder a memória é perder-se a si mesmo; é literalmente, como escreve Montaigne, fugir de si mesmo⁵.

Assim que entra no lar e lhe vão mostrando as saletas, apercebe-se do mundo em que penetra e do qual não sairá mais, um mundo de esqueletos vivos, espalhados pelas divisões:

Curvados, amarelos, estropiados, o ar taralhoco (...) podres esqueléticos, mas não te comovas muito, as caveiras com pressa de serem visíveis, não se mexem, estão quietos na sua invalidez, têm mantas sobre a ossaria dos joelhos, os olhos mortais nas peles encarquilhadas caídos para o chão, que é o chão do seu destino, querida, têm a cor defunta do azeite das lamparinas da igreja (Ferreira, 2009: 18).

Os três objetos que decide levar consigo serão o tríptico base do romance, cada um com o seu simbolismo. Passado-Presente-Futuro são a sua companhia no cubículo do quarto, assim como a memória intensa, ainda que com princípios de pequenas falhas. O Presente, que encabeça o tríptico, é perspectivado pela estátua do Cristo sem perna, *alter-ego* de João que viu a sua perna ser amputada e continuava a senti-la: «Sentia a perna inteira no meu corpo e movia os dedos do pé e depois a perna não estava lá. Era só a alma da perna que estava, a perna absoluta» (*idem*: 23). O Passado é materializado pela imagem da Deusa Flora, deusa da Primavera, que recorda João o corpo jovem da

⁵ Porée (2005). *Il y a tant de défauts en la vieillesse, tant d'impuissance. Montaigne*, (tradução nossa, no prelo).

mulher; o Futuro inescapável encontra-se diante dos olhos na figura do esqueleto da Morte equestre, desenho de Dürer⁶.

Pintor e desenhador do séc. XV-XVI, Dürer foi um humanista, cuja obra era impelida, tal como a produção literária de Vergílio Ferreira, pelo seu profundo desejo de justificação da Vida perante a Morte inelutável, uma obsessão que a ambos assistia e que influenciou profundamente os seus trabalhos. As perturbações religiosas, sociais e civis afetaram as populações, pois desde a Peste Negra que a Europa, apesar do crescimento renascentista, continuava mergulhada num terror pela Morte. Daí que surgissem inúmeras figurações da morte, umas vezes terrífica, outras ridicularizada. Dürer não era exceção.⁷ Quando João Vieira nos descreve a orquestra de esqueletos que parecem tocar trombone, de bocas abertas, sentados em roda, na sala do lar:

Estão diante de mim como uma filarmónica. Estão à roda da sala e eu em frente a olhá-los com muita atenção. São dez, contei-os de um a um, todos à volta, encostados à parede. E a certa altura reparo que todos remoem a boca em silêncio. São cinco homens e cinco mulheres, intervalados uns nos outros (...) E as cabeças um pouco inclinadas, esmoem mudos interminavelmente. (*idem*: 199)

parece-nos evocar as famosas Danças Macabras que os idosos executam nas suas cadeiras, em silêncio, com um sorriso mudo e desdentado.

⁶ O artista de Nuremberga viveu e definiu o seu trabalho como artista numa época de grandes mudanças e progresso da humanidade. Na transição da Idade Média para a Idade Moderna, a época da Renascença foi assolada por algumas perturbações religiosas e civis, com a reconstrução e o renascimento da democracia clássica, as reformas de Lutero e a revolta dos camponeses, que geraram um clima intenso de ansiedade, depressão e terror da morte. De 1511 a 1514, Dürer concentrou-se nas gravuras, tanto em madeira quanto em cobre, que lhe granjearam fama por todo o território europeu, ainda na sua juventude. Enumeramos as suas obras mais conhecidas, *Os Quatro Cavaleiros* (Morte, Fome, Peste e Guerra), que fazem parte de um livro conjunto de 15 xilografuras; *Apocalypse*, que ilustra o clima de desespero e temor vivido no séc. XV, e *Melancolia*. Dürer dedicou-se ainda a inúmeros estudos matematicamente rigorosos, para proporções, volumetrias e estudos de sombra/luz. Foi ainda autor de um tratado de arquitetura. O que podemos salientar aqui é a sua veia humanista, o seu olhar direto sobre o que o rodeava, e que o levou a experimentar numerosas técnicas, deixando-nos um legado de rigorosíssimas pinturas, desenhos e gravuras, na sua maioria datadas e assinadas.

⁷ «He was obsessed by the thought of death, by anticipation of the end of the world and by the dread of the Millennium which then afflicted the whole of Germany. His Apocalypse engravings were no more than the expression of these feelings, the materialisation in plastic terms of an anxiety which had taken full possession of him» (Brion, 1960: 139).



Figura 1
Danças Macabras, neste caso, seleccionámos um exemplo da autoria de Pieter Brueghel, o Velho, gravura datada do século XV.

O motivo alegórico das Danças Macabras (*Figura 1*) intensificou-se na Baixa Idade Média, e foi originado pelos Anos da Peste Negra, época em que as expressões artístico-literárias – esculturas, pinturas, gravuras e textos destinados a música ou teatro e dança – se interessaram por temas macabros, pela decomposição do corpo e pela brevidade da vida (*cf.* estudo de Giménez, 1984: 43s). Com esses esqueletos sorridentes e dançantes, pretendia-se demonstrar a igualdade de todos os seres humanos perante a Morte. Vergílio Ferreira reflete, pois, sobre a questão do esqueleto, precisamente por se tratar do futuro de todo o ser humano. Todos somos iguais na dança da morte, metáfora da sociedade, reduzidos a nada mais do que um esqueleto: a consciência dessa visível fragilidade do homem e do seu relativo poder inspiravam e causavam temor. Vejamos rapidamente outro exemplo de um desenho de Dürer intitulado *O Passeio* (*Figura 2*):



Figura 2
O Passeio ou O Casal Atormentado
pela Morte, gravura de 1496

O casal enamorado, rodeado de uma natureza serena, não se apercebe da Morte que os espreita por detrás da árvore e que ostenta uma ampulheta sobre a cabeça. A Morte não tem destaque, está meia velada, remetida para um segundo plano, mas sempre presente, avisando que a juventude e a beleza são transitórias. Em numerosas obras, Dürer recria o poder da Morte acima do ser humano. Comparem-se, por isso, as complexas gravuras do artista, como por exemplo *O Passeio*, que descrevemos acima, *O Homem Violento*, de 1495, ou *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, de 1513, com o desenho de traço mais simplista da xilogravura evocada por João Vieira no romance *Em Nome da Terra, A Morte Coroada e a Cavalos* (Figura 3). Somente no capítulo XX do romance nos é descrito o desenho, embora seja mencionado antes (Ferreira, 2009: 42): o cavaleiro aqui é outro, é a própria Morte, cavaleiro «do fim» (*idem*: 202), que preenche todo o plano da imagem.



Figura 3

Figura 3 *A Morte Coroada e a Cavallo*, xilogravura datada de 1505 e assinada no centro com o monograma AD.

É um desenho macabro que me fez quase sorrir. É de Dürer, minha querida, a Morte coroada e a cavalo. Não, não é o Cavaleiro e a Morte gravados a aço de segurança e nitidez. É um desenho anterior – *memento mei* diz ele à nossa possível distração (...). É um esqueleto curvado com a sua gadanha ceifeira sobre um cavalo esquelético com um chocalho (...). É a figuração mais ridícula da morte, foi talvez por isso que o pus aqui dentro. (*idem*: 200)

O protagonista afirma gostar de futurologia - «quero ver como pareço no futuro e ter agora a pena que não terei então» (*idem*: 34) – pois não terá, mais tarde, capacidade sequer para se refletir a si mesmo. Descreve, como vimos, ao longo da obra, os idosos do lar que já só mexem a boca, que são um corpo já que reina sobre tudo o resto, «um saco de estrume, querida» (*idem*: 20). Tais idosos «são trágicos e grandes, deixaram atrás de si mil chatices de serem gente, o sexo, os projectos, o poder e a alegria e a dança e a casa e o trabalho» (*idem*: 34). E prossegue, como se o quadro lhe insuflasse o mórbido desejo de descrição da podridão quotidiana:

O lar tem três divisões mais ou menos etárias. Há a dos velhos irremediáveis, a dos menos velhos mas já tocados no físico ou no psíquico, e a dos mais novos e ainda aptos à sociabilidade e que têm aqui o comer e o dormir. Eu pertencço à dos já em queda, que é a mais interessante. (*idem*: 83)

Porque um corpo destruído é tão humilhante. Vêem-se-lhe os interiores como se nos despissem dele e lhe revelassem uma nudez por baixo da outra nudez. Deves ter tido vergonha de ti. Porque havia ossos e sangue e podridão por debaixo da tua carne polida. Deves ter sentido o teu espírito desamparado do teu corpo como uma casa arruinada. (*idem*: 65)

Para Vergílio Ferreira, como nos mostra no romance *Estrela Polar* (Ferreira, 2011: 189), o corpo só faz sentido se *alguém* viver através dele. João Vieira recorda então a dicotomia entre a sua mulher jovem e já envelhecida, quando já não a reconhece, não a vê naquele corpo máscara que já não é *ela*:

«O que mais custa que aconteça é não haver, como se diz? É não haver um sujeito para o que és, é tu não seres tu e todavia seres, não te sei explicar. (...) – Eu lavo (...) Só eu conhecia o teu corpo, o percurso nele do meu prazer. Da tua beleza. É preciso um esforço, eu sei. É preciso uma atenção infinita para lhe descobrir o seu rasto. (...) Lavo-te devagar. As coxas da tua destreza velocidade alada. Está por baixo das pregas descaídas. Estão magras, umas pelangas sobrepostas, lavo-te o ventre mole. As tuas ancas de leveza e a linha fina do teu andar. Estão flácidas como o cansaço (...) E então reparo (...) é um mistério inquietante, não te estou a lavar a ti (...) o teu corpo tão envelhecido (...) Lavo o teu corpo mas tu não estás lá. Lembro-me. Outrora vinhas de dentro de ti e chegavas até ao limite dos dedos, das unhas, dos cabelos. Estavas em todo o teu corpo e eu reconhecia-te. Na pele, nos gestos. Nos olhos eléctricos vivacíssimos. Mas agora está só o teu corpo sem ninguém que se responsabilize por ele. (...) Onde estás? (...) É o teu corpo sem ti.» (*idem*: 115s)

E como única companhia do lar, existe a *presentificação* de Mónica, que João recria através da palavra:

A companhia que tenho é a memória de ti, para lá do horror e da degradação. Sim, sim. A companhia que me dá uma certa ajuda é a memória do que passou e existe agora num estranho irreal. Tudo tem o seu espírito, a gente é que não dá conta. Mas depois as coisas morrem, desaparecem e o espírito delas vem ao de cima e então dá-se. Dá-se conta. (*idem*: 41)

E o seu discurso torna-se a pouco e pouco denso e mais confuso, uma súpula e sobreposição de micronarrativas:

E então aconteceu uma coisa extraordinária. Hei-de-ta contar antes que a saibas por outrem. (...) mas fico ainda a ouvir o oboé do teu nome (...) Senhor doutor – tenho de ir. (*idem*: 117)

E a sua mente e pensamento já algo desconexos voltam-se para os companheiros do lar, velhos que João Vieira compara a uma filarmónica, velhos que removem a boca, e os lábios, silenciosamente, cabeças descaídas, inclinadas, cinco homens e cinco mulheres, em cadeiras de rodas, mudos (*idem*: 199s), que cambaleiam quase com o corpo inclinado para o chão, «chão do seu destino» (*idem*: 18), todavia relembra que devemos sempre «ter amor ao nosso corpo, somos tão ingratos com ele. Mesmo na sua degradação» (*idem*: 101)

A sua atenção é captada de novo pelo desenho pendurado na parede: *Memento mei*, lê escrito no canto superior esquerdo da imagem, para que quem olhe e observe, não esqueça que na Morte há o vazio, a abjeção, o que resta de nós, ossos e agonia, um caminhar lento e desistente, sem qualquer paisagem, nem sinais de vida. Na imagem que o juiz observa existe um cavalo esquelético com um chocalho ao pescoço para se fazer ouvir nos tenebrosos caminhos que percorre, anunciando o fim. Na sela, montando o cavalo, um esqueleto sorridente, a própria Morte, rainha de tudo, com uma coroa na frente, pontiaguda. Noutras gravuras, como vimos, a morte aparece como uma pincelada velada de horror em pleno *locus amoenus* (*cf. O Passeio, Figura 2*). Aqui, pelo contrário, ergue-se visível no centro do desenho, coroada, ostentando aquilo que se assemelha a um sorriso irónico, ainda que curvada, sobre um corcel miserável e magriço, pelo peso da vida. «Está parado, o cavalo, tem uma pata no ar mas não se move para termos tempo de o ver bem» (*idem*: 200), descreve João Vieira e compara o

desenho de Dürer com os idosos, esqueletos vivos, que remexem as bocas parados numa orquestra que se mantém de boca aberta e silenciosa (*idem*: 199).

«Para tratar a morte por tu, um esqueleto é tão engraçado», continua o Juiz, dissertando cruelmente sobre esta geringonça articulada de ossaria que para ele chega a ser cómica, como se fosse um brinquedo para crianças, com peças para montar (*idem*: 200s).

E a imagem dos velhinhos do lar torna a ocupar a sua mente: observa-lhes os maxilares, os lábios, as bocas salivosas, as dentaduras, a imagem do mastigar, do ruído, do chupar, da língua e a saliva a removerem e a fundirem o bolo alimentar, idosos caquéticos, pois «um esqueleto já não se parece com um homem» (*idem*: 201). Reflexão que constrói, em paralelo, o autor, no seu ensaio *Invocação ao Meu Corpo*:

Descobrimos a importância da saúde na doença e assim na doença a reconhecemos saúde. Valor ausente, é na sua ausência que ela se nos manifesta presente, na totalidade visível que não está em nós mas em frente de nós (...) Porque nós não nos sentamos a ver a vida, já que a vida somos nós. Realizamo-la realizando-nos e um realizar opera-se por um sentido da realização, ainda que desordenada (...) E é por isso que escrevo – para que continuamente me reconheça vivo no escrever, para que o sondar-me desencontradamente seja ainda uma forma de me encontrar, para que o ininteligível de mim e da vida seja ainda vida e o simples inteligível dela como vida que é. (Ferreira, 1994: 44-45)

João Pedira à filha que lhe trouxesse o desenho para, segundo afirma, aprender a «desautorizar a morte» (Ferreira, 2009: 201), a não a valorizar mais, a não lhe dar importância, pois a «chocalhada de ossos, talvez me faça bem» (*idem*: 203), e porque apesar de «A chocalhada de esqueletos é o inimaginável de todos nós» (*idem*: 250) é o futuro que nos aguarda. No entanto, a problemática da dor e da revolta não se fundamenta no esqueleto, nos ossos desconjuntados, a questão centra-se sim no que se vivencia antes do esqueleto, antes do fim, na compreensão do final da vida, que é onde a morte ganha importância e relevo: «A importância da morte está onde a vida é ainda visível, no teu corpo estendido na cama, com os esgares ainda da aflição no teu rosto ainda contorcido» (*idem*: 202).

A comoção instala-se e agrava-se com o facto de se ver a si mesmo fora do seu corpo e possuir essa consciência, porque o corpo entra na decadência da podridão, e é com nojo e horror que se observa a si próprio: o coto da perna, a sua crescente solidão e o descrédito.

O único alívio de João no presente é a sua capacidade de rememoração, que lhe permite lembrar Mónica num tempo de beleza e de juventude, e ainda possuir no quarto o bálsamo pictórico do tríptico em questão, que é o fresco de Pompeia, com a representação da deusa Flora (*Figura 4*). É nesta figura suave que João surpreende a imagem da mulher, perfeição, expoente máximo da beleza feminina e símbolo da juventude, da pujança, da vitalidade, da sensualidade, fresco que lhe ilumina o espírito:



Figura 4
Deusa Flora, Cópia do Fresco de Pompeia

Agora quero olhar-te no fresco de Pompeia, se não te aborreces (...) Eles que esperem todos, tenho tanto que estar só contigo. Com a tua imagem fictícia da minha idealidade vã. (*idem*: 111)

Tenho de deixar de olhar esta deusa efémera», «Só eu conhecia o teu corpo, o percurso nele do meu prazer. Da tua beleza. É preciso um esforço, eu sei. É preciso uma atenção infinita para lhe descobrir o seu rasto. (*idem*: 114s)

O corpo é o alicerce do romance, «pois a evidência da condição humana é simbolizada na evidência do corpo – habitáculo de um “eu” que nele se funde e com ele

se confunde» (Fonseca, 1992: 158). É forte e chocante o contraste entre o corpo da mulher ainda jovem, comparado à cópia do fresco que representa a deusa Flora, e o corpo já decrépito da mulher, que ele assistiu envelhecer e degradar-se: «atrapalhada com todas as peças de ser, do esqueleto que dificilmente se movimenta» (Ferreira, 2009: 61). Mais terrível é ainda o facto de João assistir à sua própria destruição como unidade, devido à amputação, e à sua decadência. O corpo em contínua corrupção é um depósito de lixo que deve ser eliminado, mas não há em João Vieira uma aceitação resignada do seu fim e do seu declínio. Há um passado ideal, de juventude e beleza constantemente chorado e desejado, um presente representado pela imagem do Cristo amputado, metáfora espelhada da sua situação e, finalmente, um esqueleto que estática, mas inexoravelmente, nos não deixa olvidar o futuro⁸.

É para o autor-narrador importante conhecer a sua lixeira futura, mas não desvalorizar o presente que existe antes dessa podridão:

A importância da morte está na vida, o resto é uma questão de lixeira e não é por se conhecer a lixeira futura que se desvaloriza o prazer presente (...) A importância da morte está onde a vida é ainda visível, no teu corpo estendido na cama. (*idem*: 202)

No final do Capítulo XX, em tom sibilado de segredo, João Vieira descreve à mulher um episódio desagradável do seu próprio corpo, das «ordinarices» que faz sem quase se poder controlar. O corpo, aos poucos, vai deixando de lhe obedecer e acaba por dizer à mulher, numa confissão envergonhada e humilde, que de noite não acordara. E aquela massa fétida, aquele magma, metáfora que utiliza, explodira das suas profundezas que não se nomeiam (*idem*: 206s). Humilhado pela vigilante que o vem lavar pela manhã, nu, indefeso, amputado, já não é um ser completo, já não está «sem si», já não é uno e total: «Tão desprotegido, Mónica. Tão desapossado do meu ser». (*idem*: 37)

A partir de um determinado episódio no presente, singular e extremo, «que o determina emocionalmente – segundo nota M. C. Fialho (1999: 334) – o narrador

⁸ É notório o carácter simbólico destes objetos, como nota M. Várzeas (1998: 157) e o esforço de interpretação realizado pelo próprio protagonista, ao longo da obra, repetidamente.

protagonista procura recuperar o passado no exercício de uma memória interrogativa que tenta, na sua reinvenção, tocar o mistério da existência humana e do seu sentido».

Aliás, esta memória, muitas vezes, molda o passado a seu bel-prazer, não recordando o real, mas sim o que gostaria que tivesse sucedido. No lar, João Vieira recorre a essa memória-viagem, único escape à sua situação limite. João refugia-se uma vez mais no passado e, repentinamente, como que vê a Mãe a entrar pelo quarto, a lavá-lo carinhosamente em criança, a pôr-lhe as fraldas e a adormecê-lo. João sente-se retroceder no tempo. Mas é um retrocesso apenas corporal, pois a sua mente é mergulhada na maior sensação de vexame. Deseja que o caminho e o tempo recuem, antes da miséria e do horror, antes de os corpos se tornarem carcaças irreconhecíveis, como se o verdadeiro «eu» estivesse oculto por debaixo de uma máscara, carantonha hedionda, carnavalesca, de pesadelo: «lavo-te. É o teu corpo sem ti» (Ferreira, 2009: 116). Nos episódios do banho, Mónica chama Avô a João e João, quando, no lar, é lavado pelas enfermeiras, evoca a mãe, que entra devagar e o limpo, preparando-lhe a roupa domingueira (*idem*: 37, 39, 115). A lembrança da mãe e do avô, uma evocação de um passado de criança, é a rememoração da sua realidade infantil, o poder da memória matricial e carinhosa – ainda que adulterada e idealizada – que serve para atenuar e adoçar um presente indesejado:

Hoje lembrei-me foi da infância, tenho um certo pavor de lembrar. Porque a infância, querida, é sempre uma ameaça para um homem. Frustrações rancores vinganças que ficaram à espera e vão ficar até à morte. Mesmo a lembrança de prazeres que só são prazeres na memória e se querem repetir e se não podem repetir porque só existem na ilusão de terem existido. Ou a lembrança de prazeres que se não tiveram e se querem ter agora para compensar e são impossíveis mesmo quando agora se têm... (*idem*: 39)

No entanto, num movimento inverso ao do refúgio na memória, não foge, com ironia característica do autor e alguma comicidade corrosiva, à observação rigorosa e cruel da sua destruição pessoal (Várzeas, 1998: 158-160). E dirige-se, cada vez mais implacável, ao seu próprio corpo, que deixa de ser um corpo que ele habita e que nele é: no fim da vida, «é apenas um pouco de estrume sem dono» (Ferreira, 1994: 255), deixando há muito de ser um «eu»; «Entre mim e ti há uma luta constante, sem tréguas.

Eu a lavar, tu a sujar»; «Escorre de ti o lixo de todas as maneiras. São nove buracos (...)»; «massa de carne»; «saco de enxúndia, rede de esgotos que cheira tão mal» (Ferreira, 1994: 263s).

A sua corporeidade foi truncada, mas a interrogação de si mesmo não finda; pois a questão do homem-problema, do homem como um ser para a morte, não o abandona. A Morte é impensável e inverosímil quando se é uno e completo no seu microcosmos que é o corpo, quando ainda se é um corpo que posso dizer «eu», pois «na juventude não há morte. É preciso esperar pela velhice e degradação para haver» (Ferreira, 2009: 64). Porque para o escritor o corpo só faz sentido como corpo vivido, um corpo que se diz que é a si mesmo, um corpo atrás do qual *alguém* viva: «Eu é que sou o meu corpo»⁹, afirma Vergílio Ferreira em *Estrela Polar* (Ferreira, 2011: 189). A Morte ainda é um impossível, porque simboliza o desaparecimento do «eu». De todo o modo, a Morte não pode nunca vencer na totalidade, o «eu» sai vitorioso porque quando ela sobrevém, já não existe um «eu» total, mas um corpo que já não é habitado, uma carcaça, um corpo somente matéria.

Finalizamos, retomando a ideia vergiliana da obsessão da morte, que requer e exige a justificação da vida, a importância de lhe conferir um sentido verdadeiro, já que é com desolação que o protagonista do romance nos diz: «Realizei uma vida no vazio e no ridículo talvez.» (Ferreira, 2009: 270). É essa a busca incessante de João Vieira, porque «Prepararmo-nos para a morte é irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós» (*idem*: 41), no fundo, até ficarem as bases, o esqueleto do nosso corpo, e desaparecer tudo quanto é supérfluo.

⁹ *Hoc est corpus meum* (Ferreira, 2009: 7):

«O que a epígrafe nos apresenta é uma obra da qual se pode dizer sem receio que é síntese do pensamento humanista de Vergílio Ferreira e do seu itinerário pelas vias da paixão, porque aquilo que torna sagrado pela palavra criadora é o Homem em todos os momentos da vida, desde a integridade do ser, manifesta na plenitude de um corpo jovem, até ao momento da sua degradação, em que vai perdendo o vigor até ver-se despojado de tudo o que lhe foi a posse de si e do mundo. Tudo isto inscrito numa pungente e dolorosa história de amor. Assim anunciada, a obra que se inicia inscreve-se no tempo da paixão em que memória e imaginário traçam o percurso de uma longa carta – a que Paulo sempre quis escrever a Sandra? – cujo conteúdo revela, na “*via crucis*” do corpo, a “*via crucis*” do Homem em sua passagem pela terra. E é em nome dessa terra que o gera e que o há de abrigar que a palavra tem a função de fixá-lo, ao configurar a sua dimensão humana na dimensão do corpo – em que reside a sua finitude e em que há de residir, no momento em que a arte o fixar, a eternidade» (Ruas Pereira, 2003: 314).

João prepara-se para a morte em cada palavra que escreve a Mónica mas, apesar do seu corpo perder cada dia as suas faculdades e de caminhar em direcção ao esqueleto, sente que ainda não chegou a sua altura¹⁰:

Porque só morre quem quer, minha querida, já to disse mas não há mal em repetir. Eu, por exemplo, não me sinto ainda bem inclinado. Há a tua memória que ainda nem explorei bem, e a presença dos filhos, que podem ser presentes de vez em quando, e a deusa Flora de Pompeia que ainda não assimilei, e o Cristo e o Dürer, e um certo amor torto e possível a haver se houver, e esta carta a esgotar. Há isso, uma certa eternidade que às vezes sinto em mim e deve ter alguma razão porque me faz bem. Também não ouvi ainda o sinal, que é difícil com a barulheira da rua, talvez um dia à noite. E sinto que há gente ainda dentro de mim, o corpo habitado. Mas o desprendimento há-de acontecer. É difícil mas há-de. (*idem*: 48)

Enquanto escrever, não morre, não perde as forças e a carta a Mónica prolonga-se como um adiamento da morte. O próprio autor o nota singularmente no seu diário *Conta-Corrente Nova Série 1*:

Mas a gente escreve com o corpo todo e o tempo todo. E o meu tempo e o meu corpo já se esgotaram – que lhe hei-de fazer? Se não escrevesse com o corpo que tenho podia reinventar o futuro e a alegria e o começo de ser. Não são meus. Assim conheço é a linguagem do fim, do que já disse, do previsível e cansado. Mas o impulso a escrever não terminou. Assim se cria um desajuste entre a palavra já dita e a necessidade de a dizer – e eu no meio com a inocência do que me ultrapassa e se me impõe. (Ferreira, 1993a : 179)

E chega a hora de darmos por terminado o nosso estudo ainda que o assunto não se tenha esgotado. Finalizamos, citando uma vez mais o autor, do seu ensaio póstumo

¹⁰ «Anseio de rebentar (na escrita) com o fechamento espacial de um lar de idosos, João Vieira quer preservar a todo o custo a dimensão mágica do que o pode acalantar, isto é, a mulher a quem amou. O herói encontra no suporte da memória um relicário que, por ser de Mónica, lhe permite alhear-se da realidade moribunda que o envolve (...). Concebida em termos salvíficos, a mulher amada ocupa o âmago da rememoração, não como projecção fotográfica do que foi, mas como elemento que se obtém pela imaginação prodigiosa de quem a quer amar de novo» (Serpa, 1999: 36).

Pensar (Ferreira, 2004: 177), a discorrer acerca d' «A hora do fim»: «Ouço mais perto o relógio que a vai dar. Intriga-me, não me aflige muito».

Referências Bibliográficas

Bibliografia Ativa

FERREIRA, Vergílio (2009¹⁰). *Em Nome da Terra*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (2011⁵). *Estrela Polar*. Lisboa: Quetzal.

FERREIRA, Vergílio (1994). *Invocação ao Meu Corpo*. Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, Vergílio (2004⁷). *Pensar*, Lisboa Chiado: Bertrand Editores.

FERREIRA, Vergílio (1993a). *Conta-Corrente Nova Série 1*, Lisboa: Bertrand Editora.

Bibliografia Passiva

BRION, Marcel (1960), *Albrecht Dürer, His life and Work*. London: Thames and Hudson.

Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura (1999), «Dürer», Lisboa: Edição Século XXI
São Paulo: Editorial Verbo, pp.1064-1067.

ENTRALGO P.L. (1987). *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Barcelona: Editorial Anthropos.

FIALHO, M. C. (1997). «A infância-mito e Vergílio Ferreira ou a nostalgia da *Arche*», *Confluências, Le Souvenir d'enfance*, nº 15, Instituto de Estudos Franceses, Coimbra: Service Culturel de l'Ambassade de France, pp.203-217.

FIALHO, M. C. (1999). «A presença da Antiguidade como referência estruturadora no romance de Vergílio Ferreira – Horácio - Ricardo Reis», *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, Atas do I Congresso da APEC. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, pp. 331-343.

FONSECA, Fernanda Irene (1992). *Vergílio Ferreira: a celebração pela palavra*. Coimbra: Livraria Almedina.

GODINHO, Helder S. Ferreira (1993). *Vergílio Ferreira, fotobiografia*. Lisboa: Bertrand Editora.

GOULART, R. M. (1997). *O Trabalho da Prosa. Narrativa, Ensaio, Epistolografia*. Coimbra: Angelus Novus, pp.57-128.

HUMBELINO L. A. (2012). «O corpo em acto. Actualidade de Maine de Biran», *Revista de História das Ideias, O Corpo*, Volume 33, F. Catroga (coord.), Instituto de História e Teoria das Ideias. Almedina: Coimbra, pp. 31-46.

- JANKÉLÉVITCH V. (1977). *La Mort*. Paris: Champs / Flammarion.
- LEITE, Cláudia (2008). *Corpo: Vegetação de Ruína – Em nome da terra de Vergílio Ferreira*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas.
- MICHAEL, Horst (1987). *Albrecht Dürer, The Complete Engravings*, Kirchdorf am Inn, Berghaus Verlag: Artline Editions.
- POREE, Jérôme (2005). « *Il y a tant de défauts en la vieillesse, tant d'impuissance* », *Variations*. Paris: Éditions Pleins Feux.
- PUFF H. (2010). « Memento Mori, Memento Mei: Albrecht Dürer And The Art Of Dying », *Enduring Loss in Early Modern Germany: Cross Disciplinary Perspectives*. European History and Culture: Brill, pp. 103-132.
- RUAS PEREIRA, L. (2003). «Um amor quase perfeito », (M. J. Nobre Júlio) *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora, pp.310-328.
- SOUSA, José Antunes de (2003). *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua obra literária*. Lisboa: Aríon.
- VÁRZEAS, Marta (1998). «Vergílio Ferreira, Em nome de Flora», *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, nº 15, pp.151-162.

Sitiografia

- PEREIRA, Jacqueline da Silva; Oliveira, Terezinha (2009). «Um estudo da dança macabra por meio de imagens», *II Encontro Nacional de Estudos da imagem*. Anais, Londrina-PR, <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Pereira,%20Jacqueline%20da%20silva.pdf>.
- GIMENEZ, José Carlos (2011). «Danças Macabras: uma crítica social na Baixa Idade Média», *Revista Brasileira de História das Religiões*, ANPUH, Ano IV, Setembro, nº11, Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf10/03.pdf>.

ÉCRITURE, CHEMINEMENT INDIVIDUEL ET HISTOIRE CHEZ WALTER BENJAMIN, INGEBORG BACHMANN ET CARL GUSTAV JUNG

BILGE ERTUGRUL
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
bilge.ertugrul@univ-paris1.fr

Résumé : Écrire les souffrances, les malaises et les maux divers que l'individu rencontre lui-même ou observe dans la société et dans l'histoire est un processus complexe qui a suscité de nombreuses interrogations et réflexions chez Walter Benjamin, Ingeborg Bachmann et Carl Gustav Jung. Tout en étant des auteurs bien différents, dans quelques-uns de leurs textes ils considèrent l'écriture des « maux » non seulement comme une mission essentielle conférée à l'écrivain, à l'historien et au penseur, mais également comme un moyen privilégié qui permet à l'être humain de façonner son propre cheminement, en transformant en expérience vécue ce qui, autrement, ne resterait que simple connaissance ou lui serait occulté par ses propres résistances conscientes ou inconscientes. Les tensions qui caractérisent les rapports entre « maux écrits » et « mots vécus » retiennent toute l'attention de ces auteurs.

Mots-clés : souffrances – écriture – Benjamin – Bachmann – Jung.

Abstract: Writing about suffering and difficulties that happen to the writing person himself or that he observes in the society and in history is a complex process, inspiring comparable questions and reflections to Walter Benjamin, Ingeborg Bachmann and Carl Gustav Jung, although they are very different authors. In some of their texts, they consider that writing about these troubles should not only be the most important mission of any writer, historian and thinker, but also the best way, for the human being, to look for his own way through life, by transforming in lived experience what, otherwise, would simply remain as knowledge or even stay unknown, hidden from his own conscious or unconscious resistances. The tensions characteristic of the links between writing about suffering and living according to what has been written are of particular interest for these authors.

Keywords: pain –writing – Benjamin – Bachmann – Jung.

Introduction

Dans de nombreux écrits, Benjamin, Bachmann et Jung s'interrogent sur la complexité des rapports entre les « maux » et les « mots », entre les souffrances et l'écriture, mais aussi entre l'écriture de ces souffrances ou malaises – qu'elles soient liées à l'individu lui-même ou à son époque – et le cheminement de l'homme à travers l'expérience. Bien qu'ils travaillent et écrivent sur des domaines et des disciplines très variés, produisant des textes aussi divers que le journal intime, l'essai ou le roman, Benjamin, Bachmann et Jung abordent tous trois l'écriture à la fois comme un moyen de se confronter au monde, et comme un moyen de sonder la part inconsciente de sa propre vie, sous forme de quêtes, de réflexions ou de témoignages. Ces parallèles entre ces auteurs ne doivent bien sûr pas occulter les traits qui les différencient, notamment en ce qui concerne les réflexions très critiques sur le nazisme qui caractérisent essentiellement bon nombre de textes de Bachmann et de Benjamin, comme *La trentième année*, *Malina* ou *Sur le concept d'histoire*. Quant à Jung, c'est surtout son *Livre Rouge* qui retiendra notre attention ici, en tant que résultat d'une expérience originale reflétant, sur une durée assez longue, le cheminement individuel de l'auteur, tel qu'il est directement influencé par cette écriture en cours.

Les textes que nous aborderont nous permettront de nous interroger sur la place qu'occupe l'écriture des maux et des souffrances dans la mission de l'écrivain, envers la société dans laquelle il vit ou envers l'histoire dont il hérite. Ces textes et leurs auteurs nous éclaireront également sur les possibilités qu'offre l'écriture pour combler le fossé douloureux dans le cheminement de l'être humain, entre conscience et inconscient, entre connaissance et expérience, entre privé et public, entre passé et présent, incitant l'individu à une confrontation dynamique avec ces « maux ».

1. Écrire les « maux », est-ce la véritable « mission » de l'écrivain ?

Dans leurs commentaires et essais sur l'écrivain et ses conditions de vie et de travail, Bachmann comme Benjamin insistent sur la nécessité, pour l'écrivain, de se confronter à la souffrance - celle de son époque contemporaine comme celle du passé - et de faire sa propre expérience pour échapper à la tentation de vivre replié sur les acquis du passé et de la tradition. C'est en ce sens que Bachmann admire Kafka, dont la littérature cherche à « réveiller » le lecteur et qu'elle s'inspire de Musil qui met en garde

contre l'appauvrissement de l'expérience dans son *Homme sans qualités*. L'écriture doit rechercher les causes des événements, elle doit se méfier des apparences et doit poser des questions relatives aux responsabilités et à la culpabilité dans cette recherche de vérité. Comme Bachmann le rappelle dans ses *Leçons de Francfort*, écrire, c'est avant tout se positionner dans son époque à travers son œuvre, dans l'espoir d'aboutir à une vision ouverte sur l'avenir : « Dans le meilleur des cas, le poète peut réussir deux choses : représenter son époque et présenter quelque chose dont le temps n'est pas encore venu » (Bachmann, 1986: 28). C'est sur les difficultés de cette mission ainsi que la violence qu'elle peut engendrer qu'elle insiste tout particulièrement, quand elle parle des « secousses révolutionnaires isolées » (*idem*: 19) qui font naître les grandes œuvres.

Benjamin, de son côté, dans ses études sur Baudelaire, tout en soulignant le dénuement dans lequel vivait le poète pour pouvoir accomplir son œuvre, note la force de ses intuitions qui lui ont permis de réfléchir sur sa « propre condition » ainsi que sur les « souffrances qui caractérisent son époque » (Benjamin, 2002: 110). S'inspirant de la vie et de l'œuvre de quelques grands écrivains de leur temps, Bachmann comme Benjamin considèrent l'écriture comme un moyen pour aborder les souffrances qui surgissent lorsque l'individu pose un regard critique approfondi sur lui-même et sur la société. Tous deux recourent à une écriture qui abat les frontières entre réflexion réaliste, mythe et rêve pour mieux approcher la complexité de la présence du passé au sein du présent.

Chez Benjamin, ce sont les années trente et la montée du nazisme et du fascisme qui se trouvent au cœur des écrits, tandis que Bachmann, toute jeune poétesse propulsée sur le devant de la scène littéraire au lendemain de la seconde guerre mondiale, fait le choix difficile de revenir, à travers l'écriture, sur cette époque du nazisme, qui a marqué son enfance et son adolescence. Dans son œuvre en prose, elle tente de briser le silence imposé par les souffrances vécues dans les camps nazis et de lutter contre le refoulement de cette période, qui fige la société allemande et autrichienne des années 50 et 60 dans un malaise général. À la même époque, Hannah Arendt tente d'œuvrer dans le même sens avec ses approches sans concession du nazisme dans son *Eichmann à Jérusalem*.

Les maux et les souffrances dont sont accablés les personnages dans les nouvelles de Bachmann avaient longtemps été considérés par la critique comme des problèmes d'ordre strictement personnel ou privé. Depuis qu'on reconnaît à ces « maux » toute leur dimension historique et sociale, on ne peut plus ignorer qu'à travers cette écriture, la jeune auteure de l'époque refuse de se plier à l'amnésie collective que la société veut imposer aux intellectuels et aux écrivains pendant la période de reconstruction matérielle de l'après-guerre. Dans son recueil *La trentième année*, la nouvelle intitulée « Parmi les fous et les assassins » traite notamment de la violence de la société viennoise où les anciens collaborateurs nazis continuent à occuper leurs postes et accentuent le malaise palpable dans la ville.

À la question de savoir si l'écrivain et le penseur peuvent détourner leur regard de la montée du nazisme et de son impact dévastateur et durable, Bachmann comme Benjamin répondent par la négative, à la fois dans leurs œuvres et dans leurs propres cheminements. Les maux et malaises de leurs temps, auxquels tous deux consacrent toute leur attention dans leurs textes, les affectent également dans leur propre vécu. Bachmann, se retrouvant très seule dans cette époque réfractaire à toute réflexion sur le passé nazi, souffre de graves dépressions, et meurt prématurément en 1973 des suites d'un tragique accident domestique. Benjamin, lui, épuisé par l'exil et les persécutions dont il est victime à partir de 1933, finit par mettre fin à ses jours en 1940. À regarder les maux de leurs temps de très près, de nombreux autres auteurs qui ont écrit sur l'époque nazie s'exposent au désespoir, qui pousse certains d'entre eux jusqu'au suicide, comme c'est le cas pour Kurt Tucholsky, Klaus Mann, Stefan Zweig ou Paul Celan.

2. Écrire les « maux » pour témoigner d'une époque et contribuer à l'histoire

C'est la recherche de vérité sans concession qui caractérise ces auteurs qui refusent tous de se plier aux impératifs d'un contexte politique ou social, quitte à se retrouver dans l'isolement, parfois même au sein de leur propre entourage. Écrire sur les maux et les malaises de son époque dans une approche subjective et originale – comme le fait Klaus Mann dans son *Méphisto* dès 1936 – peut être considéré comme une menace par le pouvoir en place ; que *Méphisto* n'ait pas été apprécié par le régime

hitlérien et par la société allemande des années 30, dont Klaus Mann dénonce les responsabilités collectives dans l'avènement du nazisme, n'est pas bien surprenant. Ce qui l'est en revanche, c'est le refus de publication que le livre a essuyé pendant plusieurs décennies en Allemagne Fédérale, parce que son contenu mettait en péril les thèses officielles sur le nazisme, introduites par le pouvoir politique en place et longtemps tolérées par bon nombre d'historiens. Malgré ces aléas contextuels, l'œuvre est bien là, et témoigne de la personnalité complexe mais intègre d'un auteur qui a choisi de regarder son époque en face ; ce qui lui a permis d'y déceler et d'y dénoncer des responsabilités collectives, un bon demi-siècle avant de nombreux historiens.

Ces auteurs ont bien sûr souffert de la méconnaissance de leurs œuvres de leur vivant, du peu de solidarité à leur égard, ou des promesses de publications retirées au dernier moment, parfois pour protéger d'anciens collaborateurs nazis. C'est ce qui est arrivé à Klaus Mann, qui devait publier *Méphisto* aux Editions Langenscheidt au lendemain de la guerre. Or, l'éditeur se rétracte sans lui cacher que c'est par égard pour le comédien Gustav Gründgens, dont le rapprochement progressif avec les nazis avait directement inspiré le personnage de Hendrik Höfgen dans *Méphisto*. Quelques jours avant de se suicider, Klaus Mann se donne la peine de répondre à l'éditeur en ces termes : « Je ne sais pas ce qui me frappe le plus : la bassesse de votre morale ou la naïveté avec laquelle vous l'avouez. (...). Surtout ne rien risquer ! Toujours suivre le pouvoir pas à pas ! Toujours nager dans le sens du courant ! » (Mann, 2008: 409).

La marginalisation qui a été le lot de bon nombre d'écrivains pendant, et même encore bien après le nazisme, n'a pourtant pas fait fléchir leurs positions, ni entamé leurs quêtes dans l'écriture. La postérité a fini par leur donner raison et par reconnaître leurs mérites, à en croire les diverses réflexions et études qu'inspirent leurs œuvres depuis quelques années. Walter Benjamin et son *Sur le concept d'histoire*, à l'origine refusé à la publication, y compris par son ami et collègue Adorno, en est également une belle illustration. Ce texte, qui est le dernier de la plume de Benjamin avant sa mort, mêle critique politique, sociale et intellectuelle pour parvenir à rendre compte des souffrances et des violences qui s'accroissent dans la société contemporaine. Sans pour autant verser dans le nihilisme, Benjamin y réfléchit sur la mission de l'historien en des termes poétiques, soulignant qu'en plus du travail d'enquête rationnelle sur le passé, il s'agit de mobiliser toute sa sensibilité pour une interprétation plus nuancée de l'homme

au milieu de la nature et une approche plus juste de la relation entre l'homme et la société. C'est en ce sens que l'historien doit être attentif à « l'air » qu'on respire, au « souffle » qui nous frôle, aux « échos » quasi imperceptibles des « voix » d'hier et d'aujourd'hui ainsi qu'aux « rendez-vous mystérieux » entre les générations, s'il veut pouvoir saisir les signes éphémères du passé qui peuvent surgir comme un « éclair » dans le présent pour disparaître aussitôt après. Malgré son style littéraire, *Sur le concept d'histoire* contient à la fois la dense synthèse d'une réflexion sur les maux et les malaises d'une époque violente, et l'aspiration à voir la conscience et la dénonciation de ces maux aboutir à des temps meilleurs.

Ce sont ces tensions subies par l'homme pris à la fois par le passé et le présent, et désireux de se tourner vers l'avenir que Benjamin comme Bachmann abordent dans leurs œuvres. Que les quêtes au service d'une connaissance rationnelle visant à accumuler des savoirs et à émettre en permanence des jugements sur les faits et les événements finissent par aboutir à des impasses, Bachmann le montre dans de nombreuses nouvelles de son recueil *La trentième année*. Dans le texte éponyme du recueil, le personnage principal est déboussolé après avoir dévoré tous les livres et inlassablement parcouru des lieux innombrables à la recherche de quelque chose qu'il a du mal à identifier. Quand il finit par s'effondrer d'épuisement après cette course frénétique à la connaissance, c'est le fait d'admettre ses propres limites qui lui permet de sortir progressivement de la crise.

La nouvelle « Tout » aborde, elle, les exigences excessives d'un père qui s'éloigne de plus en plus de sa compagne et de son fils, parce que ce dernier n'est pas porteur du « nouveau langage » qu'il attendait de lui. Ce n'est qu'après la mort accidentelle de l'enfant que le père prend douloureusement conscience de ses erreurs et se rappelle à lui-même le caractère personnel et progressif de tout apprentissage : « Ne va pas trop loin. Apprends à aller plus loin. Apprend toi-même » (Bachmann, 1964: 96). Quant à la nouvelle « Vérité », les limites de la connaissance rationnelle y sont expérimentées par un Juge confronté à l'étroitesse du langage juridique, qui lui impose de s'en tenir aux « faits simples, nus et indiscutables » (*idem*: 176), même quand ils ne permettent pas de faire toute la lumière sur certaines circonstances de la vie. Là encore, c'est en prenant conscience de ces limites que le juge parvient à sortir de la crise,

renonçant par la suite à l'exercice de son métier et préférant aller « s'accroupir aux carrefours du monde (...) pour écouter l'univers » (*idem*: 205).

Dans son roman *Malina*, Bachmann met aussi en scène un personnage principal tiraillé entre ses réflexions rationnelles et ses aspirations à l'expérience pratique, à l'amour et à la joie. Comme dans la nouvelle « Trentième année », la narratrice du roman a « lu tous les livres », « dévoré les pensées de tous les siècles », « des Présocratiques à Sartre », elle a tout lu dans tous les lieux « partout, dans toutes les gares, les trains, les trams, les omnibus, les avions » (Bachmann, 1991: 65). Grâce à la composition complexe de son texte, Bachmann parvient à y exposer les tensions entre réflexions et émotions, entre connaissance rationnelle et légendes, entre rêves et cauchemars, tout en situant l'œuvre dans un contexte historique précis, où le poids de l'héritage du nazisme est particulièrement lourd à porter.

Dans ce livre, les registres du personnel et du social, du privé et du public, du présent et du passé, du conscient et de l'inconscient sont intimement entrelacés et font clairement apparaître l'enchevêtrement de tous ces fils impossibles à démêler. Toujours rattrapée par les malaises du contexte historique et social dominé par les tabous et l'hypocrisie, la narratrice se trouve de plus en plus isolée et ne parvient pas à mener à bien son projet d'écriture, se heurtant notamment à la violence des images des camps de concentration qui resurgissent dans ses cauchemars et qui finissent par lui imposer le silence et la disparition.

3. Écrire les « maux » pour s'orienter entre conscience et inconscient, entre connaissance et expérience, entre corps et esprit

Comment accomplir son cheminement personnel, dans une expérience toujours en devenir, qui relie l'homme à de multiples fils visibles et invisibles entre présent et passé, entre ici et ailleurs, entre désirs personnels et contraintes extérieures ? Ces questions qui peuvent plonger l'individu dans la confusion et la souffrance à certains moments de sa vie, semblent également le tourner vers l'écriture. C'est d'un tel besoin d'écrire qu'est né *Le Livre Rouge* de Carl Gustav Jung, qui représente la somme d'une quinzaine d'années de notes intimes prises par l'auteur dans l'espoir de sortir de la crise existentielle profonde qui le frappe à la veille de la première guerre mondiale. *Le Livre Rouge* - qui a été édité à titre posthume il y a seulement quelques années, après de

longs travaux menés par une équipe de chercheurs internationaux, pour déchiffrer ces notes, abréviations et dessins que Jung destinait exclusivement à lui-même et à quelques intimes - témoigne d'une expérience originale démontrant l'impact du processus d'écriture sur le cheminement individuel.

Le fait même de commencer à écrire ses cauchemars, ses angoisses, ses doutes et ses fantasmes permet à Jung de cesser de fuir la part inconsciente et douloureuse de son existence, tiraillé qu'il était entre les exigences d'une carrière professionnelle brillante et le malaise profond causé par ses émotions et ses réactions qui restaient confuses à ses propres yeux. En recueillant quotidiennement ces pensées et images troublantes par écrit, il voit progressivement émerger un autre espace de vie, en lisière à la fois de sa vie privée et de sa vie publique ; l'écriture constitue ainsi une nouvelle sphère où commencent à se déployer des réflexions qui parviennent à l'éclairer sur lui-même, sur ses doutes, sur ses besoins et ses aspirations les plus profondes.

Ces notes manuscrites, dont Jung entame la rédaction sous la pression des cauchemars répétés causés par le contexte tendu de la veille de la première guerre mondiale, seront ensuite progressivement accompagnées de dessins et de peintures. Elles illustrent les coulisses d'une longue quête où l'écriture des maux et des malaises façonne peu à peu le vécu de l'auteur, lui permettant de surmonter ses crises et de nourrir de nouvelles inspirations.

L'écriture peut donc nous aider à découvrir ce dont nous n'étions pas conscients auparavant, à un moment où la pensée n'y parvenait plus. Walter Benjamin insiste sur ce pouvoir particulier de la littérature, capable de « rendre présentes » les choses, de les « représenter » dans l'espace d'un texte, au lieu de simplement les définir ou de les résumer, comme le ferait la pensée. Le relief donné aux choses par les mots en littérature rend les approches « vivantes » comme le souligne Bachmann, ou doit les rendre « subjectives », comme le réclame Benjamin. En ce sens, c'est aussi la part manquante de l'œuvre qui joue un rôle fondamentale, car chaque nouveau lecteur l'enrichira de sa propre vision.

Benjamin comme Bachmann soulignent ce rapport dialectique entre l'écriture et la lecture, qui fait de la création littéraire un processus infini, nécessaire à la vie au sens le plus large. Benjamin exige que l'on lise et relise les livres, si on veut sortir de ses

propres aveuglements : « Il y a des gens (...) qui n'abordent jamais un livre comme il conviendrait, parce qu'ils ne relisent jamais. Et pourtant ce n'est qu'en sondant une muraille à petits coups, en trouvant les endroits qui sonnent creux et vous arrêtent (?) qu'on tombe sur des trésors que le lecteur que nous fûmes y avait enfouis » (Benjamin, 2001: 255). Ce dur labeur du lecteur, comparé ici à celui de l'archéologue, est certes prometteur mais toujours à recommencer, pour tenter de rendre conscient ce qui a continuellement tendance à nous échapper.

L'importance de l'intervention concrète de la main n'est pas à négliger dans ce processus créatif d'écriture et de lecture. L'espace que Jung accorde - par ces notes manuscrites et ces dessins qui aboutiront au *Livre Rouge* - au travail concret de la main, permettant à l'esprit de s'exprimer autrement que par la pensée et d'en surmonter ainsi les blocages, rappelle également les propos de Max Ernst, qui, à chaque fois que l'inspiration lui faisait défaut en tant que peintre, commençait l'élaboration d'une nouvelle sculpture. L'artiste remarque que c'était le fait de se livrer à un travail physique plus complet, nécessitant l'usage de ses deux mains au lieu d'une seule en peignant, qui lui permettait de surmonter la crise et de retrouver le chemin de la peinture après ces détours par la sculpture. On peut justement se demander si le fait d'écrire les maux et les souffrances, le fait d'user de sa main pour transformer en mots des bribes de pensées qui autrement risquaient de rester enfermées dans l'esprit, ne contribue pas activement au processus de transformation des mots en expérience vécue.

Or, le recours à la main et à la production manuelle est en net recul dans le monde moderne, comme le souligne Benjamin dans son *Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* (2013a). Depuis l'avènement de la photographie et du film, toute la perception de l'homme est en train de subir un profond bouleversement, puisque la main qui jouait un rôle fondamental dans l'élaboration de l'œuvre, notamment en peinture, sera désormais supplantée par l'œil du photographe ou du réalisateur. Le regard posé sur le monde à travers l'objectif étant instantané et nécessairement beaucoup plus rapide que la main qui tentait de transformer la vision du monde en œuvre d'art, cette mutation est à l'origine d'accélération et d'illusions néfastes pour l'homme et sa conception de la société.

4. Écrire les « maux » pour pouvoir les affronter ?

Contre les aspirations à la vitesse et à la mégalomanie qui caractérisent leur époque, Benjamin comme Jung prônent la lenteur et attirent l'attention sur la relativité de ce qu'on appelle grandeur ou réussite. Dans son *Livre Rouge*, Jung rappelle que face à l'horizon infini, l'œuvre humaine, aussi grande soit-elle, restera infiniment petite. Or, pour chaque homme, l'œuvre de sa vie en particulier est celle qui est primordiale. Au milieu de cette tension, l'important est de chercher à accomplir sa vie du mieux possible, sans se préoccuper des notions de grandeur ou de petitesse. La part mystérieuse du cheminement personnel qui n'est ni explicable au sens scientifique du terme ni prévisible en tant que devenir, en accentue la complexité et génère de la souffrance.

Comme Benjamin, Jung insiste sur l'importance du recours à l'écriture et à la lecture pour permettre à la pensée et à la connaissance rationnelle de se transformer en expérience vécue. La confrontation intime de l'individu avec ses « voix intérieures » qui sont toujours multiples et difficiles à identifier, ne peut se réduire au simple enchaînement des événements extérieurs. C'est le recul nécessaire à ce travail d'introspection qu'offre le processus d'écriture, en permettant à l'individu de renouer avec la diversité de sa dimension d'être intérieur, dont la portée est impossible à saisir et à vivre dans le simple registre apparent et factuel. Mais les résistances psychologiques et les pressions sociales rendent problématique la création de cet espace d'écriture pourtant nécessaire à l'accomplissement individuel.

Benjamin, bien connu pour son attachement à la figure du flâneur, menacé de disparition depuis l'époque de Baudelaire, analyse les mutations profondes de l'époque moderne et leur impact direct sur le phénomène de l'écriture. Si l'écriture a longtemps permis de se mettre à l'écoute des maux et des souffrances des hommes pour les intégrer dans l'expérience de chacun, depuis le début du XXe siècle, on observe un appauvrissement au niveau de l'expérience elle-même. Dans *Expérience et pauvreté* (2011a) Benjamin souligne le caractère paradoxal de cette situation, avec d'un côté la multiplication des moyens techniques et matériels dans nos sociétés modernes, et de l'autre, l'aggravation de la « pauvreté » de l'expérience, qu'il qualifie surtout comme

une lassitude, qui ôte le désir même de transformer la connaissance et le savoir en expérience vécue.

La tendance contemporaine à la « spécialisation » des connaissances et à « l'uniformisation » de l'esprit et du monde, contribuent en fait à un appauvrissement de l'expérience vécue, alors même que les nombreux moyens créant confort et facilité lui confèrent des apparences de richesse. C'est dans ce contexte que Benjamin replace la disparition progressive du « narrateur » traditionnel, qui, à travers le récit oral, partageait une expérience vécue avec son auditoire ; étant donné le « pouvoir de guérison » qui peut émaner d'un simple récit permettant de nouer un lien - comme il le souligne dans « Narration et Guérison » (2011b) - ces mutations accentuent les souffrances de l'homme moderne.

À l'accélération et à la dispersion qui marquent sa réalité contemporaine, Benjamin oppose une mission particulière qu'il confère à l'historien, dans son texte *Sur le concept d'histoire*. L'histoire, selon Benjamin, accorde toute son attention à la complexité du temps, où l'infiniment grand et l'infiniment petit cohabitent inséparablement. Il doit toujours rester conscient de ce lien indéfectible entre tous les registres de chaque vie humaine en particulier et l'histoire de l'humanité : « Il réussira ainsi à faire voir comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres, un de ses faits ; comment dans cette vie tient une époque entière ; et comment dans une époque tient l'ensemble de l'histoire humaine » (Benjamin, 2013b: § 17). Loin d'ignorer les difficultés de cette mission, où l'écriture de l'histoire doit essentiellement veiller à identifier les souffrances du passé, Benjamin en fait un véritable défi à relever par la société toute entière, si elle veut parvenir à « attiser » une nouvelle « étincelle d'espoir » (*idem*: § 6).

Conclusion

Ces œuvres de Walter Benjamin, d'Ingeborg Bachmann et de Carl Gustav Jung nous montrent à la fois la nécessité et la difficulté d'écrire les maux et les souffrances ; qu'ils soient relatifs au cheminement complexe de l'être humain entre conscience et inconscient, entre théorie et pratique, entre connaissance rationnelle et expérience vécue, ou qu'ils soient aggravés par des circonstances sociales et historiques lourdes à porter, l'existence des maux et des souffrances divers semble affecter toute vie humaine

et le recours à l'écriture apparaît comme un moyen privilégié pour s'y confronter et en témoigner.

Or, le XX^e siècle vient aggraver cette complexité, à plusieurs titres. D'un côté avec l'avènement du nazisme et le lourd héritage qu'il laisse derrière lui, de l'autre, avec les profondes mutations dans les techniques et les moyens de communications qui accentuent les souffrances des hommes tout en réduisant leurs possibilités de transformer celles-ci en écriture et en expérience vécue, étant donné les accélérations qui modifient la perception et favorisent les illusions. Si le processus dynamique d'écriture et de lecture que Benjamin, Bachmann et Jung considèrent tous trois comme l'espace nécessaire au cheminement individuel en toute créativité semble particulièrement menacé dans ce contexte moderne, c'est pourtant précisément ce processus qui semble pouvoir offrir des moyens de résistance contre ces mêmes maux.

Références bibliographiques

- ARENDDT, Hannah (1966). *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*. Paris: Gallimard.
- BACHMANN, Ingeborg (1964). *La trentième année*. Paris: Seuil.
- BACHMANN, Ingeborg (1986). *Leçons de Francfort*. Paris: Actes Sud.
- BACHMANN, Ingeborg (1991). *Malina*, Paris: Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2001). *Fragments philosophiques, politiques, critiques et littéraires*, Paris: PUF.
- BENJAMIN, Walter (2002). *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- BENJAMIN, Walter (2011a). *Expérience et pauvreté*. Paris: Ed. Payot et Rivages.
- BENJAMIN, Walter (2011b). « Narration et guérison », *Images de pensée*. Paris: Bourgois.
- BENJAMIN, Walter (2013a). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Ed. Payot et Rivages.
- BENJAMIN, Walter (2013b). *Sur le concept d'histoire*. Paris: Ed. Payot et Rivages.
- ERNST, Max (2011). « Mes vagabondages, mes inquiétudes », DVD, Coffret Max Ernst. Paris: Collection Phares.

FREI, Norbert (2001). *Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945*. Frankfurt: Edition Campus.

JUNG, Carl Gustav (2012). *Le livre rouge*. Paris: L'iconoclaste.

MANN, Klaus (2008). « Lettre du 12 mai 1949 », citée dans la postface de *Méphisto* (2008). Frankfurt: Edition Rowohlt, p. 409.

LA RELIGIEUSE DE DIDEROT
La clôture comme cause de la folie

ANA FERNANDES
CLEPUL/FLUL
afpedroso@gmail.com

Résumé: Au XVIII^{ème} siècle, aucun auteur n'a donné la parole aux femmes comme l'a fait Diderot dans *La Religieuse*. Dans ce roman, elles ont quelque chose à dire même si ce n'est que par l'intermédiaire de la douleur et de la souffrance.

Dès les premières pages du roman surgissent des manifestations de la folie liées à la clôture, cause de la maladie. Les nonnes, comme les supérieures, sont victimes d'un milieu qui favorise les mécanismes physiologiques et psychologiques de la folie.

Nous allons procéder à une analyse des différentes manifestations de la folie dans *La Religieuse*. Tout en présentant la folie d'un point de vue médical, Diderot en rend compte à l'aide de descriptions frappantes étayées de connaissances physiologiques et psychologiques précises.

Mots-clés : Diderot – couvent – milieu – enfermement – folie.

Abstract: In the eighteenth century, no author has given a voice to women as did Diderot in *La Religieuse*. In this novel women have something to say even if it's only through pain and suffering. From the first pages of the novel arise manifestations of madness related to the closure, cause of illness. Nuns as their mothers superiors are victims of an environment that promotes physiological and psychological mechanisms of madness. We will conduct an analysis of the different manifestations of madness in *La Religieuse*. While presenting the madness from a medical point of view, Diderot reflects this situation in his novel with vivid descriptions based on a specific physiological and psychological knowledge.

Keywords: Diderot – monastery – environment – confinement – madness.

Le progrès scientifique domine le XVIII^e siècle où l'émancipation de l'homme dans les domaines politique, religieux et moral est encouragée. L'essor des sciences remet en question des conceptions des siècles antérieurs problématisées par les nouvelles théories matérialistes basées sur l'observation et l'expérimentation.

Au XVIII^e siècle, la notion de folie a une valeur négative et est définie très vaguement. Vu que c'est la raison qui détermine la norme sociale, la folie apparaît comme un manque par rapport à cette raison et se révèle par l'incohérence des conduites et des pensées. La folie est hors norme, et donc, elle existe à l'extérieur des principes de la raison, fondatrice d'un monde stable, ordonné et bien structuré. Tout individu qui, consciemment ou inconsciemment, n'obéit pas à ces principes, entre dans l'univers de l'interdit, de la différence, de l'anormalité.

Fortement intéressé par la médecine, comme en témoignent les *Éléments de physiologie*¹, Diderot se rapproche de plus en plus des théories révolutionnaires qui exposent l'interdépendance du corps et de l'esprit, évoquée dans *La Religieuse*.

D'après sa conception, l'être humain est formé par un tout où le corps et l'esprit sont interdépendants mais reliés par un réseau complexe de nerfs. Transmetteurs des sensations au cerveau, ils peuvent être la cause directe de désordres psychologiques. « Tout va mal quand les nerfs révoltés commandent au cerveau... leur atonie cause de stupidité, leur éréthisme augmenté cause de folie ». (Diderot, 2004: 179). Car « les nerfs sont les esclaves, souvent les ministres et quelquefois les despotes du cerveau. Tout va bien quand le cerveau commande aux nerfs, tout va mal quand les nerfs révoltés commandent au cerveau » (*idem*: 318). À la suite de Haller, Diderot lie la sensation aux nerfs qui, étant les « serviteurs du cerveau », les lui transmettent et portent, par voie de retour, ses ordres aux organes.

¹ Influencé par les *Elementa physiologiae corporis humani* de A. Haller (1757-1766), Diderot rend ses notes plus brèves, entrecoupées souvent de remarques personnelles. Mais l'œuvre de Diderot ne s'en tient pas aux seuls *Elementa* de Haller. D'autres ouvrages du même savant ont inspiré d'autres passages.

Diderot se centre sur la physiologie et la morale pour définir la folie. Elle est rupture d'ordre, manque d'organisation mais également un écart par rapport à la norme sociale : « S'écarter de la Raison avec confiance et avec la ferme persuasion qu'on la suit, voilà me semble-t-il ce qu'on appelle être fou » (*apud* Foucault, 1972: 202). Différemment des hommes de son temps, Diderot ne condamne pas la folie mais essaie de comprendre le fait que la cause physiologique des troubles mentaux réside dans l'affection des nerfs. D'après Diderot, la folie, dont les manifestations peuvent être diverses, imprévisibles et étranges, n'appartient pas à chaque individu, mais elle provient d'une affection neurologique causée par le milieu, car celui-ci modèle les hommes. Plus le milieu est clos et limité, plus l'être qui l'habite peut être assujéti à la déraison.

Nombre de savants et d'hommes de lettres du XVII^e siècle considéraient le milieu un facteur déterminant du comportement. Nous pouvons mentionner, par exemple, Montesquieu qui, dans *L'Esprit de lois*, démontre l'influence du climat sur les êtres humains. Cependant la théorie du milieu est encore plus développée par Cheyne, médecin britannique contemporain de Diderot, qui soutient que le progrès, l'abondance de richesses et de loisirs favorisent les troubles nerveux (*apud idem*: 385). La problématique du milieu clos est un sujet qui occupe l'esprit des savants depuis le XV^e siècle : lors de la période de crise de l'Eglise Catholique, plusieurs réformateurs de l'Église tels Érasme et Luther remettent en question les critères d'entrée aux couvents et manifestent leur aversion et horreur pour tout type de réclusion. Diderot ne retient que la notion de milieu comme agent de troubles nerveux.

Pour lui, les réactions désordonnées de l'individu sont une conséquence du milieu contraignant dont le couvent est un exemple bien particulier. Considéré avant tout comme une maison d'éducation où l'on envoie ses filles pour les préparer à la vie mondaine, il est le gardien de la vertu et donc nécessaire à l'éducation morale de la femme comme on peut lire chez les frères Goncourt : « Le couvent est une nécessité due aux mœurs relâchés de l'époque... il est l'asile décent de la femme, il est refuge... » (Goncourt, 1882: 8). Au lieu de présenter cette institution comme un ordre rassurant, Diderot la fait apparaître comme un espace encore plus strict dans un champ d'action déjà bien limité pour la femme, cet être

qui, de par sa nature physique, est le plus propice à la folie.

Suivant la théorie grecque sur la folie féminine, Diderot écrit dans son essai *Sur les Femmes* : « La femme porte au-dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce... c'est de cet organe propre à son sexe que partent toutes ces idées extraordinaires » (Diderot, 1875-1877: 251-262). La folie féminine est causée par sa constitution. En établissant une relation entre les organes sexuels de la femme et ses troubles mentaux, il reconnaît l'importance de la vie sexuelle pour la stabilité émotionnelle du sujet, sans pour cela renier le caractère déterminant du milieu.

Diderot est assez moderne en prônant l'égalité de la femme sur les plans social, biologique et sexuel. Nous avons un Diderot libéré des préjugés de son temps, capable de rejeter le mythe ancestral de l'infériorité féminine.

La Religieuse présente toutes ces théories révolutionnaires, accentuées par le fait que les personnages sont des personnages féminins, plus susceptibles à l'influence du milieu que les hommes.

Dans son roman, la folie surgit comme une menace qui plane sur la communauté religieuse et revêt diverses formes, toutes placées sous le signe du délire et de la déraison. La première manifestation de folie est incarnée par une jeune religieuse échappée de sa cellule.

Elle personnifie la démence qui menace les recluses, intégrant le récit au moment où Suzanne se prépare à prononcer ses vœux. Cela servira d'avertissement à l'héroïne contre la vie claustrale et l'amènera à résister à la pression psychologique des supérieures : « À tout moment, ma religieuse folle me revenait à l'esprit, je me renouvelais le serment de ne faire aucun vœu » (Diderot, 1968: 46). Elle s'insurge contre la prise de voile par contrainte. La religieuse devient une prisonnière et Suzanne Simonin incarne bien la révolte de l'individu condamné à une réclusion injuste. En même temps, son expérience nous permet d'apercevoir les conséquences pathologiques (sadisme) ou pittoresques (saphisme) qui en découlent.

De par sa laideur et désordre, le tableau de la jeune religieuse folle choque ; son comportement est inhumain, ses gestes, ses cris ressemblent à ceux d'une bête sauvage : « Elle était échevelée et presque sans vêtement ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings ; elle courait, elle hurlait » (*idem*: 45). Son comportement a tous les ingrédients d'une gestualité de folle : mouvements désordonnés, auto-flagellation, cris insistants.

Le thème de la folie revient donc comme un *leitmotiv*. L'explication de la déraison est intimement liée à la politique du cloître.

Chaque supérieure, par la séduction ou par le despotisme, provoque une nouvelle forme de folie, se reflétant dans toute l'atmosphère claustrale. Liées par les vœux solennels d'obéissance, les religieuses doivent se soumettre à la volonté de la supérieure, quelle qu'elle soit. Mais pas toutes ne réagissent de la même façon : les unes se réfugient dans le mysticisme (« elles se prosternent ou dans leur cellule ou au pied des autels et appellent le ciel à leur secours », (*idem*: 196) ou dans l'homosexualité (« elles courent se jeter aux genoux de leur supérieure et vont y chercher de la consolation » (*ibidem*); d'autres deviennent hystériques (« elles déchirent leurs vêtements et s'arrachent les cheveux», (*ibidem*) ou furieusement folles (« il y en a en qui l'organisation se déränge, l'imagination se trouble et qui deviennent furieuses » (*ibidem*). La mort représente parfois la seule issue possible.

À un moment, lors de son entretien avec Dom Morel, Suzanne reconnaît être passée par les divers états de désordre psychologique de ses compagnes.

La force de Suzanne réside dans le fait qu'au lieu de sombrer dans le désespoir et de désister de toute résistance, elle adapte son comportement au tempérament des supérieures avec lesquelles elle communique. Se pliant à Mme de Moni pour qui elle se sent attirée, se montrant complaisante envers Mme*** qui se reconforte auprès de Suzanne, ces deux supérieures domptent son caractère de révolte.

Suzanne est dominée par la folie furieuse à deux reprises lorsque la supérieure Sainte-Christine la persécute physique et moralement.

La Mère Sainte-Christine fait tout pour « venir à bout de cette âme indocile par des moyens extrêmes » (Diderot, 1968: 82) jusqu'à la condamner au cachot. En étant privée de liberté, Suzanne se sent dépossédée de son corps. Tandis que la prise d'habit la jette dans une aliénation physique (« Depuis cet instant [la prise d'habit] j'ai été ce qu'on appelle physiquement aliénée » (*idem*: 70), le cachot lui retire le droit au corps, ce que le discours exprime parfaitement quand ce sont d'autres qui parlent de sa situation : « On m'arracha mon voile, on me dépouilla sans pudeur. On trouva sur mon sein un petit portrait de mon ancienne supérieure ; on s'en saisit... » (*idem*: 82). Dominique Julien (1990: 134) apparente cette clôture à un arrêt dans le temps : « Cloîtrer Suzanne, c'est lui dénier le droit de grandir ; c'est la repousser dans une enfance légale et psychologique ; c'est tenter d'arrêter la marche du temps ».

Le vrai propos de la mère supérieure est de faire disparaître tout esprit de rébellion et d'éliminer sa victime, l'enfermant dans un lieu qui a toutes les caractéristiques d'une tombe où Suzanne acquiert toute l'apparence d'un cadavre : « Là il y avait sur un bloc de pierre, une tête de mort et un crucifix de bois » (*idem*: 83). Les scènes de mortification révèlent sans équivoque le désir de la supérieure : « On récite des prières pour les agonisants... À la fin de l'office, on me fit coucher dans une bière au milieu du chœur ; on plaça des chandeliers à mes côtés, avec un bénitier ; on me couvrit d'un suaire, et l'on récita l'office des morts, après lequel chaque religieuse, en sortant, me jeta de l'eau bénite, en disant : *Requiescat in pace* » (*idem*: 99). Suzanne est déjà considérée morte : « Marchez sur elle, ce n'est qu'un cadavre » (*idem*: 102).

À Longchamp, toutes les religieuses la rendent une victime sacrificielle en la faisant subir les méchancetés les plus atroces. Considérée « possédée du démon » (*idem*: 95), toutes les souffrances qu'on lui fait subir aboutissent au rituel qui a le plus d'affinité avec le sacrifice : le rite d'exorcisme. Toute la communauté s'est tournée contre Suzanne et la victime prête à être exorcisée :

« Renoncez-vous à Satan et à ses œuvres ? » (...)

« J'y renonce, j'y renonce »

Il se fit apporter un christ et me le présenta à baiser : et je le baisai sur les pieds, sur les mains et sur la plaie du côté. Il m'ordonna de l'adorer à voix haute ; je le posai à terre. et je dis à genoux :

« Mon Dieu, mon sauveur, vous qui êtes mort sur la croix pour mes péchés et pour tous ceux du genre humain, je vous adore, appliquez-moi le mérite des tourments que vous avez soufferts ; faites couler sur moi une goutte du sang que vous avez répandu, et que je sois purifiée. Pardonnez-moi, mon Dieu, comme je pardonne à tous mes ennemis... »
(*idem*: 112s).

Le sang est purificateur lorsqu'il est le résultat d'un sacrifice. Suzanne arrive à se comparer à Jésus-Christ.

La Mère Sainte-Christine est l'opposé de Mme de Moni : sa conduite se caractérise par un ordre rigide et des punitions corporelles. Dans ce sens, elle renvoie « à chaque religieuse son cilice et sa discipline » (*idem*: 73).

Suzanne est toujours divisée entre deux issues : l'obéissance inconditionnelle aux lois du couvent ou la mort.

Auparavant, tentée par le suicide (« Il y avait au fond du jardin un puits profond ; combien de fois j'y suis allée » (*idem*: 76), la mort comme seule issue contre l'abandon, la solitude et la persécution ne seront aussi présentes que dans ce cachot.

Éloignée de son droit de vivre, Suzanne n'existe qu'à l'état végétatif et elle préfère se détruire : « Mon premier mouvement fut de me détruire (...) je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent » (*idem*: 83). Devenue « bête féroce », notre héroïne trouve dans la fureur animale une force libératrice : « je portai mes mains à ma gorge, je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlais comme une bête féroce » (*ibidem*). Ce tableau ressemble beaucoup à celui de la première religieuse folle. La crise de Suzanne n'est qu'un mécanisme de défense contre les contraintes du milieu. Elle semble être atteinte par une maladie qu'elle croyait déjà contagieuse : l'autodestruction.

Dans l'univers grec, nous raconte René Girard (1972: 45ss), faire violence à ceux qu'on considère impurs, c'est risquer de se faire contaminer. Or, Suzanne passe pour violente, aussi présente-t-elle une menace. Pour prévenir toute contamination, les Grecs abandonnaient l'*anathème* à sa propre violence. Souvent, ils le conduisaient dans un lieu désert et le laissaient là, sans vivres, évitant ainsi de lui faire violence directement et de se faire contaminer. Suzanne va être abandonnée, comme l'*anathème*, à sa propre violence. Elle seule sera la responsable de la violence qu'elle subit ou qu'elle se fait subir.

À la suite d'une longue conversation avec la supérieure Sainte-Christine, Suzanne lui propose de faire résilier ses vœux, mais celle-ci s'y oppose en invoquant la peur de la punition divine et la peur du scandale : « j'ai cru que vous reconnaîtriez vos torts, que vous reprendriez l'esprit de votre état, que vous reviendriez à moi » (*idem*: 81). Toute défense de la part de Suzanne est inutile, car les arguments de la supérieure agissent comme une torture morale encore plus insupportable que les limitations physiques du cachot ; on voit Suzanne passer de la rébellion à la soumission : « faites de moi ce qu'il vous plaira » (*idem*: 82).

Des mouvements irrationnels sont la seule réponse de notre héroïne :

Cependant je tachais de rajuster mon voile ; mes mains tremblaient ; et plus je m'efforçais à l'arranger, plus je le dérangeais ; impatientée, je le saisis avec violence, je l'arrachai, je le jetai par terre, et je restais vis-à-vis de ma supérieure, le front ceint d'un bandeau, et la tête échevelée (*idem*: 95).

Le corps de Suzanne est envahi par un accès de folie et se révolte contre des notions pour elle dénuées de sens, imposées par son état.

Les deux épisodes – celui du cachot et celui de la conversation avec la supérieure – sont parallèles même dans le choix des mots employés qui passe par une sélection de verbes, une énumération de gestes irrationnels ou par des termes qui évoquent la violence : « déchirai, hurlai, frappai, dérangeai, arrachai, j'étais... ». Le contrôle et la soumission

fondent le jeu de séduction subtile entre la Mère Sainte-Christine et Suzanne.

Chez la Mère Sainte-Christine, le milieu claustral l’emmène à la répression excessive des passions qui se manifeste par une cruauté sans limites.

Sans décrire la supérieure de Sainte-Christine, Diderot montre que son caractère s’immisce dans l’atmosphère du couvent : « Celle-ci avait le caractère petit, une tête étroite et brouillée de superstitions... en un moment, la maison fut pleine de troubles, de haines, de médisances, d’accusations, de calomnies, de persécutions » (Diderot, 1968: 73).

Les comportements excessifs sont l’indice de la folie. Le despotisme supprime les règles du monastère, et Sainte-Christine se complaît à réduire les religieuses au statut d’esclaves. La rébellion est réprimée d’une façon extrême.

L’espace clos agit comme un ferment de la haine dans l’esprit des religieuses. Celles-ci redoublent de cruauté pour acquérir plus de mérite auprès de la supérieure : « On se faisait un mérite de lui désobéir : on me jetait les mets les plus grossiers ; encore les gâtait-on avec de la cendre et toutes sortes d’ordures... Quelques sœurs m’ont craché au visage » (*idem*: 101). Les persécutions physiques ou morales de Suzanne deviennent un divertissement : « Les choses en vinrent au point que l’on se fit un jeu de me tourmenter ; c’était l’amusement de cinquante personnes liguées » (*idem*: 75). La haine croissante se traduit par les désignations attribuées par Suzanne à ses compagnes : « mes cruelles ennemies, mes persécutrices, mes exécutrices ».

La folie atteint son paroxysme dans le désir de mort que la supérieure et les religieuses veulent imposer à Suzanne. De peur de sombrer dans la folie définitive, Suzanne tente toujours de communiquer avec le monde extérieur et de faire résilier ses vœux. Lorsque le courage diminue, elle a recours à l’imagination (« Je songeais à faire résilier mes vœux... cette idée me tranquillisa... mon esprit se rassit... » (*idem*: 77), ou au soutien de la part de l’avocat Manouri (« Il faut vous armer de patience et vous soutenir par l’espoir qu’elles [vos peines] finiront » (*idem*: 98).

Incapables d'échapper physiquement au cloître, les religieuses acquièrent le pouvoir de survivre à l'inhumanité de leur condition.

Bien différentes de la supérieure Sainte-Christine, Mme de Moni et Mme*** évoluent psychologiquement d'une façon analogue. Divisées entre leur nature et le milieu où elles vivent, elles arrivent à résoudre temporairement ce conflit en pénétrant dans la déraison en même temps qu'elles échappent à la réalité claustrale.

Mme de Moni considère le monde du couvent un milieu anormal dans la mesure où il favorise la métamorphose de « créatures si dociles, si innocentes, si douces » (*idem*: 99s) en « bêtes féroces » (*idem*: 100). Elle se révolte contre les « châtiments corporels ». Pour elle, ces pénitences « ne servaient qu'à donner de l'orgueil. Elle voulait que ses religieuses se portassent bien et qu'elles eussent le corps sain et l'esprit serein » (*idem*: 73)². Elle fuit l'hypocrisie et l'injustice du cloître :

Elle était née pour être prophétesse... Elle avait les yeux petits, mais ils semblaient ou regarder en elle-même ou traverser les objets voisins et démêler au-delà, à une grande distance, toujours dans le passé ou dans l'avenir (*idem*: 68).

Elle se réfugie dans la méditation et la prière afin d'échapper à la clôture.

Le mysticisme libère et permet que les religieuses s'ouvrent aux instincts réprimés et atteignent un plaisir sensuel : « Elles sentaient naître en elles le besoin d'être consolées comme celui d'un très grand plaisir » (*idem*: 65).

Chez Mme de Moni, la séduction est spirituelle : « son dessein n'était pas de séduire mais certainement c'est ce qu'elle faisait » (*ibidem*). Son pouvoir agit surtout au niveau de l'esprit, de la prière ; la communion spirituelle de cette Mère supérieure avec Suzanne est très forte et celle-ci se sent complètement fascinée :

² Mme de Moni incarne l'indignation de Diderot lui-même contre les pratiques des convulsionnaires.

elle priait haut, mais avec tant d'onction, d'éloquence, de douceur, d'élévation et de force, qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait. Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur (*ibidem*)

Cette déraison peut s'avérer libératrice. Cependant le pouvoir magique de la déraison, capable de transporter la victime vers une autre dimension, est éphémère et ne dure par là qu'un instant. La Mère de Moni est caractérisée par l'extase, une condition de l'esprit qui procure visions et perceptions intenses. L'extase a été souvent liée à la prophétie, tel que l'affirme Diderot lui-même dans son ouvrage *Sur les femmes* : « rien de plus contigu que l'extase, la vision, la prophétie, la révélation, la poésie fugueuse et l'hystérisme » (Diderot, 1919: 17).

Par le mysticisme Mme de Moni réussit à retrouver l'équilibre fragile entre le milieu et la nature humaine. L'extase procure un état d'âme proche de la jouissance. Dans les scènes de prière où la Mère de Moni et Suzanne sont réunies, elles acquièrent tous les traits d'une relation amoureuse où sont présentes l'exaltation, la communauté des âmes, la fascination, la souffrance et la joie : « on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage, on versait des larmes si douces.» (Diderot, 1968: 65). Pourtant, aucune relation physique, comme si la sexualité était sublimée dans la prière.

Ses dernières tentatives pour récupérer ses capacités l'exposent à des souffrances intérieures insurmontables. Elle se débat mais sa nature vaincue arrive à un point où elle n'offre plus aucune résistance : « L'inquiétude, le trouble, et la douleur se succédaient sur son visage... elle s'agitait ; son âme se remplissait de tumulte, se composait et se ragitait ensuite » (*idem*: 67s).

La pression du milieu est trop forte pour qu'elle puisse y survivre, préférant le silence de la mort.

Chez Mme de Moni, l'incontrôlable force de la déraison se propage et risque de mener à la destruction de l'individu, épuisé par le combat.

Mme*** fuit le milieu pénible par le biais de la déraison mais sous la forme d'un conflit.

La supérieure d'Arpajon a un comportement qui trahit un conflit entre sa nature et le milieu du couvent : « Sa tête n'est jamais rassise sur ses épaules ; il y a toujours quelque chose qui cloche dans son vêtement ; ses yeux sont pleins de feux et distraits... sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère » (*idem*: 139).

En compensation, avec ses favorites, elle se livre aux plaisirs des sens et redevient maîtresse de la situation :

elle se promenait autour de la table, posant sa main sur la tête de l'une, la renversant doucement en arrière et lui baisant le front (...) goûtant du bout des lèvres aux choses qu'on avait servies (...) je chantai et je m'accompagnai. La supérieure était assise au pied du clavecin et paraissait goûter le plus grand plaisir à m'entendre et à me voir (*idem*: 174)

Elle a parfois recours à son statut de supérieure pour imposer sa volonté. Si elle punit une religieuse sous un prétexte quelconque, ce n'est que pour la consoler par des baisers et des caresses. Toutes ses attitudes de protection excessive, ses flatteries répétées, ses nombreuses avances révèlent bien l'attirance qu'elle éprouve pour Suzanne. Son désir devient une obsession : « Elle m'exhortait en bégayant, et d'une voix altérée et basse, à redoubler mes caresses » (*idem*: 155). Elle n'atteint la sérénité qu'après la satisfaction du désir : «Toujours renversée sur sa chaise, ses yeux étaient toujours fermés mais son visage s'était animé des plus belles couleurs » (*idem*: 156).

Entre la Mère d'Arpajon et Suzanne s'établit une séduction par les sens, concernant directement la sexualité et le plaisir. Suzanne est séduite et accède à la sexualité sans en être responsable, car elle fait semblant de ne pas comprendre les avances sexuelles de la supérieure. Se maintenant dans l'ignorance, Suzanne prétend se sauvegarder de la culpabilité : « - Non, chère mère, non. Je ne sais rien ; et j'aime mieux ne rien savoir, que

d'acquérir des connaissances qui me rendraient peut-être plus à plaindre que je ne le suis. Je n'ai point de désirs, et j'en veux point chercher que je ne pourrais satisfaire » (*idem*: 163).

Chez Mme***, la folie est synonyme de délire des sens. Même si Suzanne ne consentit pas à ses avances sexuelles, ses preuves d'amitié et de respect aident Mme de *** à retrouver l'équilibre : « La supérieure paraissait avoir perdu l'inégalité de son caractère ; on disait que je l'avais fixée » (*idem*: 165).

Parallèlement à la folie furieuse, Diderot rejette les explications traditionnelles de l'homosexualité fondées sur des facteurs organiques pour lui appliquer sa théorie du milieu. Pour Diderot, l'homosexualité est une des formes de la folie, permettant à la supérieure de s'accommoder de la cruauté du couvent et maintenant l'équilibre entre les pressions du milieu et les exigences de sa nature.

À partir du moment où M. Hébert vient imposer la loi du monde extérieur en défendant à Suzanne de céder aux avances de sa supérieure, le milieu devient intolérable à celle-ci. Les réactions violentes et excessives de Mme*** s'assimilent à un délire d'origine sexuelle comme on définit la « fureur utérine » dans l'*Encyclopédie* : « Espèce de délire attribué par cette dénomination aux seules personnes du sexe, qu'un appétit vénérien démesuré porte violemment à se satisfaire, à chercher sans pudeur les moyens de parvenir à ce but, à tenir les propos les plus obscènes, à faire les choses les plus indécentes » (Morrissey). C'est l'hystérie en tant que caractéristique du féminin qui ressort de la conduite de la Mère d'Arpajon. Dans son ouvrage *Sur les femmes*, Diderot adopte le point de vue scientifique de son époque :

la femme porte au-dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élançait dans l'avenir, que tous les temps lui sont présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires. (Diderot, 1919: 16s)

Comme le souligne Jean Goulemot (1980: 104) :

Diderot rejette l'explication du saphisme par des causes organiques. Dans ce cloître, les passions deviennent intenses et frénétiques ; les recluses en proie à ces fureurs utérines cherchent à satisfaire leur appétit sexuel par tous les moyens notamment par l'homosexualité dans le cas de Mme***

Tout chez la Mère d'Arpajon dénonce son hystérie : ses vêtements, son corps, son humeur alternent entre la tranquillité et l'agitation :

Veut-elle parler, elle ouvre la bouche avant que d'avoir arrangé ses idées ; aussi bégaye-t-elle un peu. Elle est assise, elle s'agite sur son fauteuil, comme si quelque chose l'incommodait ; (...) Elle vous interroge, vous lui répondez, et elle ne vous écoute pas ; elle vous parle, et elle se perd, s'arrête tout court, ne sait plus où elle en est, se fâche, (...) ses moments de dignité sont courts ; elle est alternativement compatissante et dure (Diderot, 1968: 139).

Tandis que Mme de Moni meurt en paix, l'agonie de Mme*** est une torture. Abandonnée à l'hystérie, poursuivie par des visions de Satan, elle tente de libérer ses instincts réprimés par le cloître et la morale chrétienne : « Je n'ose vous décrire toutes les actions indécentes qu'elle fit, vous répéter tous les discours malhonnêtes que lui échappèrent dans son délire » (*idem*: 201).

Les visions qui la poursuivent semblent indiquer que sa folie est un châtement infligé pour avoir osé défier les interdits moraux et religieux : « Elle voyait Dieu ; le ciel lui paraissait se sillonner d'éclairs, s'entrouvrir et gronder sur sa tête ; des anges en descendaient en courroux les regards de la Divinité la faisaient trembler » (*idem*: 199). Au lieu de rester figée dans le temps ou de la faire régresser, les hallucinations de Mme*** la projettent dans l'avenir et lui évoquent l'enfer qui l'attend, préfigurant en quelque sorte sa propre mort : « Éloignez-vous de ce gouffre ; entendez-vous ces cris ? Ce sont les enfers ; il s'élève de cet abîme profond des feux que je vois ; du milieu des feux j'entends des voix

confuses qui m'appellent... » (*idem*: 200).

La folie furieuse qui atteint Mme*** est le point culminant de son évolution psychologique. La description de la première religieuse folle est reprise pour évoquer la fureur qui s'empare de Mme***. Ayant perdu toute caractéristique d'être humain, la supérieure ressemble à un véritable monstre : « pieds nus, en chemise, échevelée, hurlant, écumant et courant autour de sa cellule » (*ibidem*). Transformant sa séduction en un désir charnel homosexuel considéré contre nature, Mme*** se présente comme «victime» de la condition artificielle de la vie dans le couvent et du monachisme forcé.

Cette fureur est la manifestation de l'animalité que tout être humain a en soi et surtout lorsque l'individu est soumis à de lourdes contraintes : « La nature révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède » (*idem*: 120).

La supérieure « avait déchiré ses vêtements, elle parcourait les corridors toute nue, seulement deux bouts de corde rompue pendaient de ses bras » (*idem*: 202). Dépouillée de ses vêtements, elle s'offre aux regards des religieuses dans toute la nudité et le désespoir de son existence. Elle se libère symboliquement des contraintes de sa condition lorsqu'elle se détache des bouts de corde.

Ce concept de folie perçue au XVIII^e siècle comme une manifestation de « l'économie animale » en fureur est repris par Michel Foucault (1972: 166) : « La folie dans ses formes ultimes, c'est l'homme en rapport immédiat avec son animalité... L'animalité qui fait rage dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ».

Par ce que nous venons de présenter, Diderot présente la folie sous diverses formes qui ont la fonction de libérer les instincts naturels de l'individu, lesquels se manifestent avec une force violente, démesurée et insaisissable. La description éloquente des transports d'une recluse en est un exemple flagrant : « Cependant la recluse dans sa cellule se sent élevée dans les airs : son âme se répand dans le sein de la Divinité ; son essence se mêle à l'essence divine elle se pâme ; elle se meurt ; sa poitrine s'élève et s'abaisse avec rapidité ;

ses compagnes, attroupées autour d'elle coupent les lacets de son vêtement qui la serre » (Diderot, 1919: 17).

La paix de l'âme est atteinte par le mysticisme qui est accompagné de manifestations sensuelles où la tourmente du désir ne serait soulagée que par la satisfaction détournée de l'instinct sexuel. Le désordre du corps, manifestation physique de l'élan spirituel, rappelle celui de l'hystérie. Le mysticisme, l'extase sensuelle et l'hystérie sont mis en relation d'une façon subtile par un choix lexical bien spécifique.

Les transports mystiques des religieuses semblent à plusieurs reprises se doubler de plaisir sensuel.

Diderot se montre moderne dans son analyse psychologique même s'il utilise une terminologie archaïque. Ses explications restent incontestables à une époque où l'on interprétait les réactions irrationnelles par la possession diabolique (Veith, 1965: 73).

Le mysticisme prend les allures d'un amour en délire où l'érotisme a toute son expression. Gregorio Marañón y fait allusion dans son *Don Juan et le Don Juanisme* (Marañón, 1958: 74) : « Toute attitude religieuse est fondée sur l'amour. Chez la mystique, l'amour s'exalte et dans son délire prend des tons érotiques... Cet érotisme sublime des mystiques frôle quelquefois dans l'expression des limites du sensualisme ».

Les cercles des différentes formes de folie se recoupent en nous livrant l'essence même de la déraison : le pouvoir de transcender le réel, d'atteindre l'absolu.

L'espace clos du couvent, l'excès de règles, de discipline et d'autorité sont orientés vers le mal et rendent l'individu un monstre moral. La folie s'impose à lui sous la forme du désir de destruction, de mort.

Trois comportements déviants sont la conséquence des contraintes du milieu clos : l'homosexualité, le mysticisme, auxquels on ajoute le sadisme de Sainte-Christine, tous s'expriment dans un lieu qui, protégé de l'influence néfaste de la société, de la morale, de la religion, constituerait le lieu idéal de la libre expression des instincts naturels, par définition mauvais.

Comme le note Zeina Hakin (Hakim, 2008: 645), « ...c'est toujours (...) l'enfermement à l'écart de la vie au nom de la consécration à Dieu et l'existence quotidienne en communauté de femmes ». Le couvent est en même temps une prison pour le corps et une fabrique de fous. Celui qui entre dans cette enceinte ne peut jamais en sortir en conservant l'intégrité de ses facultés mentales. C'est pour cela que Diderot insiste sur la nécessité de remplacer l'éducation monastique par une éducation d'état, obligatoire et laïque, capable de former dans la liberté des jeunes qui donnent libre cours à leurs désirs et à leurs penchants propres à la nature humaine, sans aucun sentiment de culpabilité.

Références bibliographiques

- DIDEROT, D. (1875-1877). *Œuvres complètes* (Vol. tome II). (J. Assézat, Ed.) Paris: Garnier.
- DIDEROT, D. (1919). *Sur les femmes*. Paris: Léon Pichon.
- DIDEROT, D. (1968). *La Religieuse*. Paris: Garnier-Flammarion.
- DIDEROT, D. (2004). *Éléments de physiologie*. (P. Quintili, Ed.) Paris: Honoré Champion.
- FOUCAULT, M. (1972). *Histoire de la Folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- GIRARD, R. (1972). *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset.
- GONCOURT, E. e. (1882). *La femme au XVIII^e siècle*. Paris: Charpentier.
- GOULEMOT, J. (1980). « Fureurs utérines ». *Revue du XVIII^e siècle*, n° 12.
- HAKIM, Z. (2008). « Figurer l'enfermement. Pour une lecture foucauldienne de *La Religieuse* de Diderot ». *Dix-huitième siècle*, n° 40, pp. 637-653.
- JULIEN, D. (mai 1990). « Locus hystericus : l'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot ». *French Forum*, pp. 133-148.
- MARAÑON, G. (1958). *Don Juan et le Don Juanisme*. Paris: Stock.
- MORRISSEY, R. (. (s.d.). *ARTFL Encyclopédie Project*. Obtido em 2 de Fevereiro de 2014, de <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?p.6:423.encyclopedia0513>
- VEITH, I. (1965). *Hysteria*. Chicago: Phoenix Books.

SUBTERFÚGIOS DA MORTE NAS RUÍNAS DA LOUCURA

O duplo em « WM » de Lygia Fagundes Telles e *SISTERS* de Brian de Palma

FERNANDO DE MORAES GEBRA
Univeridade Federal da Fronteira Sul
fernando.gebra@uffs.edu.br

Resumo: O presente artigo aborda as proximidades temáticas e estruturais no filme *Sisters* (1973) de Brian de Palma e no conto « WM » (1977) de Lygia Fagundes Telles, sobretudo no que se refere ao desdobramento de personalidade, resultado de uma ruína mental marcada por cortes, separações, fraturas e perdas. Utilizam-se como suportes teóricos os ensaios sobre o fenômeno do duplo, de Otto Rank, Sigmund Freud e Clément Rosset, e o ensaio de Anatol Rosenfeld sobre a correspondência entre as artes. Em « WM », Wlado assume a identidade de Wanda, da mesma forma que, em *Sisters*, Danielle assume a identidade de Dominique, a irmã siamesa morta. Em ambas as narrativas, as irmãs mortas funcionam como cisões no ego dos protagonistas, projeções fantasmagóricas, duplos perseguidores que impedem os protagonistas de amar.

Palavras-chave: duplo – loucura – morte.

Abstract: This article discusses the thematic and structural proximities in the movie *Sisters* (1973), by Brian De Palma, and the short story « WM » (1977) by Lygia Fagundes Telles, especially regarding the splitting of personality, the result of a mental ruin marked by cuts, splits, fractures and losses. Essays on the phenomenon of the double, by Otto Rank, Sigmund Freud and Clément Rosset, and Anatol Rosenfeld's essay on the correspondence between the arts are used as theoretical support. In « WM », Wlado assumes the identity of Wanda, in the same way that, in *Sisters*, Danielle assumes the identity of Dominique, the dead conjoined sister. In both narratives, the dead sisters work as splits in the ego of the protagonists, ghostly projections, double persecutors that prevent the protagonists of loving.

Keywords: double – madness – death.

Introdução

Segundo Otto Rank, o duplo aponta para o medo ancestral da morte, e aparece, pelo menos, de duas maneiras: como alma imortal que asseguraria a imortalidade do sujeito, e como mensageiro anunciador da morte, que se torna o duplo perseguidor. Para Sigmund Freud, que cita Rank em seu ensaio «O estranho», esse ser que ameaça usurpar o lugar do indivíduo é entendido como uma representação simbólica dos fantasmas escondidos no aparelho psíquico. Estando reprimidos, afloram à consciência com grande força, causando uma sensação de estranheza, porém, trata-se de algo familiar (Freud, 1996: 258), que faz parte dos complexos infantis, como o da castração (*idem*: 249).

O pressuposto de Otto Rank de relacionar o desdobramento de personalidade ao medo ancestral da morte é questionado por Clément Rosset: «Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência» (Rosset, 1998: 78). A partir de uma abordagem filosófica herdeira de Schopenhauer e Nietzsche, o filósofo francês sustenta que quando o real teima em se mostrar, ele é posto em outro lugar. Ao tratar da ilusão psicológica, relaciona-a ao desdobramento de personalidade, que suscitou «inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo, psicopatológica, já que o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental de uma das mais graves demências, como a esquizofrenia» (*idem*: 74).

No presente estudo, enfatizo a ilusão psicológica estudada por Clément Rosset, em sua abordagem filosófica, e por Sigmund Freud e Otto Rank, em suas vertentes psicanalíticas. Tem-se, nesse caso, o desdobramento de personalidade, que consiste na duplicação do sujeito em seus lados manifesto e imanente. Aquele é o lado apresentado no convívio social e esse último se situa nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que esse lado se manifeste (Gebra, 2003: 112).

O método psicanalítico para a interpretação de textos literários e textos fílmicos é importante se for feita uma análise imanente e intrínseca. Importa colocar em relevo que uma aplicação da teoria psicanalítica nos textos artísticos não se deve centrar em psicanalisar o autor, o sujeito de carne e osso que produziu o texto, mas nos elementos psicológicos que constituem a «economia interna do texto» (Candido, 1973: 4). Esses

elementos provêm do inconsciente, que é responsável, seguindo o método psicanalítico, pela produção de sentidos aos textos. Pode-se dizer que o sujeito apresenta conteúdos manifestos e latentes. O trânsito entre os mesmos, na estrutura dual do sujeito, ocorre por meio de condensações e deslocamentos de imagens, que se apresentam no texto literário sob a forma de figuras de linguagem como metáforas e metonímias.

Sinistras siamesas

A bibliografia sobre o duplo destaca alguns filmes em que esse fenômeno se faz presente. Otto Rank, por exemplo, analisa o filme *O estudante de Praga*, de Ewers, adaptação do conto «História da imagem perdida», de Hoffmann. Descontadas as diferenças de enredo e personagens, ambas as histórias tematizam o pacto com uma entidade demoníaca e o deslocamento do reflexo do espelho. Sobre esse filme, Otto Rank comenta

Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau, percebemos claramente que nos foi apresentado, de uma forma extraordinariamente dramática, o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria Personalidade (Rank, 1939: 15).

Dessa forma, nas narrativas cinematográficas em que ocorre o desdobramento de personalidade, por meio da representação visual (diferente da literatura que representa pela palavra escrita), os processos mentais da personagem são mais facilmente mostrados pela figura de um reflexo ou de uma sombra que se descola do ator ou da atriz que representa essa personagem.

Clément Rosset, ao discutir o tema do desdobramento de personalidade, atesta o vínculo entre o duplo e os filmes de terror. No filme *Dead of night* (1945), de Cavalcanti, há dois tipos de desdobramento: o temporal e o de personalidade. Rosset descreve a sequência na qual um ventríloquo luta com seu fantoche que «escapa totalmente ao controle de seu mestre e acaba por apropriar-se da realidade deste»

(Rosset, 1998: 82). Para o filósofo, trata-se de uma «cena alucinatória de desdobramento esquizofrênico, na qual um homem morre sufocado pelo seu duplo, devorado pela sua própria imagem» (*ibidem*).

É o que ocorre com a personagem Danielle Bréton, modelo quebequense, protagonista do filme *Sisters*, de Brian de Palma, que tem sua psique devorada pelo espectro da sua irmã gêmea siamesa todas as vezes em que se envolve afetivamente com algum homem. Embora a cena de hipnose no hospital seja reveladora dos processos psíquicos de Danielle, o filme deixa algumas evidências de que Dominique apenas existe na mente de Danielle, como forma de esta expurgar o sentimento de culpa que sente por ter, de certa forma, instigado o médico a separá-la fisicamente da irmã, separação que provocou a morte de Dominique. Nas primeiras sequências da narrativa cinematográfica, após uma noite de amor com Danielle, Philip acorda com uma discussão. Escuta duas pessoas a discutirem em língua francesa, o que faz com que não entenda o teor do conflito. Trata-se das recriminações de Dominique pelo fato de Danielle ter passado a noite com um homem, a quem Dominique se refere como «aquele que nos separou».



Figura 1

Figura 2

As *figuras 1 e 2* mostram duas sombras projetadas na parede branca. A sequência anterior vislumbra o início de uma relação sexual de Danielle com seu companheiro, cuja mão vai lentamente deslizando sobre a perna da modelo, enquanto a trilha sonora incidental vai ampliando-se, até chegar a um momento de clímax. O que poderia significar o ápice de uma relação sexual para o homem anuncia o grotesco para o telespectador quando a câmera incide em uma horrenda cicatriz na região da coxa

direita de Danielle (*Figura 3*), indicando o corte, a separação das irmãs siamesas. Elas estiveram unidas desde o processo de gestação, como fica evidente na abertura do filme (*Figura 4*) também marcado por uma trilha incidental tensa, composta por Bernard Herrmann, conhecido por ter produzido trilhas sonoras de muitos filmes de Alfred Hitchcock. O corte intensifica o processo de loucura da gêmea sobrevivente.

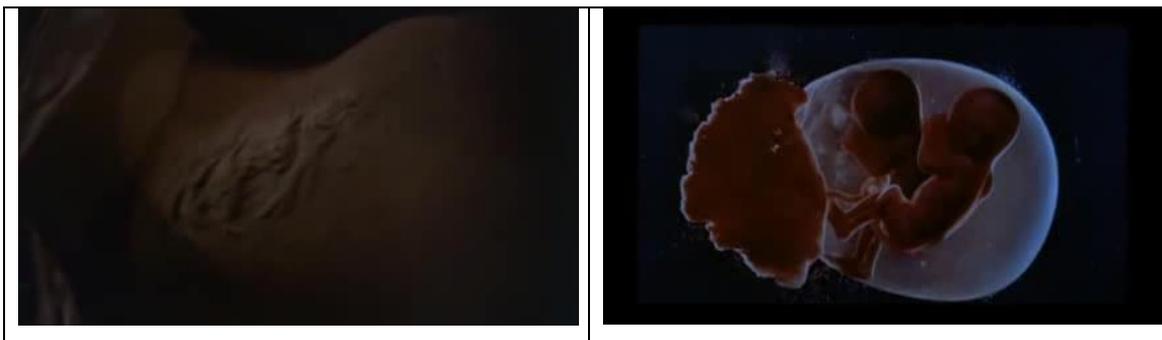


Figura 3

Figura 4

Na manhã seguinte, Danielle desperta-se perturbada e tem um diálogo tenso com Dominique. Até então, cremos que se trata da irmã de Danielle, porém, as sombras projetadas sugerem a perturbação psíquica da protagonista. Há um diálogo de sombras, e como se sabe, nas crenças primitivas estudadas por Otto Rank, a sombra representa a alma, constituindo uma das figurações do duplo. Nas sombras projetadas, é possível inferir que, na *figura 2*, a sombra da direita possa ser a representação visual de Dominique, pois essa se encontra com o cabelo mais desganhado, mostrando a confusão mental. Já o lado mais dócil poderia ser representado pela figura da esquerda, como se pode notar durante todo o filme pelo semblante desprotegido de Danielle. Toda vez que ocorre a metamorfose de Danielle em Dominique, os cabelos da atriz aparecem desganhados e o semblante um tanto deformado (*Figuras 5 e 6*).



Figura 5

Figura 6

O discurso de Dominique é todo permeado de acusações à sua irmã: «Como você pode trazê-lo de volta aqui?», «Ele separou-nos», «Ele largou-me naquele hospital», «O que você estava fazendo com ele toda a noite?», «Deixe-me em paz sua puta». Por essa sequência, percebe-se um sentimento de revolta e ódio dirigido a um «ele», que não se refere ao parceiro de Danielle, mas sim a Emil Bréton. Trata-se do médico que se envolveu com Danielle e a separou de Dominique, por meio de um procedimento cirúrgico que causou a morte desta última, o que explica a acusação «Ele largou-me naquele hospital», como se esclarece mais adiante. A personalidade doentia (Dominique) desloca, pois, a figura do médico que as separou para a imagem de todos os pretendentes de Danielle.

Ora, ao assassinar o companheiro de trabalho de Danielle, Dominique busca destruir o médico, é a ele que são dirigidos todos os impulsos destrutivos do lado imanente de Danielle, perturbado pela presença invasora da siamesa morta. As *figuras 5* e *6* apresentam a metamorfose de Danielle em Dominique. O lado doentio e destrutivo toma parte da jovem modelo de comportamentos angelicais tanto após a relação sexual com o companheiro de trabalho (*Figura 5*) como após o processo de hipnose de Emil Bréton na clínica psiquiátrica, espaço caótico, que representa o trauma das siamesas, como se percebe no discurso acusatório de Dominique: «Ele largou-me naquele hospital (...). Aquele hospital é cheio de lunáticos».

É no espaço do hospital que se desenrolará a longa sequência da hipnose de Danielle e da jornalista Grace Collier, que havia testemunhado, através da janela do seu apartamento, o assassinato de Philip. Além de induzir a jornalista a esquecer o que havia presenciado, o médico tenta fazer com que as duas personagens creiam que Grace seja

Dominique. O «método catártico de tratamento pressupunha que o paciente poderia ser hipnotizado, e se baseava no alargamento da consciência que ocorre sob a hipnose» (Loewenfeld, 1976: 257). A câmera focaliza os olhos das duas personagens, como se fosse entrar em suas consciências, alargando-as (*Figuras 7 e 8*). O objetivo desse método terapêutico «era a remoção dos sintomas patológicos e, conseguia-se isto induzindo o paciente a retornar ao estado psíquico no qual o sintoma surgira pela primeira vez» (*ibidem*).



Figura 7

Figura 8

A representação mental dos estados psíquicos de Danielle aparece por meio da câmera que adentra a consciência das duas personagens, Danielle e Grace. Devido às sugestões hipnóticas feitas pelo médico, emergem «na mente do paciente hipnotizado lembranças, pensamentos e impulsos que anteriormente haviam sido excluídos de sua consciência» (*ibidem*). As *figuras 7 e 8* representam um olho que observa duas situações traumáticas para as gêmeas siamesas: a imagem que os olhos dos outros têm delas, representado pela palavra «aberração» (*Figura 7*), e o desejo de Danielle de romper com essa formação imaginária do anômalo e do grotesco (*Figura 8*). Durante a narração de seus traumas, Danielle comenta que havia sido informada de que jamais poderia ter uma vida normal, jamais poderia casar-se e ter filhos, o que faz com que rejeite sua irmã siamesa e deseje ser amada (*Figura 8*).

A separação das gêmeas ocorre na *Figura 13*, e quem realiza a operação é o Emil Bréton (*Figura 11*). É curioso perceber que se fundem as lembranças de Danielle às percepções de Grace. Esta ao mesmo tempo visualiza imagens relativas à sua identidade de Grace, como o detetive que contratara para investigar o mistério das irmãs

(Figura 9) e também enxerga imagens típicas da trajetória das gêmeas, como os siameses que aparecem na Figura 12, que haviam sido mostrados na primeira lembrança, a do colégio de freiras Loisel. Como se percebe pela reação de temor de Grace (Figura 10) e pelo seu despertar da hipnose de maneira agônica (Figura 14), a cirurgia foi fatal para Dominique, causando-lhe a morte.



Figura 9

Figura 10

Figura 11



Figura 12

Figura 13

Figura 14

Há que se destacar que numa narrativa encaixada no filme, um documentário sobre as irmãs Blanchion a que Grace assiste em companhia de um editor de um jornal, o diretor do colégio Loisel comenta que Danielle só é doce porque Dominique é perturbada. Com a morte da gêmea siamesa, é possível inferir que a personalidade doentia de Dominique tenha se concentrado na psique de Danielle. Na fusão dos níveis temporais operada na consciência de Grace, esta junta imagens advindas desse vídeo (da sua obstinação em desvendar o mistério das siamesas) e da vida psíquica de Danielle, como se durante o processo hipnótico, ocupasse a personalidade de Dominique. Ora, é esse o intuito do médico: fazer Danielle crer que Dominique já não faz parte dela, que está materializada na imagem da jornalista, tentando livrar sua amada do trauma da separação. Entretanto, como adverte Loewenfeld, o processo terapêutico da hipnose costumava ser complicado, uma vez que não constituía apenas uma impressão

traumática isolada, « uma série de impressões – não facilmente apreendidas – que haviam participado na criação do sintoma » (*ibidem*).

Como se trata de uma série de impressões relativas à criação do sintoma de dupla personalidade de Danielle, o método hipnótico torna-se falho, haja vista que Danielle enxerga Dominique no reflexo dos óculos do médico, assume a personalidade doentia da irmã e o mata. Após esse assassinato, recobra a consciência, chegando a afirmar aos repórteres, minutos antes de ser presa, que sua irmã havia falecido na primavera passada, o que lhe permite supor que a retirada da figura masculina do alcance do desejo faz com que a personalidade doentia desapareça, pois o duplo representava a incapacidade de amar de Danielle, já que atrelado a um forte sentimento de culpa pela morte de Dominique. Já Grace é salva da clínica, porém, como havia sido induzida a apagar as memórias do assassinato, repete ao delegado as frases do médico que lhe foram impostas: « Não havia nenhum corpo, porque não houve nenhum assassinato ». Nesse caso, o método hipnótico obteve perversos resultados.

O fundo do fundo e as pontas das letras invertidas

Narrado no modo eu-protagonista numa clínica psiquiátrica, o conto « WM », de Lygia Fagundes Telles, publicado no livro *Seminário dos ratos* (1977), também apresenta a problemática do desdobramento de personalidade. Em uma clínica psiquiátrica, o narrador Wlado precisa encontrar «as portas do labirinto» (Telles, 1998: 92), no qual se sente perdido por não obter respostas referentes ao caos de seu mundo interior. Para isso, a partir da técnica psicanalítica de associação livre, preconizada por Freud, conta toda sua história ao psiquiatra Doutor Werebe desde a infância até a vida adulta.

Conforme Loewenfeld, o substituto do método de hipnose estaria «nos pensamentos involuntários (no mais das vezes considerados como elementos perturbadores e via de regra postos de lado) que com tanta frequência irrompem através da continuidade de uma narrativa consecutiva» (Loewenfeld, 1976: 259). O procedimento desse método permite «chegar ao material reprimido partindo das associações, ao material deformado a partir das distorções» (*idem*: 260), podendo tornar

«o que anteriormente era inconsciente» algo «acessível à consciência mesmo sem hipnose» (*ibidem*).

A técnica psicanalítica da associação livre permite a Wlado narrar-se e, ao psicanalista, perceber a resistência do paciente em relação aos traumas. A dupla personalidade de Wlado pode ser compreendida a partir de um sentimento de abandono do pai e de rejeição da mãe, que segundo ele, poderia advir do fato de ser parecido com o pai, posição corroborada por Sueli Maria de Regino. Após o episódio em que se narra a rejeição materna, há uma sequência do «consolo de Wanda, que – assumindo assim o papel de mãe provedora, a que alimenta o corpo e a alma – lhe dá um sorvete e conta uma história» (Regino, 1998: 161).

Wanda continua viva no corpo de Wlado, isto é, Wlado assume, em distintos momentos a personalidade da irmã morta, por não aceitar a morte de alguém que lhe garantiria a existência. É possível, ainda, afirmar que Wanda constitui a parte feminina de Wlado, argumento principal do estudo de Sueli Maria de Regino: «Portanto, sob o ponto de vista junguiano, Wanda poderia ser a projeção da *anima* de Wlado, manifestando-se tanto no aspecto positivo, oferecendo amor e proteção, como em seu aspecto negativo, expressando destruição e morte» (*idem*: 166). Ao mesmo tempo em que constitui a *anima* de Wlado, «pode ser uma projeção de Wlado, de seu desejo pela mãe» (*idem*: 162).

Os estudos de Sigmund Freud sobre «O homem de areia», de Hoffmann (Freud, 1996: 250) e de Bruno Bettelheim, sobre a versão dos Irmãos Grimm do conto popular «Chapeuzinho vermelho», (Bettelheim, 2002: 191), postulam o desdobramento que a criança faz da percepção da imagem paterna (pai protetor e pai punitivo). A partir desses estudos psicanalíticos, considero que o complexo de rejeição materna tenha feito com que Wlado deslocasse a imagem materna para a irmã. Como Wanda, ao que tudo indica, estaria morta, passa a viver na personalidade de Wlado, que começa a assumir contornos patológicos com uma linguagem cifrada expressa nas compulsivas marcações das iniciais. Como mãe substituta, Wanda apresenta aspectos bivalentes de proteção e destruição. Há de se destacar que seu lado compulsivo apresenta-se nas marcações a giz na lousa, a caneta nos cadernos escolares do irmão, com linhas vermelhas nas toalhas, e a canivete no abacateiro, na tartaruga, no sofá, na mão de Wlado e no peito de Wing.

Otto Rank verifica que as aparições do duplo em narrativas como «História da imagem perdida», de Hoffmann, adaptada para o cinema com o título de *O estudante de Praga*, ocorre em momentos em que o sujeito está próximo de sua amada, com o objetivo de impedir as relações amorosas. O duplo seria interpretado como a incapacidade de amar (Rank, 1939: 14). Posição semelhante é sustentada por Freud: «Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte» (Freud, 1989: 252). Esse posicionamento teórico explica, em partes, a ambivalência da figura materna deslocada para Wanda: de mãe protetora passa a ser mãe castradora, como um espectro anunciador da morte.

É importante destacar que o assassinato de Wing não é narrado por Wlado como um acontecimento dado no passado. A partir do fluxo de consciência e das associações livres, Wlado, na terceira parte do conto, começa a fundir passado, presente e futuro, a ponto de haver «a irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro» (Rosenfeld, 1996: 85). Desta feita, «a consciência da personagem passa a manifestar-se em sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance» (*idem*: 84). As imagens do passado são, pois, performatizadas durante as associações livres feitas por Wlado:

E precisamos eu e ela ir até o fundo do fundo, lá onde fica o hotel, corro sabendo o que vou encontrar e ainda assim continuo correndo, subo a escada, abro a porta e a primeira coisa que vejo é o toca-discos ligado, a agulha girando na zona silenciosa girando girando no silêncio e a cadeira tombada não sei quanto tempo tombada e a agulha na zona encontrei Wing na zona ela sentou no meu colo e a franja e os olhos de amêndoa doce meu pobre amor chinês de ombros estreitos entra em mim pedia e o gozo cálido eu te amo eu te amo eu te amo entra em mim disse e a certeza de que agora estava fria na zona de silêncio como a agulha. Onde está você, Wing? Gritei quando vi o jornal aberto no chão e a data a data com a gota de sangue respingada era a véspera (...) pendendo para fora da cama com sua linda pulseira de prata fui subindo pelo fio sanguinolento do braço passando agachado debaixo da pulseira como o fio que escorreu sem sujá-la não esqueça esse detalhe sem sujá-la fui subindo pelo fio ressequido como fazia Wanda com sua malha subindo na letra até ficar hasteada em cima Wing Wing não abra a porta! Wanda vai pedir vai implorar mas não abra e agora esse rasgão na roupa e esse peito rasgado Wanda morreu faz tanto tempo mamãe disse

e não sabia que ela era inaparente porque eu ia atrás apagando os rastros por onde ela passava mas se eu limpar essa crosta no peito de Wing vai aparecer o WM de lábios azuis de tão frios deixando entrever bem no vértice seu pequenino seu amado coração (Telles, 1998: 94)

Pelo viés teórico de Anatol Rosenfeld, é possível afirmar que o conto de Lygia apresenta dissoluções estruturais na ordem cronológica, na motivação causal, no enredo e na personalidade. A partir do «enfoque microscópico», proposto pelo referido teórico, o caos da vida psíquica do protagonista espalha-se no discurso narrativo, a ponto de este último fragmento do conto constituir um fluxo contínuo, quase sem pontuação, marcado por muitos períodos justapostos, como se percebe pelo uso da conjunção «e»: «e a cadeira tombada», «e a agulha na zona», «e a franja e os olhos de amêndoa», «e o gozo cálido», «e a certeza de que agora estava fria», «e a data», «e adiante a mão pendendo», «e esse peito rasgado», «e não sabia».

A fusão dos níveis temporais (presente, passado e futuro), possibilitado pela estrutura sintática das justaposições, permite o movimento giratório do conto, a ponto de se encontrarem várias estruturas reiteradas como, por exemplo, 1) «e agulha na zona encontrei Wing na zona», 2) «eu te amo eu te amo eu te amo», 3) «fio sanguinolento (...) como o fio que escorreu», 4) «fui subindo (...) Wanda com sua malha subindo», 5) «esse rasgão na roupa e esse peito rasgado».

Nos sintagmas 1) e 2), surge em pleno apogeu da letra, da «ponta aguda da letra», tal como a «agulha», a pulsão de vida, Eros. O apogeu de Wlado / Wanda ocorre em 4) com a reiteração de «subindo», correspondente a «foi subindo ágil» e a «atingiu a ponta aguda da letra». O agudo representa o apogeu, o clímax do ato sexual, porém, após a subida, há uma descida, um despenhadeiro, uma descida aos infernos, como aparece em várias partes do conto. A descida é causada pelo desequilíbrio («desequilíbrio e rolou pela encosta da letra»), e a pulsão de vida é vencida pela pulsão de morte, Tânetos, que aparece em 3), no «fio sanguinolento».

Wlado apresenta uma resistência em assumir a responsabilidade de suas «marcas da posse», pois isso equivaleria a negar a existência de Wanda. Na infância, foi preciso o trabalho de um psicólogo para que ele pudesse assumir as «marcas da posse».

No tempo da enunciação, será preciso a ajuda do Doutor Werebe para que Wlado desça aos infernos com o intuito de ajudar seu lado imanente (Wanda). No momento da produção do discurso, Wlado ainda crê na existência de Wanda, o que faz com que o Doutor Werebe o trate como se a irmã estivesse consigo, como se fossem dois seres diferentes, e não duas metades de um ego cindido.

Letras siamesas

O estudo das duas narrativas, *Sisters*, de Brian de Palma, e «WM», de Lygia Fagundes Telles, permite a compreensão do fenômeno do duplo a partir do que Clément Rosset chama de «ilusão psicológica», em que não se desdobram o acontecimento ou o mundo, mas sim o próprio sujeito. Trata-se do desdobramento de personalidade, muito presente em processos psicopatológicos, como os que foram discutidos neste artigo. O estudo metodológico do duplo na literatura e no cinema pressupõe que se façam, pelo menos, três questões: o que é?, como aparece?, por que aparece? Investigam-se, portanto, a partir dos sintomas, pelo método psicanalítico aplicado à análise de textos artísticos, os complexos infantis responsáveis pelo surgimento de traumas, que por mais que estejam reprimidos, podem manifestar-se, gerando uma sensação de estranheza.

Em *Sisters*, o duplo refere-se ao transtorno de dupla personalidade de Danielle que tem sua psique invadida pela personalidade doentia da irmã morta, como sintoma do sentimento de culpa que carrega por ter induzido o médico a separá-la dela. Aparece nos momentos em que Danielle se envolve afetivamente com um homem, pois esse duplo perseguidor quer destruir o médico que as separou, haja vista que o lado invasor desloca para qualquer homem que se aproxime fisicamente da modelo a imagem do médico. Em «WM», trata-se também de um transtorno de dupla personalidade de Wlado, que tem sua psique invadida pela personalidade doentia da irmã morta, porém, no caso do conto de Lygia, esse duplo surge como forma de preencher a rejeição materna. Segundo o estudo de Sueli Regino, pode estar também ligado a uma sexualidade feminina reprimida, uma vez que não quer se parecer com a imagem paterna, já que se sente rejeitado por sua mãe devido à semelhança física com o pai. Esse duplo exerce a função de mãe protetora e castradora, e aparece em momentos de

iniciação, de aprendizagem das primeiras letras, maturação sexual, entrada na adolescência, envolvimento afetivo com Wing.

Segundo o viés teórico de Baudoin, o «tema da culpabilidade» tem «raízes edipianas» (Tadié, 1992: 146), e a partir de «certas situações derivadas de Édipo e muito pessoais» (*ibidem*), é possível estabelecer algumas conjeturas de análise da personalidade de Wlado, de «WM», e de Danielle, de *Sisters*. Ambos não sabem lidar com a morte de suas irmãs, o que causa uma cisão no ego dos protagonistas, fazendo com que criem um duplo, como forma de assegurar a imortalidade das irmãs. O método psicanalítico, entendido como uma crítica do sentido, permite constatar que «uma impressão recente faz vibrar numerosos elementos tirados do passado, mesmo distante, e do inconsciente, mesmo profundo» (*idem*:149).

Em «WM», o assassinato de Wing constitui a «impressão recente», que possibilita a descida do narrador «aos infernos», amparado pela técnica psicanalítica do Doutor Werebe, de associação livre. Wlado vai, pois, como num fluxo giratório, misturando as reminiscências do passado com as angústias do futuro num vai-e-vem de sensações que trazem à narrativa o «tempo do pesadelo» (Rosenfeld, 1996: 83). Já em *Sisters*, a «impressão recente» refere-se à relação afetiva de Danielle com Philip, seu companheiro de trabalho, que desencadeia todo o ódio do seu duplo, Dominique, por ter sido separada da irmã. Como explicado anteriormente, a personalidade doentia desloca para qualquer homem que se aproxime de Danielle a imagem do médico que as separou, impedindo a protagonista de amar.

Nas duas narrativas, representam-se distintos métodos terapêuticos. Em *Sisters*, o Doutor Bréton utiliza-se, inclusive de maneira perversa, a técnica da hipnose, que consiste no alargamento da consciência do paciente, induzindo-o a regressar a estados psíquicos onde o trauma teria surgido pela primeira vez, visando à remoção de sintomas patológicos. A partir dessa técnica, Bréton consegue chegar ao remorso de Danielle por ter engravidado do médico e ter sugerido a separação da irmã. A culpa pela morte da irmã siamesa é tão intensa que faz com que o ego de Danielle se desdobre, possibilitando que a gêmea morta ocupe os mesmos espaços da gêmea viva. Dominique representaria uma concorrente de Danielle no amor do pai, representado no filme pelo médico, um homem mais velho e protetor. Como apresentado anteriormente, a figura

paterna não se relaciona apenas ao pai biológico. Pela técnica do deslocamento, o pai pode figurar-se em várias outras personagens, desde que essas exerçam uma função paterna, que pode também se desdobrar em pai punitivo e pai protetor.

O mesmo sentimento de culpa que sente Danielle pela morte de Dominique ocorre em «WM». Wlado sente culpa pela morte da mãe-irmã, por ele ser fisicamente parecido com o pai. Esse pai ausente, que abandonou a mãe e os filhos, faz com que Wlado se atribua uma culpa de ter causado indiretamente a revolta, a agressão, a loucura, a ruína e o suicídio da mãe. Durante toda a narrativa, ele tenta, por meio de compensações, garantir certa tranquilidade a essa mãe, enviando-lhe presentes como se fossem de um admirador secreto.

Pelo método de associação livre, desenvolvido por Freud, Wlado precisa narrar-se para que o médico possa chegar ao material reprimido. Um desses materiais refere-se ao assassinato de Wing, representado pelo discurso literário a partir do fluxo de consciência do narrador, com a fusão dos níveis temporais da narrativa. O método de associação livre permite, pois, tornar acessível à consciência o material psíquico reprimido de Wlado. Embora marcado por uma fusão dos níveis temporais, com várias imagens e fragmentos de falas justapostos, a narração final de Wlado permite perceber o assassinato de Wing, com «um fio sanguinolento», «esse rasgão na roupa», «esse peito rasgado».

Em «WM», Wlado assume a identidade de Wanda, da mesma forma que, em *Sisters*, Danielle assume a identidade de Dominique, a irmã siamesa morta. Em ambas as narrativas, as irmãs mortas funcionam como cisões no ego dos protagonistas, projeções fantasmagóricas, duplos perseguidores que impedem os protagonistas de amar. A representação dos estados mentais das personagens das duas narrativas faz-se pelo «enfoque microscópico» (Rosenfeld, 1996: 85). A partir da ampliação da consciência da personagem, o caos da vida psíquica dos protagonistas espraia-se no discurso narrativo. Essas técnicas do romance moderno apresentam ressonâncias na arte cinematográfica, de modo que o presente artigo abordou as proximidades temáticas e estruturais no conto «WM» e no filme *Sisters*, sobretudo no que se refere ao desdobramento de personalidade, resultado de processos psicopatológicos.

Referências bibliográficas

- BETTELHEIM, Bruno (2002). *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano 16ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- CANDIDO, Antonio (1973). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3.ed. revista. São Paulo: Editora Nacional.
- FREUD, Sigmund (1989). « O estranho », in *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago. pp. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, p. 17).
- GEBRA, Fernando de Moraes (2003). *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- IRMÃS diabólicas. (Sisters) (1973). Direção: Brian de Palma. EUA. Produção: Pressman Willians Enterprises. (103min).
- LOEWENFELD, L. (1980). « Die psychischen Zwangsvorgänge », in FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7). pp.257-262.
- RANK, Otto (1939). *O duplo*. Tradução Mary B. Lee. 2ª edição revista por J. Cabral. Rio de Janeiro: ALBA.
- REGINO, Sueli Maria. WM (1998). « A inversão do espelho », in *Signótica*, nº 10, pp. 155-168, jan./dez. 1998. disponível em: << <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7257/5143>>>, acessado a 10/04/2014.
- ROSENFELD, Anatol (1996). « Reflexões sobre o romance moderno », in *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva. pp. 75-96.
- ROSSET, Clément (1998). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. E Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM.
- TADIÉ, Jean Yves (1992). *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil.
- TELLES, Lygia Fagundes (1998). WM. in *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 85-94.

LA PREMIERE CONSULTATION DU DOCTEUR NOIR D'ALFRED DE VIGNY

Maladie du poète et remède de la poésie

ISABELLE HAUTBOUT

Université de Picardie Jules Verne, CERR/CERCLL

Isabelle.hautbout@free.fr

Résumé : Alfred de Vigny écrit la *Première Consultation du Docteur noir* après les bouleversements de 1830, déchirants pour un aristocrate tenant de l'ordre mais déçu des Bourbons. Il y met en scène un jeune poète souffrant de la tentation de s'engager en politique, ce qu'un vieux médecin-conteur va entreprendre de guérir en racontant le sort malheureux qu'ont réservé trois régimes différents à trois poètes. Outre un malaise personnel, Vigny révèle donc un mal social, qui frappe au premier chef les poètes à la complexion singulière. Au diagnostic il joint cependant des remèdes : la prescription d'une indépendance poétique, l'exemple d'un sage détachement et les joies de la littérature.

Mots-clés : Alfred de Vigny – poète - pouvoir politique – littérature.

Abstract: Alfred de Vigny wrote the *Première Consultation du Docteur noir* after the Revolution of 1830, hard time for an aristocrat fearing social unrest but disappointed by the royal Bourbon family. The novel's main character is a young poet, willing to do politics, so that an old doctor, in order to prevent any commitment of that kind, tells him three tragic stories of three poets who died under three different types of government. Vigny thus expresses personal worries, as well as a kind of social disease, especially threatening for the poets, whose personality is so singular. Not only does he describes the plague, nevertheless; he also suggests some medicine: the advice to stay independent, the example of a wise distance towards life's sufferings and the pleasures of literature.

Keywords : Alfred de Vigny – poet – politics – literature.

La *Première consultation du Docteur noir*, publiée en 1832 par Alfred de Vigny, est un roman à tiroirs mettant en scène Stello, jeune poète atteint de l'étrange maladie des « diables bleus » qui lui donne envie de s'engager en politique, ce que le vieux Docteur noir va entreprendre de guérir en racontant le sort malheureux qu'ont réservé trois pouvoirs politiques différents (monarchie absolue et parlementaire, démocratie) à trois poètes (Gilbert, Chatterton & André Chénier), avant de prescrire de « séparer la vie poétique de la vie politique » dans une ordonnance conclusive (Vigny, 1993: 662).

Ce bref résumé ne rend toutefois pas compte de la complexité de l'œuvre, que je me propose d'explorer, dans la perspective du présent volume, en examinant qui est vraiment malade dans ce roman puis quels remèdes sont offerts.

1. Qui est malade dans *Stello* ?

a) L'auteur lui-même

Vigny s'inspire peut-être de la facture dialoguée et du personnage du docteur des *Folies du siècle. Roman philosophique*, publié par le baron de Lourdoueix en 1818. Mais il rédige surtout son roman à la suite d'une importante crise politique et personnelle. En juillet 1830, en effet, il s'est engagé dans la garde nationale pour protéger l'ordre, partagé, cependant, entre sa fidélité aux Bourbons et sa conviction que leur cause est mauvaise. Il va alors fortement ressentir ce divorce du rêve et de la réalité qui frappe aussi maints de ses contemporains romantiques, éprouver le besoin d'interroger la place du poète dans la société et celui, plus intime, de justifier sa position délicate. C'est ainsi que l'ordonnance finale du médecin prône un retrait de la vie politique, tout en admettant des exceptions dans les moments de crise, comme ce fut le cas pour Vigny.

On sent en outre dans *Stello* que Vigny doit régler un « complexe de fin de race », pour reprendre l'expression de Mohamed Ali Drissa (1988: 414) : un sentiment de déclassement et d'ostracisme dont l'aristocrate ruiné fait également le lot des poètes et auquel il cherche de possibles compensations. Cela ressort clairement du discours que le docteur tient au poète au chapitre XXXIX :

Je désire ardemment, pour le bien que je vous souhaite, que vous ne soyez pas né dans cette caste de parias, jadis brahmes, que l'on nommait noblesse, et que l'on a flétrie d'autres noms ; classe toujours dévouée à la France et lui donnant ses plus belles gloires, achetant de son sang le plus pur le droit de la défendre en se dépouillant de ses biens pièce à pièce et de père en fils ; grand famille pipée, trompée, sapée par ses plus grands rois, sortis d'elle ; hachée par quelques-uns, les servant sans cesse, et leur parlant haut et franc ; traquée, exilée, plus que décimée, et toujours dévouée tantôt au prince qui la ruine, ou la renie, ou l'abandonne, tantôt au peuple qui la méconnaît et la massacre ; entre ce marteau et cette enclume, toujours pure et toujours frappée, comme un fer rougi au feu ; entre cette hache et ce billot, toujours saignante et souriante comme les martyrs ; race aujourd'hui rayée du livre de vie et regardée de côté, comme la race juive. Je désire que vous n'en soyez pas. (659)

L'excessive longueur de la phrase est à la mesure de l'amertume qui s'y exprime. Au dévouement de la noblesse au fil de l'histoire s'opposent en effet des attaques systématiques, dont plusieurs énumérations de participes passés et de verbes conjugués suggèrent l'acharnement. Les images sanglantes des dernières lignes sont elles aussi redoublées, comme pour provoquer un sentiment d'horreur. La comparaison finale avec « la race juive » clôt cette inflation par un exemple d'exclusion qui se veut certainement hyperbolique, alors que l'emploi du terme *martyr* rappelle la supériorité dont peut témoigner cette persécution, ainsi que le suggère déjà la référence à la première caste sacerdotale de l'Inde. À l'évidence, l'évocation des heures noires de la Révolution offre ici l'occasion d'une expression partisane d'un ressentiment de classe.

On ne s'étonne donc guère que l'auteur confie à la fin du roman : « Ce que je crois, c'est que si mon cœur et ma tête avaient, entre eux, agité la même question, ils ne se seraient pas autrement parlé. » (666) La confidence fait écho à la façon dont sont présentés les deux interlocuteurs dès le début de leur rencontre. Stello explique en effet à son ami : « Je vous consulte comme j'aurais consulté ma tête hier soir, quand je l'avais encore ; mais, puisqu'elle n'est plus à ma disposition, il ne me reste rien qui me garantisse des mouvements violents de mon cœur » (501). Si le verbe *consulter* confirme le caractère médical de l'entrevue, la caractérisation sommaire des deux personnages, comme la clé de lecture finale, n'est pas suffisante pour comprendre leur

face à face. Il n'empêche que *Stello* apparaît bien comme un théâtre intérieur d'idées, débattues par deux *alter ego*.

b) La société

Quoique personnel, le malaise de Vigny, on l'a compris, accuse également la société. C'est ainsi que parallèlement à l'agonie du poète Gilbert, la première nouvelle livre une peinture futile du roi Louis XV et de sa maîtresse qui, parfaitement étrangers aux lois de la religion, aux devoirs du souverain et à la misère du peuple, n'hésitent pas à faire appeler le Docteur noir pour avoir confondu un grain de tabac avec une puce, mais refusent d'entendre son intercession en faveur du poète mourant, dont il a quitté le chevet pour eux. La légèreté du ton qui préside à l'évocation de Trianon, couplée à un intérêt marqué pour des détails matériels dérisoires reproduit et dénonce en outre l'insouciance coupable du souverain, dépourvu de sens de l'équité comme de conscience religieuse et morale. Mais même l'entourage du poète est ignoble, si bien que le docteur procède à cette généralisation :

Quand une maladie devient un peu longue, les parents jouent le plus médiocre rôle qui se puisse voir. Pendant les huit premiers jours, sentant la mort qui vient, ils pleurent et se tordent les bras ; les huit jours suivants, ils s'habituent à la mort de l'homme, calculent ses suites et spéculent sur elle ; les huit jours qui suivent, ils se disent à l'oreille : « Les veilles nous tuent ; on prolonge ses souffrances ; il serait plus heureux pour tout le monde que cela finît. » Et s'il reste encore quelques jours après, on ne regarde de travers. Ma foi, j'aime mieux les gardes-malades ; elles tâtent bien, à la dérobée, les draps du lit, mais elles ne parlent pas. (523)

La conclusion de la nouvelle franchit un degré de plus dans l'abomination puisque le conteur rapporte comment il dut ouvrir l'œsophage du « pauvre petit Gilbert » pour y reprendre la clé que celui-ci avait avalée et la rendre à ses propriétaires. L'ancien régime finissant semble donc déjà frappé d'une sorte de mal du siècle : un matérialisme amoral aux conséquences désastreuses, consommé avec la déchristianisation totale que peint la dernière nouvelle, située sous la Terreur.

Cette situation donne au médecin un rôle particulier. Le Docteur noir énonce lui-même l'évolution qu'il incarne sans s'en réjouir :

Les médecins jouent à présent dans la société le rôle des prêtres dans le Moyen Âge. Ils reçoivent les confidences des ménages troublés, des parentés bouleversées par les fautes et les passions de famille. L'abbé a cédé la ruelle au docteur, comme si cette société, en devenant matérialiste, avait jugé que la cure de l'âme devait dépendre désormais de celle du corps. (531)

On remarque qu'il n'assigne pas aux médecins la tâche de changer la société, mais seulement d'en soulager les victimes en les écoutant.

En effet, Vigny développe une pensée politique particulièrement pessimiste dans *Stello*. Son dénigrement ne se limite pas aux dirigeants d'époques décadentes mais frappe les régimes eux-mêmes, l'inévitable imperfection des institutions humaines et l'exercice corrompateur du pouvoir. Le Docteur noir résume notamment : « le Pouvoir est une science de convention selon les temps, et (...) tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule » (655). Au-delà de cette condamnation théorique, l'« histoire de la Terreur » suggère, à travers l'exemple de Robespierre, que tout désir de puissance a des racines pathologiques. Ainsi, quand l'avocat essaie un futur discours en réponse aux attaques des journaux anglais, le docteur n'est pas dupe de l'indignation de son patient, dont il révèle la vanité : « Ah ! Maximilien, me dis-je, tu les reliras seul plus d'une fois, et tu baiseras ardemment ces mots superbes et magiques pour toi : *Les troupes de Robespierre !* » (611) Le tutoiement et l'emploi du prénom montrent que le héros discerne bien les faiblesses de l'homme derrière la posture du dirigeant.

La fin du chapitre révèle de plus la peur dans laquelle vit le président de la Convention, qui s'entoure d'agents secrets, sort brusquement et laisse son visiteur enfermé. Le tyran semble ainsi en proie à une paranoïa qu'il tente de contrebalancer en affirmant un pouvoir abusif. Ce cas pathologique n'apparaît du reste pas exceptionnel ; pour Vigny, qui ne saurait justifier la violence politique, les flots de sang déclenchés par les terroristes tiennent à une faiblesse bien humaine : « l'émotion continue de l'assassinat » (563).

c) Les poètes

Dans le roman, les premières victimes de cette société intrinsèquement déficiente sont les poètes. En dehors du cas extrême de Chénier, exécuté par un pouvoir tyrannique, la pauvreté qu'on réserve aux poètes pousse Chatterton au suicide et voit mourir Gilbert dans le désespoir. Le héros de la première nouvelle est ainsi atteint d'une « demi-folie » : la faim provoque sans doute des hallucinations, de sorte qu'il est hanté par les figures de La Harpe et Voltaire, ses ennemis alors même qu'il n'est plus capable d'une authentique prière. La crise spirituelle qui frappe la société atteint donc également le poète, et vient cruellement troubler ses derniers instants. Chatterton, qui se dit accablé de fatigue dans la confidence qu'il écrit à Kitty Bell (532), souffre quant à lui d'une faible constitution physique, d'une âme incapable de repos, ce que la société préindustrielle anglaise ne saurait considérer avec bienveillance, comme en témoigne la façon dont, pour saluer le poète, le Maire de Londres lui « secoua [la main] vigoureusement, de manière à arracher le bras avec l'omoplate. » (544) Poussé jusqu'à l'offre insultante d'employer le héros comme valet de chambre, ce mépris de la singularité du poète s'avère proprement mortel quand Chatterton ingère de l'opium et demande à vendre son corps à la science (550), seule façon, pour lui, de permettre à la société d'en tirer quelque revenu.

Dans le cas de Chénier, le pouvoir est encore plus clairement coupable de crime, mais le caractère du poète n'est pas pour autant étranger à son exécution car, comme il le montre dans sa prison, le condamné ne contient pas ses indignations, ce que le docteur admire mais analyse également en termes médicaux, à la manière d'une pathologie : « Le sang est trop ardent aux veines de cette famille » (598).

C'est toutefois le héros éponyme qui apparaît comme le premier malade de *Stello*. Citant la phrénologie du docteur Gall, il décrit comment « les diables de la migraine » s'attaquent à toutes les bosses de son crâne. Mais le « symptôme » le plus grave est, pour le Docteur noir, que son patient se trouve « prêt, par désespoir, à se dévouer pour une opinion politique » (501). Il n'est donc nullement question de servir le bien commun, mais plutôt de soulager une tendance dépressive difficilement contrôlable. Ainsi, quand le poète cherchera à minimiser ses motivations, le Docteur noir en rappellera les racines égoïstes en utilisant toujours un vocabulaire médical : « L'orgueil

et l'ambition de l'universalité d'esprit l'ont fait germer et grandir en vous comme dans bien d'autres que je n'ai pas guéris. » (557)

On comprend dès lors pourquoi il revient au médecin, et non au poète, de prendre le relais du prêtre dans la société sans foi. Stello exprime certes l'idéal romantique d'un prophète qui guide les peuples dans un vibrant *credo* (509-510), mais ce dernier, avec ses longues périodes magnifiant une sensibilité exacerbée, peut toutefois s'interpréter comme l'émanation d'un cerveau échauffé.

2. Quels remèdes s'offrent aux malades ?

Dans cette situation désespérée, où le poète souffrant ne peut remédier aux maux d'une société gangrénée, il existe toutefois des remèdes, que met en évidence le Docteur noir.

a) L'ordonnance politique

Le plus évident est le retrait que prône l'ordonnance finale, à laquelle mènent clairement les trois récits enchâssés. En chemin, le médecin ne manque pas d'explicitement la logique qu'il suit pour aboutir à l'idée d'une incompatibilité radicale entre sphères du pouvoir et de l'art. Après la deuxième nouvelle, son commentaire est même pesant :

« Suivez à présent », reprit le Docteur, « le cours de l'idée qui nous a conduits jusqu'où nous sommes arrivés. Suivez-la, s'il vous plaît, comme on suit un fleuve à travers ses sinuosités. Vous verrez que nous n'avons fait encore qu'un chemin très court. Nous avons trouvé sur les bords une monarchie et un gouvernement représentatif, chacun avec leur poète historiquement maltraité et dédaigneusement livré à misère et à mort, et il ne m'a point échappé que vous espériez, en vous voyant transporté à la seconde forme du pouvoir, y trouver les grands du moment plus intelligents et comprenant mieux les grands de l'avenir. Votre espoir a été déçu, mais pas assez complètement pour vous empêcher, en ce moment même, de concevoir une vague espérance qu'une forme de pouvoir plus populaire encore serait tout naturellement, par ses exemples, le correctif des deux autres. (...) » (556s)

La logique et l'efficacité de la démarche ressortent tout aussi clairement des commentaires de Stello qui, à la suite de la troisième histoire, tire la conclusion de l'ensemble des récits : « Donc, des trois formes de Pouvoir possibles, la première nous craint, la seconde nous dédaigne comme inutiles, la troisième nous hait et nous nivelle comme supériorités aristocratiques. Sommes-nous donc les ilotes éternels des sociétés ? » (648) Le poète suggère même une gradation, en effet perceptible entre les trois nouvelles puisque dans la première le pouvoir laisse simplement mourir Gilbert, alors que dans la deuxième les propos de Beckford font l'effet d'une mise à mort verbale de Chatterton et que cette exécution devient effective dans le cas de Chénier. On comprend dès lors que le médecin prescrive, dans l'antépénultième chapitre, d'avoir « toujours présentes à la pensée les images, choisies entre mille, de Gilbert, de Chatterton et d'André Chénier. » (664) Les figures des poètes au destin tragique se veulent exemplaires d'une rencontre mortelle avec le pouvoir politique, autant que dissuasives.

Si le Docteur noir laisse à Stello une ordonnance de nature politique à la fin du roman, ce n'est donc en rien un programme de réforme, mais de désengagement, toujours formulé de façon très didactique, dans un discours, cette fois, qui multiplie les maximes soulignées par des italiques et distingue des concepts majeurs par l'emploi de lettres capitales. Il en ressort avec force que le poète doit rester autonome – « *Seul et libre* » (662, 663) – pour préserver une indépendance et une dignité précieuses entre tout. Sa fonction, dépassant le niveau de la cité, est celle d'un créateur de pensée, contribuant à l'éveil des consciences et accompagnant l'existence humaine.

b) Le modèle de la juste distance du Docteur noir

La cure du Docteur noir ne répond toutefois pas seulement au désir d'engagement de Stello ; elle en traite aussi l'origine, à savoir la « tristesse impérissable » (498) ressentie par le poète, mais de façon implicite, à travers le modèle de détachement qu'offre souvent le conteur, non sans rappeler la philosophie stoïcienne. En effet, dès sa première histoire, le médecin manifeste une « impassibilité effrayante » en évoquant le souvenir du « poète mourant » (509). Hormis dans le récit de l'agonie proprement dite, où le docteur parle d'un « pauvre malade » (521), Gilbert semble susciter peu

d'empathie ; au chapitre X le docteur rapporte sans ménagement qu'il se croyait « débarrassé de ce fou » (*ibidem*). Il coupe ainsi court à toute effusion, selon les consignes qu'il donne par ailleurs à son patient : « Si Dieu nous a mis la tête plus haut que le cœur, c'est pour qu'elle le domine », assène-t-il notamment (557). De même, dans le récit consacré à Chatterton, une dimension grotesque guette souvent les situations pathétiques, bridant l'apitoiement excessif qui pourrait en découler. Quand il décrit l'agonie du poète, le docteur introduit ainsi une incongruité fort susceptible de prêter à sourire :

Il était devant sa porte ; je l'appuyai contre cette porte, et je le retins ainsi debout, comme on soutiendrait une momie dans sa boîte. – Vous eussiez été épouvanté de cette figure. – La douce expression du sommeil était paisiblement étendue sur ses traits ; mais c'était l'expression d'un sommeil de mille ans, d'un sommeil sans rêve, où le cœur ne bat plus, d'un sommeil imposé par l'excès du mal (...). Il me fit signe de l'éloigner, et s'endormit debout sur mon épaule, comme un homme pris de vin. (550)

Si la description des symptômes de la mort peut glacer le lecteur, il n'en va pas de même des comparaisons triviales et cocasses qui tendent davantage à réifier le jeune homme de façon comique, en plaquant – pour paraphraser Bergson (1985: 29) – du mécanique sur du vivant. En revanche, l'exécution de Chénier est l'occasion de donner l'exemple d'une juste distance face à l'intolérable : sans froideur ni plaisanteries, le conteur rapporte comment il observa la scène de loin, tantôt avec une longue vue, tantôt à l'œil nu, ce qui peut symboliser un nécessaire équilibre face aux pires épreuves de la vie.

On comprend donc que Vigny ait pu expliquer : « l'originalité de *Stello* tient au mélange d'ironie et de sensibilité du Docteur noir dans ses récits ». Il déplore cependant : « Aucun des critiques ne s'est avisé de voir que *Stello* veut dire à la fois : je conduis et j'arrête ; mouvement et ordre réguliers. » (680¹) Paul Viallaneix rapport en effet qu'à l'époque de la parution de *Stello*, la *Revue de Paris*² n'a pas apprécié

¹ « Documents sur *Stello* », fragments 19, 16 juillet 1836 et 1834.

² Paris, 1832, « album », p. 129.

l'équilibre qui s'y opère entre distance volontiers humoristique et émotion, « censur[ant], mal à propos, "les réflexions et les digressions d'un ou deux personnages factices dont l'originalité d'emprunt s'amuse à distraire l'attention du lecteur, à peu près comme le paillasse, le clown ou le *gracioso* des anciennes parades" » (1968: 287).

Loin d'être accessoires, en réalité, les facéties de l'œuvre donnent l'exemple des ressources qu'offrent l'esprit et la littérature pour apprivoiser les souffrances de la condition du poète et, au-delà, de l'existence humaine. Cet élargissement est assez clairement suggéré dans la troisième nouvelle, où l'évocation de la prison Lazare rappelle la peinture que fait Vigny de la vie humaine dans ses carnets : les mêmes innocents sont condamnés à une mort certaine sans en connaître le moment ni en comprendre les raisons³. Les prisonniers sont en outre comparés à « des damnés dans leurs cavernes » (598) ou à des « voyageurs » en route pour le « seul port où nous soyons sûrs d'arriver » (584). Dans ce contexte, « exprimer notre destinée de doute et de douleur » (665) à ses « compagnons en misère » (509) semble une mission essentielle, bien moins vaine que l'engagement politique récusé par le docteur. C'est du reste ce que figurent les prisonniers qui jouent leur future exécution à la maison Lazare (591-593), faisant preuve d'un humour noir qui désamorce partiellement le tragique de leur situation en leur conservant une forme de maîtrise de leur sort et de grandeur dans l'adversité ; autre exemple de parti-pris artistique foncièrement éthique.

c) Le pouvoir curatif et consolant de la littérature

Malgré cet idéal de détachement, le Docteur noir ne dédaigne pas de provoquer et d'exploiter l'indignation de Stello, pour le dégoûter de toute forme de pouvoir politique. C'est même peut-être la première fonction, pragmatique, de sa froideur, dont l'effet est décrit au chapitre XIII, qui conclut le premier volet de l'ouvrage : « Et plus le froid conteur était inaccessible aux émotions de son récit, plus Stello était pénétré jusqu'à la moelle des os. » (524) C'est également pour cette raison que les histoires du docteur constituent le premier traitement qu'il apporte à son patient, ainsi qu'il l'annonce au chapitre III : « Je veux vous conter (...) trois petites anecdotes qui vous seront

³ cf. « Documents sur *Daphné* » (Vigny, 1993: 982, fragment 4).

d'excellents remèdes contre la tentation bizarre qui vous vient de dévouer vos écrits aux fantaisies d'un parti. » (502) L'excellence du remède tient à ce qu'il agit autant sur la raison que sur les émotions.

Le roman ne se limite toutefois pas à cette fonction curative ; il fait également sentir le pouvoir consolateur de la littérature. Qu'on songe à la façon dont le Docteur noir (comme le narrateur principal, volontiers facétieux) colore ses récits avec humour, par son usage ludique des mots et de la culture, en particulier. Il s'amuse par exemple de l'impossibilité de communiquer dans une langue étrangère avec l'hôtesse de Chatterton :

Je parlais assez ridiculement l'anglais, comme nous faisons d'habitude, et je m'installais devant le comptoir, mangeant ses petits gâteaux et la comparant. Je la comparais à Paméla, ensuite à Clarisse, un instant après à Ophélia, quelques heures plus tard à Miranda. Elle me faisait verser du *soda-water* et me souriait avec un air de douceur et de prévenance, comme s'attendant toujours à quelque saillie extrêmement gaie de la part du *Français* ; elle riait même quand j'avais ri. Cela durait une heure ou deux, après quoi elle me disait qu'elle me demandait bien pardon, mais ne comprenait pas l'allemand. (527)

Bien que le médecin ait annoncé mal connaître l'anglais, la fin de l'extrait crée un effet de chute désopilant en révélant un fossé d'une importance inattendue, compte tenu de la culture commune aux deux personnages (manifestée par les références à la littérature britannique) et de leur long face à face joyeux, n'amenant manifestement qu'à compiler des stéréotypes. Se trouve ainsi interrogée la valeur du langage et des références littéraires pour appréhender le monde, si bien que *Stello* évoque la veine anti-romanesque, qu'on qualifie d'*excentrique* dans les années 1830⁴, d'autant que la parodie ne lui est pas étrangère. En effet, chacun des récits du Docteur noir est en partie un exercice de style, comme le conteur le souligne lui-même au seuil de la troisième nouvelle :

⁴ cf. *Sangsue*, 1988.

je vous parlerai des hommes de ce temps-là plus gravement que je n'ai fait des autres. Si mon premier langage était scintillant et musqué comme l'épée de bal et la poudre, si le second était pédantesque et prolongé comme la perruque et la queue d'un alderman, je sens que ma parole doit être ici forte et brève comme le coup d'une hache qui sort fumante d'une tête tranchée. (559)

Le médecin explicite ici le principe de convenance (vis-à-vis du sujet traité) qui gouverne ses récits : il rappelle que son premier conte mimait malicieusement le style fleuri d'un dix-huitième siècle matérialiste, indique que les détours qui mettent à distance le tragique de la deuxième nouvelle s'accompagnent d'une parodie « de l'anglomanie et du réalisme », à travers l'importation de mots anglais (Besnard, 1993: 360), et suggère avec raison que le relatif dépouillement du troisième volet de l'œuvre contribue à faire sentir la tension imposée par le gouvernement de Robespierre.

De la sorte, le conteur refuse la manipulation d'une écriture jouant d'un effet d'évidence, à la manière des terroristes dont il fustige les « informes ouvrages où le style, empreint de la sécheresse et de la brusquerie du combat qui les enfantait, singe la concision et la fermeté du génie. » (563) Dans *Stello*, au contraire, le Docteur noir ne dispense pas de s'interroger sur les suggestions du style, dont il montre non seulement qu'il est le reflet d'une époque, mais aussi qu'il constitue à lui-même un engagement. Le roman peut ainsi sembler une œuvre de lettré à destination des lettrés, conformément à la fermeture que suggère l'idée d'un débat de soi à soi, et au refus de l'engagement. Cette stratégie n'est cependant pas dépourvue d'efficacité argumentative : elle est susceptible de piquer la vanité du lecteur, qui peut éprouver le besoin de se désolidariser de la société cruelle dans laquelle il se trouve relégué.

C'est donc de manière intime que Vigny répond à la difficile question de la place du poète dans la société, ce qui s'accorde bien à son profond conservatisme. Il se prouve à lui-même le pouvoir et la grandeur de la littérature malgré les mauvais traitements souvent réservés aux poètes, dont les maux peuvent ainsi trouver remède en leur sein : dans la poésie elle-même.

Références bibliographiques

BERGSON, Henri (1985). *Le Rire* [1940]. Paris: PUF, « Quadrige ».

BESNARD, Micheline (1993). « La comédie des langages. Une relecture de *Stello* » in *Poétique* n° 95, septembre 1993, pp. 347-370.

DRISSA, Mohamed Ali (1988). « Vigny, la terreur et le pouvoir », in Christian Croisille et Jean Ehrard (dir.), *La légende de la Révolution*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont Ferrand II – Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, pp. 413-423.

LOURDOUEIX, Jacques de (1818). *Folies du siècle. Roman philosophique*. Paris: Pillet.

SANGSUE, Daniel (1988). « Vous avez dit excentrique ? », in *Romantisme* n° 59, p. 41-58

VIALLANEIX, Paul (1968). Édition des *Œuvres complètes* de Vigny. Paris: Seuil, « L'Intégrale ».

VIGNY, Alfred de (1993). *Stello* [1832], *Œuvres complètes* II (prose), éd. Alphonse Bouvet. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

GUERIR LE CORPS ET L'ESPRIT DANS *LA MALADIE DE SACHS*

CARMEN HUSTI
Laboratoire LISAA EA 4120
ANR « *Biographes* »
carmen.husti@u-pem.fr

Résumé : Le roman de Martin Winckler, *La Maladie de Sachs*, utilise une stratégie fictionnelle originale qui permet de construire, à l'aide d'un jeu de miroirs émis par le regard porté par les patients sur leur médecin, l'identité du protagoniste, le médecin généraliste et écrivain Bruno Sachs. Le regard a dans ce roman une fonction objectivante ; le voir permet de construire, par éléments additionnés l'identité d'un personnage, une identité en évolution, contredite et ajustée selon le type de regard porté sur elle, mais surtout ajustée à l'aide de la parole écrite, la seule qui émerge du protagoniste lui-même.

Le médecin guérit, opère des actes et apporte des soins aux corps malades, mais ces actes permettent également d'engager l'individu dans une relation d'observation et de construction. Celui qui guérit les corps des autres tente, de guérir soi-même d'un autre type de souffrance, la solitude. Mais cette guérison est-elle possible ?

Mots-clés : maladie – écriture – soigner – corps – relation.

Abstract: Martin Winckler's novel, *La Maladie de Sachs* utilises an original fictional strategy that builds, with the help of a mirror game sent out through the eyes of the patients for their doctor, the protagonist's identity, the general practitioner and writer Bruno Sachs. The look has, in this novel, an objectivising function; vision makes possible the construction, thanks to added up elements, of a character's identity, an evolving identity, contradicted and adjusted according to the kind of look, but adjusted mostly by the written word, the only one that emerges from the protagonist himself.

The doctor heals, acts and brings care to the ill bodies, but these acts also enable oneself to engage in a relationship of observation and construction. The one who heals the others' bodies tries to heal himself from another type of suffering, loneliness. But is this healing possible?

Keywords: illness – care – writing – body – relationship.

1. *La maladie de Sachs* et le rapport aux autres romans de l'écrivain

La maladie de Sachs, roman publié en 1998 par Martin Winckler, pseudonyme de Marc Zaffran, s'inscrit dans un ensemble d'écrits de forme et de valeurs très différentes : des récits autobiographiques, tels *Légendes* (Winckler, 2002), des romans policiers, à l'exemple de *Mort in vitro* (Winckler, 2003) ou la trilogie *Twain* (Wincker, 2008-2009), des essais portant sur des séries télévisées, des billets de blog ou des romans destinés à un public plus ou moins large¹.

Tous ces écrits ont en commun la thématique médicale qui est leur principale source d'inspiration de l'écrivain et, pour certains, la circulation des mêmes personnages au sein des univers fictionnels.

Bruno Sachs, médecin généraliste exerçant dans le cabinet médical de Play, petite ville proche de la grande ville Tourmens (nom qui laisse entrevoir la ville de Tour, ville dans laquelle Marc Zaffran a fait ses études de médecine) du roman *La Maladie de Sachs* est présent notamment dans deux autres romans, *La vacation* (Winckler, 1989) et *Les trois médecins* (Winckler, 2004). Des liens étroits se tissent entre ces romans et permettent d'éclairer certains aspects du roman qui nous intéresse particulièrement ici, *La maladie de Sachs*.

Le roman *Les Trois médecins*, paru en 2004, dont la narration anticipe et dépasse la période chronologique à laquelle se situe *La Maladie de Sachs*, présente une conception du médecin et de son rôle différente de celle, plus amère, plus réservée, de *La Maladie de Sachs* ; une conception qui laisse transparaître une certaine forme d'« idéalisme ». Elle émerge à travers une conscience exprimée de la réflexivité de l'action médicale : soigner l'autre veut dire aussi se soigner soi-même².

¹ Par la thématique abordée, le dénouement spectaculaire et le traitement de certaines questions « à la mode » qui portent sur des questions de sexualité et de définition du genre sexuel, *Le chœur des femmes* (Winckler, 2009) s'adresse à un public très large.

² À une première lecture, la situation paraît similaire dans *La maladie de Sachs*. Cependant, comme nous allons le voir lors de l'analyse présente, à la fin du roman, la solitude du médecin semble dominer dans la relation médecin patient, seule Pauline pourra lui apporter le dialogue et la possibilité de s'exprimer à travers des écrits ou dans des dialogues directs.

2. Construire le monde de l'écriture : stratégies narratives

Mais au-delà d'une conception spécifique de l'acte médical, *La maladie de Sachs* propose une stratégie narrative originale qui contribue à l'émergence d'un point de vue inédit qui porte sur l'acte médical et sur la signification de la relation entre le médecin et le patient. Il s'agit d'une contrainte narrative d'inspiration oulipienne qui s'explique dans le contexte d'une admiration manifeste exprimée par l'auteur par rapport à Georges Perec³.

a) Polyphonie et regard croisé

Dans ce roman, une stratégie narrative polyphonique (dans le sens donné par Bakhtine [1998 (1929)] à ce terme) est employée. Les narrateurs sont des personnes de l'entourage du docteur Sachs, notamment des patients, qui décrivent les faits et gestes, aussi bien médicaux que de la vie de tous les jours ou rapportent des conversations ou des dialogues dans lesquels est impliqué le docteur Sachs.

Le pronom « tu » est omniprésent dans le roman, les seuls moments où le « je » émerge est dans de situations d'énonciation spécifiques, issues de l'écriture directe de Bruno. La présence de ces écritures, qui apparaissent par ailleurs dans le roman retranscrites à l'aide d'une typographie différente de celles du corps du roman, est directement assumée ou justifiée par la lecture faite par Pauline Kasser, la compagne de Bruno.

b) Parole juste, bienveillante, neutre

Tous les locuteurs n'ont pas le même statut dans le roman, ils sont plus ou moins proches de leur objet d'observation, mais décrivent toujours à partir de leur point de vue circonstancié Bruno Sachs. Cette parole est parfois neutre, tendant à une forme d'objectivité, parfois malveillante (notamment la voisine), parfois impliquée, proche ou

³ D'ailleurs les liens qui unissent les deux écrivains sont nombreux. Dans sa propre biographie présente sur le site internet de Martin Winckler, celui-ci consacre une ligne entière à la découverte de cet auteur : « 1978 : découvre *La Vie Mode d'Emploi* de Georges Perec dans une librairie de Tours aujourd'hui disparue. Lit ensuite tout de cet auteur dont le nom "sonne breton" » (Winckler's Webzine, 2014). Le pseudonyme même choisi par Marc Zaffran, Martin Winckler, est également lié à ce même roman et plus précisément au personnage Gaspard Winckler. (Perec, 1978)

amoureuse et parfois acerbe, critique et impliquée, voire engagée, notamment dans les écrits.

c) Voir (faire) et savoir (faire)

Ces voix multiples opèrent un ajustement constant de l'image de l'individu. Elles servent de miroirs réfléchissants qui opèrent une construction qui tend vers l'objectivation de l'individu médecin.

Au tout début du roman, la généralité et la neutralité de l'observation prime. Nous sommes devant la description d'une consultation type, tout comme au début du roman *La vacation* (Winckler, 1989), dans laquelle le patient observateur est générique et anonyme, caractère renforcé notamment par l'utilisation de la conjonction « ou ».

Ici, comme pendant toutes les séances de consultation relatées, le regard a une fonction opérante : « Je te regarde », « Je t'ai vu », « Je me rappelle la première fois que je t'ai vu » (Winckler, 1998: 113s), les occurrences des termes appartenant à la famille lexicale du regard sont nombreuses.

Le geste médical est décrit, avec une focalisation notamment sur la main du médecin : « Ta main fait le tour de mon ventre, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. (...) Puis tu glisses ta main gauche entre mon dos et le drap (Non, ne bouge pas), à droite puis à gauche et tu palpes mes flancs entre tes deux mains, d'un côté puis de l'autre » (*idem*: 27) ; « Tu te rassieds. Tu poses la main gauche à plat sur le ventre et, de l'index droit replié, tu frappes dessus. Tu déplaces la main et tu frappes à nouveau, de gauche à droite, de haut en bas. Ça sonne creux. Puis tu palpes mes aines, mes cuisses (...) » (*ibidem*).

Tandis que le patient regarde faire le médecin, celui-ci, dirige le regard du patient vers une direction précise, mais cette redirection engendre ce même type de regard observateur : « Du bout du pouce tu attires ma paupière vers le bas, regardez le plafond... (...). Le plafond n'est plus tout à fait blanc. » (*idem*: 28)

Cette focalisation opère une déconnexion de la partie par rapport au tout du corps du médecin. Une mécanisation du geste s'opère, opération qui isole la partie du tout. Le médecin observé par le patient ne semble pas être pourvu d'une intériorité. Nous sommes ici devant une situation similaire à celle décrite par Florence Braunstein et

Jean-François Pépin dans leur livre *La place du corps dans la culture occidentale*, comme étant caractéristique de la perception du corps dans l'époque contemporaine : « Le corps a été démembré et ses différentes parties fonctionnent indépendamment, régies pas un système hiérarchique fondé sur la mathématique des mensurations. » (Brunestein & Pépin, 1999: 181).

Dans le cadre de l'observation du geste un regard individualisant est à l'œuvre et non un regard personnalisant⁴. Le médecin sait faire, on le regarde faire, mais la compréhension de ses actes dépasse souvent le simple regard de l'acte. Cette relation d'observation ne se déroule cependant pas de manière réciproque. Le lecteur n'accède pas à l'observation du patient faite par le médecin.

La parole et le regard dans le roman, à l'exception de l'écriture, n'appartient qu'à l'individu observateur et ce qui est observé en même temps que le geste, c'est le corps. Le roman abonde de descriptions physiques du médecin, toujours portées dans la même direction : cheveux un peu trop longs, qui ont besoin d'un shampoing, grand, portant une veste en cuir usée, mais les regards ne se croisent pas⁵.

La relation entre le patient et le médecin est une relation de non-réciprocités, situation due notamment au statut du regard qui regarde et non pas au statut différent médecin-patient. Une relation de réciprocité serait celle dans laquelle patient et médecin se regarderaient l'un l'autre de la même manière. (Cette situation ne sera possible dans le roman qu'à travers le regard amoureux de Pauline).

⁴ Nous ne pouvons malheureusement pas céder ici à la tentation d'une analyse de ce type de relation en termes foucauldien, en faisant par exemple la distinction entre objectivation et subjectivation de l'observé en fonction du type de regard porté sur lui (cf. Michel Foucault, 1975).

⁵ « Je te regarde. Tu es très grand. Tu fais moins jeunot, plus docteur que quand tu es arrivé, mais tu es toujours aussi grand. Il est vrai que je ne le suis pas, moi. (Winckler, 1998: 50) ; « Tu as les cheveux un peu trop longs. Ton visage est gris de barbe même lorsque tu viens de te raser. Tu as souvent un sourire en coin, mais pas aujourd'hui. (idem: 77) ; « Cheveux hirsutes et traits tirés, tu parais sur le seul de la chambre, vêtu d'un pantalon de survêtement un peu trop court, d'un tee-shirt et d'une veste d'intérieur informe que tu reboutonnes maladroitement en me voyant. » (idem: 105) ; « Tu es penché sur ton ordonnance. Tes cheveux sont un peu trop longs, un peu sales. Le col de ta chemise est bien élimé, ta veste de cuir a l'air d'avoir mon âge et je ne suis plus très jeune, tes joues sont grises de barbe, le moins qu'on puisse dire c'est que tu ne fais pas très net. Mais la nuit a été difficile. » (idem: 232) ; « Maman rit. Un homme rentre. Je le l'ai jamais vu. Maman m'a dit que ça ne serait pas Jérôme, mais qu'il était gentil lui aussi. Il est grand, presque aussi grand que Jérôme, mais il a des cheveux noirs, des lunettes foncées, et on dirait qu'il ne s'est pas rasé ce matin. Il a une veste de cuir, une grande sacoche et il joue avec ses clés. Il me sourit, il a une dent du haut ébréchée. » (idem: 484), etc.

La différence de statut des regards dans le roman engendre un rapport particulier au corps ; au corps malade, celui du patient vu par lui-même et au corps du médecin, vu cette fois-ci par le patient. Ce qui est donc en jeu dans la relation entre le médecin et le patient ce sont les corps, le corps malade ou souffrant du patient et le corps du médecin.

Si selon Paul Ricœur, le corps est le premier élément qui permet une mise à distance e soi par rapport à l'autre, premier critère de l'apparition de l'altérité : « La double appartenance du corps propre au règne des choses et à celui de soi s'est une seconde fois imposée (...). Le corps propre est le lieu même – au sens fort de ce terme – de cette appartenance grâce à quoi le soi peut mettre sa marque sur ces événements qui sont des actions ». (Ricœur, 1990: 370), le regard porté sur le corps du médecin, dans sa globalité, dans *La Maladie de Sachs*, permet à l'individu observateur d'accéder à la première étape de la connaissance de celui-ci. Mais entre regarder et voir, il existe une différence notable dans le roman. Ainsi le docteur Yves Zimmermann nuance cette observation : « Je me rappelle la première fois que je t'ai vu. Je veux dire, vraiment vu. Et écouté, pas seulement entendu (...). Alors, je t'ai regardé à travers mes lunettes et je t'ai vu pour la première fois. Tu avais vingt ou vingt-deux ans et tu étais déjà en colère ». (Winckler, 1998: 113)

Dans cette même optique, dans les propos de Pauline Kaser, une différence entre le terme voir et regarder apparaît. Elle affirme, cette fois-ci en utilisant non pas le « tu » mais le « il » :

Je n'ai pas répondu, je l'ai regardé. Il avait les cheveux un peu trop longs et besoin d'un shampooin, il s'était massacré en se rasant le matin : il y avait de toutes petites taches de sang séché sur son cou. Le col de sa chemise était bien fatigué et, quand il a souri en me disant au revoir, j'ai remarqué pour la première fois qu'une de ses incisives du haut était un tout petit peu ébréchée. (*idem*: 158)

Contrairement aux autres personnes, elle ne parle pas, elle observe. Cette observation deviendra de plus en plus nuancée tout au long du roman. Ainsi, si la première rencontre du médecin engendre une description physique de celui-ci, certaines

personnes parviennent à dépasser ce premier obstacle pour le regard et accèdent à la « personnalité » du médecin. Il s'agit dans la plupart des cas d'une connaissance qui s'accompagne d'une parole interposée :

Jérôme Boule : « Très apprécié. Enfin, pas par tout le monde quand même. » (*idem*: 128)

Madame Leblanc (...) les gens t'apprécient beaucoup, ils disent que tu les écoutes bien. (*idem*: 135)

Cette connaissance donne parfois lieu au constat d'un mal-être, d'une souffrance chez le docteur : « Depuis quelque temps, j'ai le sentiment que tu n'as plus la même patience, tu es souvent silencieux, irritable, et parfois te me parles sèchement au téléphone. » (*idem*: 136) et plus tard :

(...) certains jours, tu as l'air très gai, très heureux, et d'autres on dirait que tu es malade, tellement tu es sombre. Il y a quelques mois, j'ai cru que c'était à cause du décès de ta maman, mais je ne crois pas. (...) Et les jours suivants, tu avais l'air triste, bien sûr, mais parfois tu poussais de grands soupirs et, d'un seul coup, tu te mettais à rire. (*idem*: 569)

Le roman *La maladie du docteur Sachs*, met au premier plan la souffrance du médecin *Sachs* comme l'indique le titre même. Il s'agit d'une souffrance, cette fois-ci non physique, mais d'une souffrance psychologique, dont les causes sont multiples et elle s'exprime notamment à travers l'écriture du médecin lui-même.

Si le regard des patients porté sur le corps du médecin opère une objectivation, voire une mécanisation de celui-ci, réalisant simultanément une mise à distance, une extériorisation, de celui-ci, en tant qu'humain impliqué dans une relation directe de soin ou de rencontre, l'écrit détient dans ce roman une fonction de miroir réfléchissant de l'intériorité.

4. Le souci de soi : la réflexivité de l'acte médical

L'écriture, présente dans le roman de manière directe, à travers des écrits ayant des statuts différents (et une typographie différente) ou indirecte, à travers la parole de Pauline qui les lit et que sert dans ce cas d'intercesseur, est un médium réflexif (dans le sens donné par Pierre Bourdieu [2001] à ce terme) de l'acte médical lui-même. À travers l'écriture, émerge un sujet, un médecin-sujet de surcroît, selon la définition de Gérard Danou dans son ouvrage *Le corps souffrant* (Danou, 1994)⁶, qui réfléchit à sa place dans le système médical, à son rôle de médecin, mais aussi au sens de sa vie et à la portée de ses actes. Celui qui dit « je » de manière directe dans le roman laisse entendre le « soi » réflexif ainsi défini par Paul Ricœur : « Dire *soi* ce n'est pas dire *je* ; Le *je* se pose ou est déposé. Le *soi* est impliqué au titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même. » (Ricœur, 1990: 30)

a) Guérir et soigner

Dans l'ensemble des romans de Martin Winckler, une différence pertinente entre deux statuts différents dans le corps médical apparaît, une différence qui engendre par ailleurs des manières d'être différentes : il s'agit du statut de médecin et celui de soignant.

Le médecin-type, dans *La maladie de Sachs*, mais aussi dans *Les Trois médecins* et *Le chœur des femmes*, apparaît comme une machine dépourvue d'intériorité, comme un être issu directement du système de l'enseignement. Le soignant, en revanche, est celui qui sait écouter, qui soulage la douleur et qui ne porte pas de jugement sur ses patients. Dans *La maladie de Sachs*, cette différence nette entre les deux statuts est exprimée en termes de pouvoir : « Le Docteur "sait", et son savoir prévaut sur tout le reste. Le soignant cherche avant tout à apaiser la souffrance. » (Winckler, 2012 : 589).

Chez Martin Winckler, le système médical apparaît comme un « appareil de savoir », tel qu'il est décrit par Michel Foucault (1975 : 149). Le médecin serait quant à lui investi du rôle d'instrument du système social qui a besoin d'une régulation pour fonctionner. Ainsi, Bruno, dans l'un de ses écrits affirme : « Les hôpitaux sont faits

⁶ « (...) j'insiste sur ce point, la pratique médicale quotidienne immerge le médecin dans un monde de maladie et de mort qui soit le ferme à toute réflexion par protection (il reste alors médecin technicien pur), soit le met directement en cause comme sujet. » (Danou, 1994: 9).

pour parquer ces anormaux, ces déviants qu'on appelle les malades, et pour les ramener dans le droit chemin, c'est-à-dire au boulot. » (Winckler, 1998: 588)

Le corps des patients apparaît comme étant instrumentalisé, comme l'objet d'une science médicale qui a perdu son humanité, tout en se spécialisant et en s'éloignant des hommes et en prenant en compte seulement des corps, des corps sans histoire. Ce sont des corps investis politiquement⁷ en termes de rentabilité et de production, donc des corps faussement dépourvus d'intériorité.

Dans l'ensemble des romans, le corps du patient n'est un corps supportable que dans la mesure où il est pourvu d'une histoire. Dans le roman *En souvenir d'André* (Winckler, 2012), le narrateur accompagne des gens qui souhaitent mettre fin à leur souffrance. Il ne les aide pas forcément à mourir, il les soulage et il les écoute. Ces corps, morts, mais ayant une histoire, ne sont pas des corps répugnants, mais des corps inscrits dans l'ordre naturel du monde. Le paroxysme d'ailleurs de ce corps instrumentalisé apparaît notamment dans le roman *Les Trois médecins* (Winckler, 2004). À deux reprises, lorsque les étudiants doivent trouver des corps et des ossements pour leur apprentissage de l'anatomie, ces corps sans histoire provoquent l'effroi, ils empêchent de la part de l'apprenti médecin toute action. Celui-ci est tétanisé et dans l'impossibilité de bouger. Il refuse d'utiliser le corps même mort pour les besoins de l'apprentissage, il refuse, pour résumer, le corps comme « lieu d'expérimentation scientifique » qui est, selon Brunstein et Pépin (1999: 181) caractéristique du fonctionnement des sociétés contemporaines⁸

b) Souffrance physique et psychologique et le don de soi

Refusant cette posture de médecin « sachant », refusant par ailleurs toute emprise sur le corps du patient, un corps inscrit dans un mode affectif de relations, un corps qui ne peut pas se comprendre dans sa totalité (ceci pourrait d'ailleurs expliquer la raison

⁷ « Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques à son utilisation économique ; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi par des rapports de pouvoir et de domination » (Foucault, 1975: 34)

⁸ « Sociétés en désarroi, effondrement des idéologies, doute grandissant face aux certitudes des sciences, le corps est à la fois source de mépris et de narcissisme, lieu d'une violence sociale collective, lieu d'une violence individuelle psychique. (...) Il ne faut donc pas s'étonner que le corps soit devenu dans notre société vitrine de représentation sociale, spectacle dans le sport, lieu d'expérimentation scientifique. » (Brunstein & Pépin, 1999: 181)

pour laquelle dans ce roman, le corps du patient n'est jamais évoqué par le médecin lui-même) : « Les médecins saignent, ils tordent, ils découpent, ils violent, ils enculent, ils arrachent, ils désarticulent, ils asservissent ils normalisent. » (Winckler, 1998: 588), le docteur Sachs porte un regard réflexif et critique sur son métier même et sur la portée de ses gestes de soin.

Se plaçant dans une position de marginalité assumée par rapport à la hiérarchie du système médical, le docteur voit apparaître une relation empathique dans la relation médicale, ce qui fait de lui un médecin-sujet, à la différence d'un « médecin technicien pur », pour employer les mots de Gérard Danou (1994). Cependant, au-delà de cette posture assumée, la réalité de l'exercice de l'acte médical dans un cabinet médical dans une petite ville de province engendre une souffrance, une prise de conscience progressive, des limites d'action du médecin. La maladie du docteur Sachs provient justement, du constat des limitations inhérentes à la condition humaine du médecin.

d) Mais de quoi souffre le docteur Sachs ?

Le docteur Sachs souffre bien sûr de la solitude : une solitude professionnelle, due à sa situation de marginalité choisie par rapport à la hiérarchie professionnelle mais aussi d'une solitude personnelle, atténuée, voire annulée par l'arrivée de Pauline, mais aussi, parfois par l'exercice du métier de soignant, pendant lequel le dialogue reste cependant imparfait, orienté seulement, tout comme le regard, dans une seule direction.

Mais au-delà de la solitude, le soignant souffre du constat des limites de l'intervention de l'humain, fut-il médecin, dans la vie des hommes.

Quelle est la différence entre un médecin et Dieu ? est une question posée de manière humoristique par le charismatique docteur Karman dans le roman *Le chœur des femmes* (Winckler, 2009) ? et qui est présente en tant qu'épigraphe de l'un des chapitres. Et la réponse est : « Dieu ne se prend pas pour un médecin » (*ibidem*).

Derrière cette affirmation, un rapport entre le savoir et le pouvoir est posé de manière originale dans le roman de même que le constat de l'impuissance de l'humain face à la maladie elle-même. Réfutant le système médical tel qu'il est, héritier d'une manière d'être soignant, par filiation paternelle, Bruno apparaît dans le roman comme un être meurtri par le sentiment d'impuissance face à la maladie des êtres proches,

notamment celle du père, sentiment présent et exprimé d'ailleurs dans le roman *En souvenir d'André* (Winckler, 2012).

Quand on décide qu'on sera médecin, c'est souvent par désir d'empêcher les autres d'être malades et de mourir. Le temps de le devenir, ce désir en a pris un coup. On se retrouve submergé par sa propre ignorance, atterré par sa propre impuissance, terrorisé de savoir qu'on n'est pas soi-même à l'abri et que nos parents, nos amis, nos amants, nos aimés n'échapperont à rien, eux non plus, qu'on soit ou non à leur côté. (Winckler, 2012: 49)

La maladie apprise dans les livres, devient concrète lorsqu'elle est éprouvée par le médecin même dans son propre corps ou par ses proches. La maladie et la mort du père sont interprétées par Bruno comme les preuves de l'échec de la mission de soignant que le père lui a transmise. Le sentiment de culpabilité s'instaure de même que le sentiment d'illégitimité, dû à une transmission incomplète de la part du père :

Je ne veux plus mourir, parce que vous êtes ici. Mais je n'arrive pas à me défaire de cette idée que je n'ai pas vraiment le droit d'être vivant, moi, alors que mon père est mort.

(...)

- J'avais toujours eu l'illusion qu'il ne pouvait pas mourir. Qu'il ne pouvait pas me laisser sans m'avoir tout dit, sans m'avoir légué son savoir, sa sagesse, son humanité. Sans m'avoir appris à soigner comme il savait le faire...

- Mais vous savez soigner ! Vous ne faites que ça ! De qui le tenez-vous, si vous ne tenez pas ça de lui ?

- Non, je ne sais pas soigner. Si j'avais su, je l'aurais soigné, lui. Je l'aurais accompagné quand il est mort, mais je n'ai pas su. Je lui en voulais d'être malade, d'avoir été si fort, si grand, et de tomber malade de manière aussi conne ! Et en plus, j'ai voulu jouer les petits malins, j'ai voulu lui montrer que je savais... L'article... Après sa mort, je l'ai retrouvé dans son bureau, sous une pile de livres. Il décrivait exactement tous les stades de sa maladie. D'un bout à l'autre... Je ne l'ai pas soigné, je lui ai montré sa mort. (Winckler, 1998: 513s)

Devant cette culpabilité et l'apparition d'un sentiment d'identification impossible à aucun modèle d'être soignant, le docteur Sachs éprouve une souffrance-solitude contre laquelle seulement l'écriture elle-même, l'exercice du métier et l'amour peuvent se présenter comme donneurs de sens à la vie de l'homme médecin.

Pour conclure, l'acte médical est envisagé dans ce roman comme un acte rationnel et relationnel, de l'immanence d'un ici et d'un maintenant de l'interaction entre le médecin et le patient. Mais cet acte se produit dans le cadre d'une filiation et d'une transcendance totalement absentes, ceci étant valable également pour l'ensemble des romans de Winckler. Cette immanence institue d'ailleurs un type de relation particulier, sans intermédiaire, une relation directe dans laquelle les sens du patient et du médecin sont engagés dans la relation de soin. Dans le roman *En souvenir d'André* (Winckler, 2012), il s'agit de l'ouïe qui détient tout comme dans *Le cœur des femmes* (Winckler, 2009) une place centrale la relation de soin. Sans *Les Trois médecins* (Winckler, 2004), l'ouïe, le regard et le toucher sont mobilisés, tandis que dans *La maladie de Sach*, seulement le regard et le toucher sont présents. Les personnages ne communiquent pas réellement, tous soliloquent (mis à part Pauline et Bruno dans les moments d'intimité), chacun regarde l'autre et pense ; il construit une narration en dehors de tout dialogue direct).

Dans ces circonstances, en absence de toute transcendance, ce qui fait sens et qui donne un but à l'acte du médecin, ce qui sauve la relation médicale et l'humanise est la valeur donnée au corps de l'autre par l'histoire. Le corps biologique, fini, déterminé dans l'espace et le temps, n'est pas un corps mécanique, mais un corps organique, pourvu de surcroît d'une histoire personnelle, celle d'une vie.

Références bibliographiques

- BAKHTINE Mikhaïl (1998). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva.
- BOURDIEU Pierre (2001). *Science de la science et réflexivité*. Cours du collège de France 2000-2001. Paris: Raisons d'agir éditions.
- BRAUNSTEIN Florence & PÉPIN Jean-François (1999). *La place du corps dans la culture occidentale*. Paris: PUF.

- DANOU Gérard (1994). *Le corps souffrant. Littérature et médecine*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- PEREC, Georges (1978). *La vie, mode d'emploi*. Paris: Hachette.
- RICEUR Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- WINCKLER, Martin (1989). *La vacation*. Paris: P.O.L. éditeur.
- WINCKLER, Martin (1998). *La maladie de Sachs*. Paris: P.O.L. éditeur.
- WINCKLER, Martin (2002). *Légendes*. Paris: P.O.L. éditeur.
- WINCKLER, Martin (2003). *Mort in vitro*. Paris : Fleuve éditions.
- WINCKLER, Martin (2004). *Les Trois Médecins*. Paris: P.O.L. éditeur.
- WINCKLER, Martin (2008). *La trilogie Twain : un pour deux*, t. 1. Paris: Calmann-Lévy.
- WINCKLER, Martin (2009). *La trilogie Twain : deux pour tous*, t. 3. Paris: Calmann-Lévy.
- WINCKLER, Martin (2009). *La trilogie Twain : l'un ou l'autre*, t. 2. Paris: Calmann-Lévy.
- WINCKLER, Martin (2009). *Le chœur des femmes*. Paris: P.O.L. éditeur.
- WINCKLER, Martin (2012). *En souvenir d'André*. Paris: P.O.L.
- WINCKLER'S WEBZINE (2014). <URL : <http://martinwinckler.com/>> [consulté le 20/VIII/2014].

LA NÉVROSE SOUS LE SECOND EMPIRE TRAITÉE PAR ÉMILE ZOLA

La névrose, maladie du corps humain et du corps social, vue par Émile Zola

MONNÉ CAROLINE DOUA OULAÏ
Université PARIS-SORBONNE (Paris IV)
Equipe de recherche EA 4503,
Littérature
française XIX^e-XXI^e siècles
oulaicaroline@yahoo.fr

Résumé : La névrose compte parmi les pathologies les plus répandues sous le Second Empire. Le progrès technique, l'essor industriel et le développement du capitalisme, suscitent des appétits, qui mal satisfaits, sont sources de déséquilibre. Trois états caractérisent alors le processus physiologique français, les appétits, la jouissance et le détraquement. Ainsi, de la jouissance collective, l'on aboutit à la névrose collective dans cette société décadente. Émile Zola qui peint alors la société contemporaine, traduit dans de nombreux ouvrages son intérêt pour la névrose. Il la présente comme une maladie à la fois du corps humain et du corps social. Afin de guérir du mal névrotique, Zola propose son projet d'hygiène individuelle et son projet social. Ainsi, la loi du travail et la canalisation des passions qui relèvent respectivement des projets zoliens sont à considérer.

Mots-clés : névrose – hystérie – hérédité – Second Empire.

Abstract: Neurosis is one of the most widespread pathologies under the Second Empire. Technical progress, industrial development and the growth of capitalism, encourage greed, which, when poorly fed, is source of imbalance. Three states then characterize the French physiological process: greed, enjoyment and dissatisfaction. Thus, from collective enjoyment, it ends up with a collective neurosis in this decadent society. Emile Zola who then painted contemporary society, depicts in many books, his interest for neurosis. He presents it as a disease of the human body and the social corps. In order to cure from the neurotic disease, Zola provides both his individual health project and his social project. Thus, the law of labour and the channeling of the passions which are respectively the zoliens projects are to be considered.

Keywords: neurosis – hysteria – heredity – Second Empire.

La névrose est le nom scientifique des maladies des nerfs (Larousse, 1982). Selon le dictionnaire de *Pierre Larousse*, « les névroses sont des maladies du système nerveux... » (*ibidem*). Affection purement psychique, la névrose est une anomalie qui se situe dans le système nerveux et qui détermine les troubles du comportement. Mais les troubles causés par cette affection ne sont pas graves car ils n'altèrent pas considérablement la personnalité du sujet.

Émile Zola dit la névrose parce qu'il s'intéresse à ce concept. L'intérêt de l'écrivain pour cette pathologie pourrait s'expliquer par le fait que, d'une part, il appartient à une époque névrotique, l'époque impériale et, d'autre part, qu'il est lui-même névrosé. Cet intérêt, l'écrivain le traduit dans de nombreux ouvrages. Zola qui peint alors la société contemporaine présente la névrose comme une maladie à la fois du corps humain et du corps social.

De la peinture que Zola fait de la société de Napoléon III, l'on constate qu'il s'agit d'une société de tension, de fièvre, de jouissance, d'avidité, de nervosité, d'impatience et de détraquement. De ce fait, le processus physiologique de ce peuple peut être défini à partir des trois étapes caractéristiques que sont les appétits, la jouissance et le détraquement.

La société impériale est travaillée à tous les niveaux par des tensions multiples, au point où elle est menacée d'explosion (Zola, 1991: XXVI). Cette tension excessive qui est celle du peuple français de l'époque est manifeste dans tous les domaines, notamment dans la finance et l'économie, la politique, l'éducation, la religion, l'art, l'architecture nouvelle, la presse (*ibidem*). L'éréthisme collectif, ici lié à toute une société, s'explique par les fièvres de l'époque. Le Second Empire est en effet une époque fiévreuse, et ce à cause de sa soif de jouir (Zola, 1967: 1740). Pour Zola, « l'Empire a déchaîné les appétits et les ambitions ». Zola parle d'une « orgie d'appétits et d'ambition. » (*ibidem*)

Tous désirent en effet jouir. Cette jouissance collective se situe à différents niveaux qui sont, par exemple, le pouvoir, la spéculation, les sens. Pour atteindre l'objet de désir, voire de passion, il faut presser le pas, car le temps n'attend pas. Tous courent alors. Course folle et effrénée à la satisfaction des appétits. C'est alors la bousculade : « la bousculade de toutes les ambitions. » (*idem*: 1738). La société du

Second Empire apparaît de ce fait comme une société d'avidité. Dans cette course à la jouissance, tous sont nerveux et impatients, ce qui cause leur perte.

Pour Zola, en effet, « les hommes modernes sont d'autant plus faillibles qu'ils sont plus nerveux et plus impatients » (*idem*: 1739). C'est le tempérament nerveux qui prédispose à la névrose. Cette nervosité des hommes modernes suscite en eux l'impatience de toucher l'objet de leur désir. Dans cette course sans frein, l'homme moderne s'efforce parfois d'être polyvalent, et ce, dans le but d'amasser et amasser encore. L'argent est ainsi au cœur de la société du Second Empire. Cette spéculation « à outrance » est telle que l'homme moderne est entièrement surmené ; surmenage à la fois du corps et de la pensée (*idem*: 1741). Zola parle respectivement de « folie de la spéculation » et d'« éréthisme de la pensée » (*ibidem*). En effet, la spéculation faite alors démesurément est désormais sans bornes. Et, la pensée prise soit dans ce tourbillon d'activisme, soit dans d'autres sphères de la jouissance est excessivement tendue au point d'être dérégulée et de conduire à la folie.

L'élan pris pour courir est tellement rapide, vu l'empressement de tous, qu'ils sont déséquilibrés pendant la course et finissent par tomber. Une fois par terre, ceux-ci « roulent détraqués » (*idem*: 1739). Leur chute marque ainsi l'étape de l'explosion, du détraquement. C'est donc le déséquilibre, la névrose. La névrose se révèle ainsi la conséquence de la voracité à jouir de la société contemporaine. De la jouissance collective, l'on aboutit dès lors à la névrose collective de la société moderne.

Les sources de la névrose sous le Second Empire sont nombreuses, c'est notamment la « vie à outrance », l'exploitation capitaliste et l'impérialisme de Napoléon III. Pour Émile Zola, la cause première de la névrose, c'est la « vie à outrance », la vie avec exagération. Mener « une vie à outrance », c'est donc mener une vie guidée par un désir inouï de jouissance au point de vivre sans modération. Cette « vie à outrance » a des caractéristiques. Ce sont par exemple l'illusion de l'argent, le plaisir de dépenser et le vice. Un individu qui vit « à outrance » peut, parfois, se faire passer pour quelqu'un qui a de l'argent et cela même alors qu'il n'en a pas ; donnant ainsi l'illusion de l'argent. Le plaisir de dépenser se définit à travers le leitmotiv suivant : « dépenser pour dépenser, dépenser sans modération ». Et, la fièvre de jouissance habite constamment le vicieux. Pour Zola, la névrose est le châtement de l'excès. Pour cet écrivain, en effet,

c'est parce que le Second Empire a mené une « vie à outrance », qu'il est tombé sous le poids de la névrose. Cette pathologie qui se vit donc sous le Second Empire, met en évidence le côté exalté, la partie fiévreuse et folle de la France.

La névrose collective sous le Second Empire, Zola l'incarne dans plusieurs types de sa série romanesque. C'est le cas d'Eugène Rougon, d'Aristide Saccard, de Renée Saccard et de Maxime Saccard.

Eugène Rougon est l'un des personnages qui incarnent la névrose collective du Second Empire. Eugène veut, en effet, jouir du pouvoir. Avec lui, c'est l'appétit de gloire. Il a des instincts autoritaires, des ambitions hautes. De ce fait, il a un mépris singulier pour les petits moyens et les petites fortunes (Zola, 1960: 62). Devenu avocat après des études de Droit, il s'investit dans la politique et occupe de hautes fonctions dans le régime de Napoléon III, satisfaisant ainsi ses besoins de domination (*ibidem*). Eugène bâtit sa carrière en restant fidèle à l'Empire. À l'image du Second Empire qui après la jouissance collective, sombre dans la névrose collective, Eugène Rougon, après ses années de gloire, connaît le déclin. L'Empire l'ayant fait, il le défait. En effet, après la chute de l'Empire, Eugène redevient un simple député. Il est le reflet d'un régime politique décadent, celui de l'époque impériale.

Avec Aristide Saccard, c'est l'appétit de l'argent, la quête de la fortune. Aristide mène une course effrénée à l'argent. Après le coup d'État de 1851, il quitte Plassans pour Paris dans le but de conquérir financièrement cette ville. Il y arrive enfiévré et pressé de satisfaire son appétit. « Jamais, il n'avait ressenti des appétits aussi larges, des ardeurs aussi immédiates de jouissance » (*idem*: 360). Comptant donc conquérir Paris par la puissance financière, il rêve de millions. Aristide brasse alors plusieurs affaires. Il représente les parvenus et les profiteurs sous le Second Empire. Il est, en effet, le complice de tous ces aventuriers qui se ruent sur la capitale au lendemain du Coup d'État pour profiter de la situation de chaos et se partager le « butin de guerre », le « gâteau impérial ». Saccard se lance dans les spéculations qu'offre la transformation de Paris, et fonde la Banque universelle avec laquelle il parvient à satisfaire son désir de conquête. En effet, la Banque universelle dont le rendement est très bon, hisse Saccard au sommet du monde de la finance. Cependant, compte tenu de sa folie des grandeurs, il fléchit dans la démesure. Jouisseur âpre aux appétits, il tombe, en effet, dans la démence

du jeu et s'entête à hausser continuellement les cours. L'Universelle qui dépasse alors toute limite du raisonnable, chute. Elle connaît la défaite et la ruine. C'est le désastre. Saccard est ainsi vaincu. À l'image du Second Empire qui après sa jouissance collective, s'écroule dans la névrose collective, Aristide Saccard, après des années de puissance financière, est désormais ruiné. L'Empire l'ayant fait, l'Empire le défait, tout comme son frère Eugène Rougon. À la chute de l'Empire, Saccard tombe bas dans le monde des affaires. Il est le symbole et le produit d'une époque décadente.

Chez Renée Saccard, l'appétit se rue aux basses jouissances, à l'homme et au luxe. Renée, épouse du précédent personnage, est, elle, jetée dans « la vie à outrance » par son mari, alors grand homme d'affaires sous le Second Empire. Cette « vie à outrance », caractéristique de la haute bourgeoisie de l'époque bonapartiste s'impose à Renée. D'une origine bourgeoise beaucoup plus ancienne et respectable que celle du temps de son mariage, Renée épouse Saccard qui la fait entrer dans le monde pervers de la nouvelle bourgeoisie d'argent née avec le Second Empire. Elle se doit, en effet, de se conformer aux normes dites convenables par le système de l'époque, à une épouse d'un tel milieu. Renée qui se plaît bien dans ce mode de vie, s'enfonce dans une jouissance de tous les jours et éblouit Paris de son tapage. C'est chez elle, le désir de paraître et ce à travers l'usage de l'argent, l'étalage du luxe, les réceptions. Que ce soit son usage de l'argent, sa tenue vestimentaire ou même son cadre de vie, tout est fait de façon à ne pas passer inaperçu. Avec Renée l'usage de l'argent est caractérisé par le gaspillage car elle est dépensière. Reine de la société impériale, elle n'hésite pas à débours des sommes considérables pour satisfaire son désir. Ce sont alors de continuelles dépenses incontrôlées. Renée s'habille chez Worms, illustre couturier de l'époque. Ses bijoux, notamment la rivière et l'aigrette sont divins et d'une rare beauté. Ils ravissent à l'extrême. La note de ses toilettes est tellement élevée que pour finir, elle s'endette. La note de Worms va jusqu'à deux cent cinquante-sept mille francs (*idem*: 599). Tout comme les toilettes, les bijoux de Renée sont coûteux. L'aigrette et la rivière coûtent respectivement quinze mille francs et cinquante mille francs. Mme Saccard qui s'enfonce de plus en plus dans des dépenses quoique criblée de dettes, est, sans nul doute, sous la domination de ses pulsions corporelles. Les continuelles dépenses qu'elle fait lui sont commandées par son désir de paraître dont elle est esclave. Dans ses somptueuses toilettes, « ...Renée, grisée, folle, emplissait Paris du bruit de ses

équipages, de l'éclat de ses diamants, du vertige de sa vie adorable et tapageuse » (*idem*: 399).

Le cadre de vie de Renée est également défini par un luxe débordant. En effet, l'hôtel des Saccard, une grande maison située entre cour et jardin, est d'une architecture débordante de luxe dans laquelle rivalisent les métaux précieux tels que l'or. Lors des réceptions qu'elle donne, Renée ne manque pas d'assouvir son désir de paraître. En effet, Mme Saccard, qui au parc Monceau, a une armée de domestiques, met son luxe sur la façade et ouvre les rideaux, les jours de grands dîners. Et, dans un désir plus accru de paraître, « elle prit deux jours de réception au lieu d'un. » (*idem*: 493)

Le désir de jouir chez elle est tel qu'elle va parfois au-delà des limites permises. Ce désir perpétuel de jouissance l'amène à l'adultère. Renée prend alors des amants, a une aventure avec un inconnu. La violence de la jouissance s'accroissant en elle, Renée glisse à l'inceste. Elle finit par s'abîmer dans le jeu et la boisson. Ainsi victime du détraquement de l'époque, elle souffre de névrose. Renée meurt d'une méningite aiguë. (*idem*: 599)

Maxime Saccard incarne lui aussi la névrose collective du Second Empire. Chez lui, l'appétit est dirigé vers le luxe et le raffinement. Jeune homme de la haute bourgeoisie, il prend plaisir à être bien mis. Soignant ainsi son allure, il a une véritable religion pour la toilette : « Paris lui ouvrit les yeux, en fit un beau jeune homme, pincé dans ses vêtements, suivant les modes. Il était le Brummel de sa classe. » (*idem*: 409) Pour jouir continuellement du luxe et de tout ce dont il a besoin en matière de raffinement, il lui faut demeurer dans une situation sociale aisée. De ce fait, il passe de la protection financière paternelle à une autonomie financière en se laissant marier dans la même classe sociale que lui. Et, riche du million reçu en dot, il se laisse aller à une véritable jouissance, surtout après la mort de son épouse. Veuf, il mène alors une vie de garçon dans son hôtel particulier où il s'entoure de luxe et de raffinement. Maxime, cependant, ne jouit pas indéfiniment de sa passion. La maladie, en effet, le terrasse. Il souffre d'ataxie, conséquence de la syphilis. En effet, Maxime, pour avoir mené une vie de débauche, de dépravation sexuelle, tombe sous le poids de la maladie. Lui qui même malade ne s'abstient pas de pratique vicieuse, souffre des conséquences néfastes de son caractère « pourri ». Ainsi, tout comme la société de l'époque qui après une jouissance

collective, tombe dans la névrose collective et subit de ce fait les conséquences de ses débordements, Maxime, après avoir vécu dans un luxe extrême, avec des comportements vicieux propres à la jeunesse de son temps, tombe donc sous le coup de la maladie et en meurt. Il est le symbole de la décomposition de la société où il vit et dont il est le produit.

Concernant l'exploitation capitaliste, notons que Le Second Empire est reconnu comme une période pendant laquelle la France connaît un développement capitaliste. Les employeurs veulent en effet amasser plus de capitaux. « Amasser pour amasser », tel est désormais le leitmotiv de tous. Le désir de gagner de l'argent anime de la sorte les consciences car chacun, assoiffé d'argent, souhaite satisfaire ses intérêts. Paris se jette avec voracité dans la spéculation. Une lutte sans merci se livre entre des concurrents avec pour seul but le triomphe des intérêts personnels. C'est en fait la « ruée vers l'or », l'or impérial. Ce mouvement d'ensemble suscite une agitation désordonnée qui provoque alors le détraquement de plusieurs.

Dans son œuvre romanesque, Zola ne manque pas de ressortir cette réalité du Second Empire. Ainsi, dans *L'Œuvre*, Bongrand s'adressant à Sandoz, lors de l'enterrement de Claude Lantier, affirme :

ah ! oui, l'air de l'époque est mauvais, cette fin de siècle encombrée de démolitions, aux monuments éventrés, aux terrains retournés cent fois, qui tous exhalent une puanteur de mort ! Est-ce qu'on peut se bien porter, là-dedans ! Les nerfs se détraquent, la grande névrose s'en mêle, l'art se trouble : c'est la bousculade, l'anarchie, la folie de la personnalité aux abois... Jamais on ne s'est tant querellé et jamais on n'y a vu moins clair que depuis le jour où l'on prétend tout savoir. (Zola, 1966: 432)

Les démolitions, les monuments éventrés, les terrains sans cesse retournés, tous ces grands travaux sur de nombreux chantiers en vue de la modernisation des villes, impliquent le bruit. Cette atmosphère bruyante peut provoquer une surexcitation répétée des nerfs et conduire alors au détraquement.

Les guerres sous Napoléon III, expression de l'impérialisme de celui-ci, sont une cause de la névrose. L'on parle de « névrose de guerre ». Selon le Dictionnaire français de médecine et de biologie (Manuila *et al.*, 1970-1975), la névrose de guerre compte parmi les quarante sortes de névroses qu'il reconnaît. Cette pathologie peut être définie de la manière suivante : « toute forme de névrose liée à une situation de guerre. » (Zola, 1969: 365). Sous Napoléon III, la France connaît des guerres dont la guerre franco-allemande de 1870 avec la bataille de Sedan qui se solde par une terrible et affreuse défaite française. Cette bataille est tellement sinistre qu'elle choque et marque les consciences. À la suite de cette défaite, la vie sociale ne reprenant pas, la population se détraque. Déjà avec le souffle de la guerre qui passe et sévit sur la France, plusieurs dans la population sombrent dans la névrose de guerre. Et, quand survient la défaite, le peuple désabusé, s'enfonce davantage dans le mal névrotique.

Sous le Second Empire les manifestations de la névrose sont diverses. Sur le plan matériel, l'on peut parler de dépendance à l'argent et au niveau physique et moral, de dépravation sexuelle.

Dépenser pour dépenser, sans jamais s'abstenir, et cela au nom d'une « vie à outrance », finit par enfiévrer de nombreux nobles et bourgeois qui désormais sont esclaves de l'argent. Le « culte de l'argent » conduit parfois ceux-ci à l'endettement, voire la ruine. Ainsi, bien que le Second Empire soit en général une période de prospérité économique, les détraqués de l'époque ont une mauvaise gestion financière, ce qui provoque souvent leur faillite.

C'est le cas, dans *La Curée*, d'Aristide Saccard dont la situation sociale est instable. Aujourd'hui riche, demain endetté, en effet, il n'hésite pas à faire du faux et usage de faux. Esclave de l'argent, il court et continue de courir après ce maître.

Dans la société impériale, la névrose se manifeste également par l'immoralité, par « la vie de plaisir ». Une jouissance effrénée caractérise, en effet, l'Empire. Selon la règle naturaliste de l'influence des milieux, cette jouissance passe du niveau social au niveau individuel.

Expression donc du dérèglement dû à la névrose, l'immoralité se révèle notamment par le donjuanisme et l'inceste, ce que Zola relève dans sa série romanesque.

Le « donjuanisme » cette recherche pathologique de nouvelles conquêtes se vérifie chez Maxime Saccard. Lui qui précocement a des vices, multiplie ses conquêtes dans sa jeunesse.

L'inceste de Renée Saccard, la « Phèdre des temps modernes » est bien manifeste dans *La Curée*. A cet effet, Zola ne manque pas de dire : « ils avaient glissé à l'inceste, dès le jour où Maxime, dans sa tunique râpée de collégien, s'était pendu au cou de Renée en chiffonnant son habit de garde française. Ce fut, dès lors, entre eux, une longue perversion de tous les instants » (*idem*: 481) Renée, à l'image de la société de l'époque, subit le châtement de son excès.

Au-delà de la névrose impériale qui définit ici le mal névrotique comme une maladie du corps social, Émile Zola parle de névrose parce qu'il souffre lui-même de cette pathologie. La névrose zolienne qui révèle ici l'affection nerveuse comme une maladie du corps humain, se manifeste à travers des causes et des symptômes.

Les causes de la névrose zolienne sont diverses. Ce sont notamment sa prédisposition névropathique congénitale et ses privations.

Mme Émilie Zola, mère de l'écrivain, a des crises de nerfs dont elle souffre depuis sa jeunesse. Les caractéristiques de ses crises nerveuses sont : « aura (sensation de boule à la gorge), convulsions toniques avec contractures, puis convulsions plus étendues, pas d'amnésie complète à la suite et parfois accès sensoriels consécutifs » (Toulouse, 1896: 112) Ce système nerveux douloureux qui est le sien, Émilie Zola le transmet à son fils. Cette hérédité pathologique explique alors la disposition nerveuse originelle de Zola. La prédisposition névropathique congénitale entraîne, au contact des circonstances difficiles de la vie un système nerveux douloureux dont Zola souffre toute sa vie (*idem*: 280). À considérer les causes organico-dynamiques des névroses énumérées par Pierre Larousse (1982), l'on note la présence de l'hérédité. Zola qui hérite des nerfs de sa mère, souffre à son tour de la névrose.

Parlant de circonstances difficiles de la vie, l'on peut noter les privations qu'a connues Zola. C'est notamment le choc affectif violent qui résulte de la mort du père de l'écrivain. En effet, Mr François Zola meurt le 27 mars 1847 d'une pneumonie. La mort du père, alors que l'enfant n'a que sept ans, laisse un vide chez Zola. Le contexte de choc affectif violent et de privation qui résulte de la mort du père, est un facteur de production de névrose chez Zola. À considérer à cet effet les causes organico-dynamiques des névroses énumérées par Pierre Larousse, causes qui mentionnent les affections morales.

Les symptômes de la névrose zolienne se situent à différents niveaux. Ils sont essentiellement psychiques et somatiques. Au niveau psychique, l'on note un système nerveux déséquilibré, des obsessions et des phobies ainsi que des manies et des superstitions. Au niveau somatique, les troubles se répartissent sur trois tranches d'âges majeurs de Zola. Ce sont respectivement les troubles de vingt à quarante ans, de quarante cinq à cinquante ans et à partir de cinquante ans. Ces troubles sont essentiellement d'ordre nerveux, cardiaque et musculaire.

Dans le traitement qu'il fait de la névrose, Zola fait une part belle à l'écriture romanesque. En effet, cet homme de lettres met l'accent sur la manière dont il traite voire dit la névrose. Pour mener à bien sa démarche, Zola s'aide donc des procédés stylistiques, donnant ainsi une dimension littéraire à la névrose. C'est notamment l'apport qu'il fait de la rhétorique dans ses écrits au sujet de cette maladie. L'écriture névrotique chez Zola est caractérisée notamment par une récurrence de mots propres au champ lexical de la folie que sont par exemple « éréthisme », « névrose », « hystérie » et « folie ». En outre, Zola décrit ses personnages névrosés afin d'intensifier leurs traits de caractère. Dans *Lourdes*, le cortège des malheureux se dirigeant en procession à la Grotte, conduit à l'évocation « (de) maladies monstrueuses, (de) cas rares et atroces, donnant le frisson. » (Zola, 1894: 169). La métaphore est aussi présente dans les œuvres zoliennes qui parlent de névrose. Ainsi, Bernadette Soubirous, personnage névrotique, est la créature « dont la fleur de souffrance a fleuri si joliment » (*idem*: 130).

La névrose étant une pathologie, Zola lui trouve un remède. La panacée qu'il conseille passe par son projet d'hygiène individuelle et son projet social. La loi du travail et la canalisation des passions qui relèvent respectivement des projets zoliens

sont à considérer. En effet, non seulement le travail de l'écriture est une forme de traitement de soi de l'écrivain vis-à-vis du mal névrotique mais la canalisation des appétits est une solution à la névrose impériale. À travers l'écriture, cette tâche à laquelle il s'adonne, Zola parle de sa maladie. Dans les Rougon-Macquart, il peint sa névrose à travers ses « doubles » que sont Lazare Chanteau, Claude Lantier et Pascal Rougon. Cette manière d'extérioriser son mal est une forme de thérapie pour lui. Elle lui permet effectivement de se libérer du poids névrotique et de tendre résolument vers sa guérison.

Tout comme Zola, Lazare Chanteau, Claude Lantier et Pascal Rougon sont prédisposés à la névrose de par leur hérédité nerveuse. Cependant, alors que Lazare et Claude sombrent dans la maladie, Pascal, lui, échappe au mal névrotique.

Bien que paresseux, Lazare Chanteau est par moment travailleur. Lorsque c'est le cas, il connaît une instabilité dans sa tâche. En effet, il va d'activité en activité. Il s'investit dans la musique, la médecine, l'industrie et le monde des finances. Seulement, compte tenu de son instabilité, presque toutes ses entreprises avortent. Face donc à ses échecs à répétition, Lazare sombre dans des crises de désespérance. Notons que Lazare Chanteau est très pessimiste. Dans sa vie de tous les jours, il voit les choses du mauvais côté. Chaque fois qu'il entreprend une quelconque activité et que celle-ci ne va pas bon train, il n'insiste pas car à quoi bon se donner tant de peine à faire ceci ou cela, surtout à s'y adonner à fond ? Il est en effet convaincu que de toutes les façons, il n'arriverait à rien. Le pessimisme, l'un des signes de la névrose, reste donc présent chez Lazare. Ainsi, parce que son travail est inconstant et irrégulier, Lazare ne peut guérir de la névrose par le biais du travail.

Quoique travailleur, Claude Lantier n'est pas discipliné. Lantier qui consacre la majeure partie de son temps à son travail, a hâte de souffler la vie à son œuvre (*idem*: 342). Dans cet acharnement à la tâche, il ne travaille jamais à une toile sans concevoir la toile suivante (*idem*: 207). Cette manière chez lui d'élaborer un tableau avant la fin de celui sur lequel il travaille, fait penser à une attitude d'« avidité » et de « voracité » intellectuelle, attitude qui lui est alors préjudiciable dans la mesure où, à force de précipitation, il sombre dans la médiocrité.

Outre la précipitation dans le travail, Lantier accorde très peu de temps au repos. Il a d'écrasantes fatigues. Parce qu'il s'épuise au travail, Claude ruine donc sa santé. Avec une santé défectueuse, Claude agonise de son travail : « une seule hâte lui restait, se débarrasser du travail en train, dont il agonisait... » (*ibidem*) Son œuvre restant inachevée, il connaît des échecs. En effet, sur trois années successives, Claude échoue au Salon. Sous le poids de la douleur alors, il voit le mal névrotique évoluer en lui et ne peut en guérir.

Pascal Rougon est non seulement prédisposé à la névrose compte tenu de son hérédité nerveuse, mais il a des symptômes qui s'apparentent à la névrose (Zola, 1967: 1025-1044). Il a, en effet, des doutes et des angoisses. Ce sont notamment le poids de l'œuvre à terminer, la crainte de la vieillesse qui s'approche et la crainte de la névrose. Cependant, son acharnement au travail le sauve de l'affection nerveuse. Il ne souffre pas de cette maladie. En effet, le travail est pour lui un remède au mal névrotique. Il a sur lui un effet bienfaisant qui le guérit de ses angoisses et de ses doutes. Accomplir sa tâche quotidienne est de ce fait salutaire pour Pascal:

C'était, d'ailleurs, une de ses théories, que l'absolu repos ne valait rien, qu'on ne devait jamais le prescrire (...) Lui, toujours, avait expérimenté que le travail était le meilleur régulateur de son existence. Même les matins de santé mauvaise, il se mettait au travail, il y retrouvait son aplomb. Jamais il ne se portait mieux que lorsqu'il accomplissait sa tâche, méthodiquement tracée à l'avance, tant de pages chaque matin, aux mêmes heures ; et il comparait cette tâche à un balancier qui le tenait debout, au milieu des misères quotidiennes, des faiblesses et des faux pas. (*idem*: 1140-1141)

Ainsi, Pascal Rougon accorde toute son importance à la tâche accomplie quotidiennement et méthodiquement.

Alors que Lazare et Claude souffrent de névrose, Pascal, lui, échappe à la maladie grâce à l'apport du travail qui est un remède à l'affection névrotique. En fait, Pascal réussit ce que ni Lazare ni Claude ne peuvent faire : à triompher de la névrose et de ses angoisses, à devenir un véritable créateur. De ce fait, loin d'être un personnage

négatif comme Lazare Chanteau ou Claude Lantier qui ne guérissent pas de la névrose, et ce compte tenu respectivement d'un travail négligé et inachevé, Pascal Rougon est, quant à lui, un personnage et un créateur par excellence dont le travail soigné et régulier lui permet de ne pas souffrir de névrose.

Comme il le traduit chez son « double » Pascal Rougon, Emile Zola observe une rigueur quotidienne dans le travail. Il mène une vie régulière, rythmée par le travail d'écriture (Becker *et al.*, 1993: 128). Selon son emploi du temps à Médan comme à Paris, il travaille pendant quatre heures le matin, de neuf heures à une heure. Zola écrit cinq pages, soit à peu près quatre pages de roman (*ibidem*). À l'occasion du banquet de l'Association générale des étudiants du 18 mai 1893, il déclare :

Ce qui m'a soutenu, c'est l'immense labeur que je m'étais imposé. En face de moi, j'avais toujours le but, là-bas, vers lequel je marchais, et cela suffisait à me remettre debout, à me donner le courage de marcher quand même, lorsque la vie mauvaise m'avait abattu. Le travail dont je vous parle, c'est le travail réglé, la tâche quotidienne, le devoir qu'on s'est fait d'avancer d'un pas chaque jour dans son œuvre. (*idem*: 429s)

Zola veut s'anéantir dans le travail, ce qu'il confie à Marguerite Charpentier le 30 octobre 1888. Pour l'écrivain, travailler, c'est produire, faire de la vie. Le travail est à ses yeux le remède, la condition de tout progrès, la grande loi de l'univers, celle à laquelle tous doivent se soumettre modestement, qui favorise une bonne santé tant morale que physique et qui éloigne du rêve (*idem*: 430). Cette santé physique et morale que favorise le travail est possible à une condition, celle de l'équilibre entre le travail et le repos. En effet pour l'écrivain, l'absolu repos est aussi mauvais que l'excès de travail (*idem*: 431).

Émile Zola, accorde ainsi toute son importance à la tâche accomplie quotidiennement et méthodiquement. Il valorise cette tâche, source de consolation pour lui et considère le travail comme le meilleur régulateur de son existence. Cette importance capitale que Zola accorde au travail se manifeste au quotidien dans sa vie. Ainsi, Guy de Maupassant, dans la Revue politique et littéraire du 10 mars 1883,

précisément dans son article intitulé « M. Émile Zola », décrit la journée de travail de l'écrivain de la manière suivante : « levé tôt, il n'interrompt sa besogne que vers une heure et demie de l'après-midi, pour déjeuner. Il se rassied à sa table vers trois heures jusqu'à huit, et souvent même il se remet à l'œuvre dans la soirée. » Masse considérable et régulière de travail que celle donc d'Émile Zola.

Ainsi, pour Zola, guérir de la névrose passe par la voie du travail, qui est le régulateur du monde (Zola, 1968: 505). C'est le travail qui selon cet auteur, assure le déroulement harmonieux de la vie. Zola affirme à cet effet : « la douceur et la santé par le travail. Montrer la nécessité du travail pour la santé physiologique. » (*idem*: 506) L'écrivain prône ainsi la loi selon laquelle le travail personnel et assidu permet à un individu de guérir de son mal névrotique. Et, cette loi du travail, il s'y conforme. Compte tenu effectivement de son acharnement et sa régularité quotidienne au travail, Zola a raison de la névrose.

Par ailleurs, pour Zola « il n'y a pas de passions mauvaises dans l'être humain », car « les passions sont toutes des forces admirables », toutes bonnes et voulues par Dieu. Reste donc à les orienter vers des voies appropriées, à les utiliser de façon adéquate et non exagérée afin qu'elles soient salutaires pour tous et qu'elles assurent le bonheur des individus et de la communauté. Ainsi, la canalisation des passions est le remède proposé par l'écrivain non seulement pour la névrose impériale mais pour toute névrose collective.

Du traitement que Zola fait de la névrose sous le Second Empire, l'on peut retenir qu'effectivement, de la jouissance collective, la société impériale est tombée à la névrose collective, la névrose se révélant ainsi le châtement de l'excès de l'Empire. Cette société décadente et au-delà d'elle toute collectivité névrotique peuvent trouver leur salut dans la canalisation des passions, remède proposé par Zola. Le second volet de cette panacée est pour tout névrosé qui comme l'écrivain fait sien la loi du travail. Par ailleurs, dans ce traitement de la névrose, Zola donne une dimension littéraire à son discours sur la maladie, faisant de son approche du concept névrotique, une approche accomplie et épanouie, où se côtoient en effet science, plus précisément médecine et littérature.

Références bibliographiques

- AXENFELD, Dr (1883). *Traité des névroses*. 2^e édition augmentée, Baillière.
- AZAM, Dr Eugène (1887). *Le Caractère dans la santé et dans la maladie*. Alcan.
- BECKER, Colette (1993). *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste*. Paris: P.U.F.
- BECKER Colette, GOURDIN-SERVENIERE Gina, LAVIELLE Véronique (1993). *Dictionnaire d'Émile Zola*. Paris: Robert Laffont.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1995). *Psychanalyse et littérature*. Paris: Presses Universitaires, n°1752.
- BERNARD, Claude (1858). *Leçons sur la physiologie et la pathologie du système nerveux*. Paris: Baillière.
- DAREMBERG, Charles(1870). *Histoire des sciences médicales*. Paris: Baillière, 2 vols.
- DÉJERINE, Dr J.(1886). *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux*. Asselin: Houzeau.
- DELORD, Taxile (1869). *Histoire du Second Empire*. Paris: Germer-Baillière.
- EUVRARD, Michel (1966). *Émile Zola*. Paris: PUF.
- LACAN, Jacques (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- LAROUSSE, Pierre (1982). *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris Slatkine.
- MANUILA, L., MANUILA, M. Nicole, LAMBERT (10970-1975). *Dictionnaire français de médecine et de biologie*. Paris: Masson et C^{ie}.
- MARTINEAU, Henri (1907). *Le Roman scientifique d'Émile Zola, la médecine et « les Rougon-Macquart »*. Paris: Baillière.
- MÉNÉCHAL, Jean (1999). *Qu'est-ce-que la névrose?* Paris: Dunod.
- NOIRAY, Jacques (2000). « Médecine et miracle dans *Lourdes* », *Eidolon*, n° 55, « Littérature et Médecine II », juillet.
- RASCOL, L. (1894). *Étude critique sur Lourdes de M. Émile Zola*. Toulouse: Imprimerie Saint-Cyprien.
- TOULOUSE, Édouard (1896). *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. Paris: Société d'Éditions Scientifiques.
- ZOLA, Émile (1991). *Les Rougon-Macquart*. Introduction générale par Colette Becker, édition établie par Colette Becker avec la col. de Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle. Paris: Robert Laffont.
- (1960-1967). *Les Rougon-Macquart*. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- (1966-1969). *Œuvres complètes*. Édition établie sous la direction de Henri Mitterrand, Paris: Cercle du Livre précieux.

--- (1995). *Lourdes* (1894), édition présentée, établie et annotée par Jacques Noiray. Paris: Gallimard, Coll. « folio classique ».

PORTER SA PATRIE COMME ON PORTERAIT UN FŒTUS MORT Femmes mélancoliques dans l'œuvre de Linda Lê

JULIA PRÖLL

Universität d'Innsbruck / Universität de Sarrebruck

Julia.Proell@uibk.ac.at

Résumé : Cet article sera consacré à la « mélancolie au féminin » comme l'un des piliers de l'œuvre lésque. Au plus tard depuis S. Freud, cet état d'âme est étroitement lié à la perte ; raison pour laquelle il nous semble renvoyer, de façon emblématique, à la condition existentielle de cette écrivaine migrante qui a quitté le Vietnam et qui a abandonné sa langue maternelle. Dans un premier temps, nous verrons que Lê, au lieu de réduire la mélancolie à une pathologie, la considère comme un signe d'élection du génie créateur. Elle renoue ainsi avec le discours antique occidental tout en le désorientant, car elle nous parle non pas d'hommes mais, au contraire, de femmes exceptionnelles comme I. Bachmann. Dans un second temps, il sera question du *leitmotiv* de la grossesse (à risques), symbole pour l'incorporation mélancolique de l'objet perdu, souvent le Vietnam quitté. L'évolution de ce motif au cours de l'œuvre lésque signalera un rapport de plus en plus décomplexé au pays natal mais nous invitera aussi à réfléchir sur les effets secondaires positifs d'une mélancolie post-freudienne.

Mots-clés : écriture migrante – perte – mélancolie post-freudienne – *leitmotiv* de la grossesse.

Abstract: This article will focus on 'female melancholia' as an important constant in the works of Linda Lê. Closely linked to loss since S. Freud this state of mind reminds us of the existential condition of this migrant writer who left Vietnam and abandoned his mother tongue. In a first step, we will see that Lê does not reduce melancholia to a simple species of disease but considers it as the 'stigma' of the (literary) genius, a reason why she seems to place herself in the Western tradition of the ancient world. However, she disturbs this heroic discourse by speaking not (only) about exceptional men but also about women, for instance I. Bachmann. In a second step, we will analyze the guiding theme of (high-risk) pregnancy, often a symbol for the melancholic incorporation of the lost object, in her case, Vietnam. The development of this central idea in her work shows a more relaxed relation to her country but invites us also to think about the positive side-effects of a post-freudian melancholia.

Keywords: migrant writing – loss – post-freudian melancholia – guiding theme of pregnancy.

1. Une écriture désertique sous le signe du deuil originel

« ‘Que d’énigmes pose une perte !’ » (Lê, 2002a : 7) Ce vers d’un poème que Boris Pasternak écrit à la mémoire de Marina Tsvétaïéva et que Lê reprend dans son essai *Marina Tsvétaïéva. Comment ça va la vie ?* nous semble l’épigraphe idéale pour nous approcher de cette écrivaine « migrante » dont le parcours biographique est jalonné de pertes. À l’âge de 14 ans, elle fuit le Vietnam parmi les *boat people*, une perte du pays à laquelle s’ajoute la perte de la langue maternelle, car, une fois arrivée en France, elle commence à publier en français. Notons d’ailleurs qu’elle connaît de sa propre expérience les ravages que peut causer une perte : la mort de son père abandonné au Vietnam éveille chez elle un fort sentiment de culpabilité et déclenche un épisode de dépression grave qui nécessite même un séjour en hôpital psychiatrique.

Sa trilogie vietnamienne qui comprend *Les trois parques*, *Voix* et *Lettre morte* porte les traces de cette crise et constitue une tentative de trouver les mots pour dire les maux et pour atténuer la douleur liée à la mort de celui qu’elle appelle volontiers son « lecteur idéal » (Argand, 1999). Selon Lê, il s’agit de « trois chants de deuil pour comprendre la perte du père. » Toujours d’après elle, « [c]hacun fouille une plaie à vif, chacun est une stèle érigée sur la tombe du père » (Loucif, 2007 : 887-888).¹ Ces propos signalent, qu’au milieu de l’œuvre lésée, jaillie des ténèbres, luit le soleil noir de la mélancolie, cet état d’âme qui, selon Freud, est lié à « l’incapacité d’accomplir le deuil d’un objet » (Hassoun, 1997: 13), de « digérer » une perte. Lê, de son côté, souligne à plusieurs reprises que son œuvre gravite autour du manque et de l’absence. Dans son manifeste littéraire « Littérature déplacée » elle affirme, par exemple, qu’« [a]u commencement était (...) la perte » (Lê, 2009a: 333). Avec cette phrase programmatique qui fait allusion à la Genèse biblique, elle rejoint les critiques qui caractérisent la subjectivité migrante par un certain penchant à la mélancolie. Par exemple pour Julia Kristeva, écrivaine migrante d’origine bulgare, l’étranger est l’« [a]moureux mélancolique d’un espace perdu (...), un rêveur qui fait l’amour avec l’absence, un déprimé exquis » (Kristeva, 1991: 21s) ; selon Berrouët-Oriol et Fournier les littératures migrantes sont, par conséquent, souvent « investi[es] de la mémoire et d’un référent massif, le pays laissé ou perdu » (Berrouët-Oriol & Fournier, 1992: 12). Linda Lê, de

¹ Nous verrons que ses protagonistes, contrairement à ce que suggère ce propos, n’achèvent pas leur deuil dans un sens freudien du terme.

son côté, partage ces avis. Pour elle, l'exilé qui a abandonné son pays et a trahi sa langue, entre en littérature « sous le signe de la perte et non de l'héritage » (Lê, 2009a: 334). Dans « Littérature déplacée » elle constate qu'

à l'origine était le deuil, le deuil d'une langue escamotée. C'est cette perte primitive qui (...) renvoie l'écrivain dans l'exil des mots, mais cette perte commande aussi une vision du monde fondée sur le manque et non pas la plénitude, sur le désaveu et non l'affirmation, sur l'infirmité comme stigmate du deuil et comme symptôme de protestation (*idem*: 335).²

L'importance de la perte que Lê souligne dans cette citation – qu'il s'agisse de la perte de la langue, du pays ou de la tradition littéraire –, mène à la vision dissidente d'un monde « désertique » dominé par le sentiment d'un manque d'ancrage, d'une perte de repères. Mais quoique les pertes traumatiques, surtout celle de la langue, soient douloureuses, elles sont néanmoins les *stimuli* de la créativité littéraire dans la langue étrangère. Grâce à cette dernière s'ouvre un espace solitaire où se déploie une « parole déplacée [qui] se place au cœur de la douleur sans chercher à lénifier cette douleur avec la panacée des mots » (*idem* : 339), « une parole qui sera tournée contre soi, comme un couteau, une parole comme un trou noir et béant » (*idem*: 336). Le réseau sémantique tissé ici autour des concepts de « blessure », de trou et de « béance » rappelle les caractéristiques de la mélancolie développées par Sigmund Freud.

Dans « Deuil et mélancolie » il affirme que « [l]e complexe mélancolique se comporte comme une blessure ouverte (...) vidant le moi jusqu'à l'appauvrir complètement » (Freud, 2004: 14). Ailleurs, dans une lettre à Wilhelm Fließ du 7 janvier 1895, il parle de la mélancolie comme du « trou dans le psychique » (Forster, 1998: 118). Paradoxalement, la parole déplacée de Lê semble s'élever justement de ce trou ; elle naît à la « place blessée » (Blanchot, 1980: 53) dont parle Maurice Blanchot dans *L'écriture du désastre*. Selon Lê, il s'agit d'une parole « désertique » qui « se veut

² Son essai *Par ailleurs (exils)* paru lors de la rédaction de cet article, montre que la réflexion de Lê continue dans cette direction. Elle s'y consacre à des écrivains 'hors la loi' qui partagent l'expérience de l'exil réellement vécu ou intérieur.

nomade » (Lê, 2009a: 338), une parole aux accents postcoloniaux, qui s'est libérée de la tutelle de l'ancien colonisateur. Ainsi, cette parole rebelle, inquiétante et étrangère à la fois, a-t-elle déserté tout service et, « se moqu[ant] de trouver un asile » (*ibidem*), refuse désormais l'hospitalité (souvent étouffante et excessive) de la terre d'accueil.³ Mais même si cette « écriture qui saigne » (Leek, 2012: 237) constitue l'instrument pour désorienter les discours dominants, elle ne soigne pas, selon la formule percutante de Leek. Les réserves de Lê à propos d'une éventuelle valeur thérapeutique de l'écriture se reflètent, par exemple, dans son recueil d'essais *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*. Elle y cite l'une de ses figures tutélaires, Georges Perros selon lequel « [q]ui écrit pour se sauver est foutu d'avance » (Lê, 2009b: 39). Louis-René de Forêt qu'elle convoque également, partage le même avis :

Est-il possible de pallier l'éloignement – de Dieu, de l'Autre – en demandant aux mots réparation ? Le dévouement à l'écriture apporte-t-il la guérison ? Tout donne à penser au contraire qu'une telle opiniâtreté décuple la fièvre du malade. Il a beau changer de lit, son mal vient de trop loin pour qu'un expédient ait seulement l'efficacité d'instaurer un semblant d'harmonie. (*idem*: 21s)

Influencée par ces opinions, Lê va jusqu'à diagnostiquer – chez elle tout comme chez sa figure tutélaire Marina Tsvétaïéva (Lê, 2002a: 26) – une « maladie d'écrire ». Dans une entrevue elle précise à son propos : « Peut-être (...) y a-t-il une sorte de maladie à l'origine de l'écriture, non de névrose car je ne sais pas ce que signifie la névrose, mais une forme de maladie : la maladie d'écrire dont on attend une certaine guérison à travers les mots ? » (Crépu, 2010: 6) Cette guérison au sens d'un sentiment de plénitude doit, cependant, à jamais faire défaut, car elle nuirait à la création. Pour illustrer cette situation paradoxale, Lê s'appuie encore une fois sur l'une de ses figures tutélaires. Dans *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* elle nous parle de Louis Calaferte pour lequel « le déséquilibre e[st] (...) la condition sine qua non de la création [et] une complète rémission (...) fatale » (Lê, 2009b: 85).

³ Le caractère désertique de son écriture se montre aussi dans les renvois fréquents à Bartleby, le scribe de Melville dont le propos répété « I would prefer not to » illustre, selon Hassoun, l'attitude mélancolique d'une manière exemplaire (Hassoun, 1997 : 97). Lê, de son côté, le considère, à plusieurs reprises (Lê 2009a : 336, Le, 2005a : 45), comme frère et comme allié qui refuse les valeurs dominantes.

Ce propos laisse deviner que Lê ne se contente pas de réduire la mélancolie à un épisode de dépression majeure. Se situant aux antipodes du discours médical actuel, elle attribue à cet état d'âme plutôt le rôle ambivalent du *pharmakon* qui, selon Jacques Derrida, est à la fois poison et remède (Derrida, 1972: 69-198). L'étude du *leitmotiv* de la grossesse (à risques) dont Lê se sert souvent pour illustrer l'incorporation mélancolique de l'objet perdu, nous aidera, par la suite, à élucider cette ambiguïté et à poser les jalons d'une dépathologisation de la mélancolie qui s'esquisse au cours de son œuvre. Cela dit, l'imaginaire de la grossesse laisse deviner aussi que la mélancolie léesque s'articule souvent au féminin. Cette dominance de « patientes » pourrait, certes, s'expliquer par la dimension autobiographique de son écriture, mais elle nous paraît surtout liée à son souci de désorienter le discours antique sur la mélancolie.

2. La mélancolie comme stigmat positif du génie et signe de santé exceptionnelle

C'est Théophraste, un disciple d'Aristote qui fonde le discours positif sur la mélancolie. Pour lui, elle n'est pas tant une pathologie mais le stigmat d'une santé exceptionnelle qui n'a rien à voir avec la santé commune (Földenyi, 2012: 21). « Pourquoi les hommes qui se sont illustrés dans la philosophie, la poésie ou les arts sont-ils tous des mélancoliques ? » se demande-t-il et lie, ce faisant, « les notions d'excellence, d'exception et de mélancolie » (*idem*: 15). Dans ses recueils d'essais *Tu écriras sur le bonheur, Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* et, tout récemment, *Par ailleurs (exils)* consacrés à des auteurs qui l'ont marquée, Lê renoue avec ce discours mais le désoriente d'un point de vue féminin, voire féministe. Parmi ses « alliés substantiels dont l'absence ferait souffrir » (Lê, 2009b: 7) – pour la plupart des écrivains occidentaux plus ou moins « déplacés »⁴ – se trouvent trois femmes que Lê élève au rang de véritables héroïnes mélancoliques.

⁴ Parmi la cinquantaine d'écrivains auxquels elle rend hommage se trouvent seulement sept asiatiques, tous, à une exception près, originaires du Japon. Il s'agit de Kôbô Abé, Yasushi Inoué, Yasunari Kawabata, Natsume Sôseki, Akutagawa Ryûnosuke, Ozamu Dazai et Pham Van Ky. Malgré cette dominance occidentale, atténuée cependant dans son dernier recueil *Par ailleurs (exils)* paru lors de la rédaction de cet article, il ne paraît pas qu'elle partage l'avis selon lequel la mélancolie serait une maladie

Elle nous parle d'Ingeborg Bachmann, l'écrivaine autrichienne exilée volontairement à Rome (Lê, 2009a: 30-43), de Marina Tsvétaïéva, poétesse russe exilée en France qui se suicide après son retour au pays natal (*idem*: 311-314, Lê, 2014: 113-119), et enfin de la philosophe française d'origine juive Simone Weil, mystique et anti-communiste militante qui meurt d'anorexie dans l'exil britannique (Lê, 2009b: 121). Ces trois « êtres déplacés », exilés au milieu des huées comme l'Albatros baudelairien, souffrent tous de l'inconvénient d'être né, pour le dire avec Cioran, une autre référence incontournable de Lê. Les trois femmes partagent l'expérience de l'exil, la quête inlassable de vérité et un besoin infatigable de pureté – qualités qui les rapprochent des Antigones solitaires (Lê, 2002a: 6, Lê, 2009a: 42, Lê, 2009b: 122).

Parmi ces femmes exceptionnelles, Bachmann prend une place à part car Lê l'introduit, sous le nom de Sola, dans ses romans *Les aubes* et *In memoriam*. Son nom polysémique connote la solitude « glaciale » des mélancoliques tout comme le sol sur lequel ces créatures – indépendamment d'une migration réellement survenue – se trouvent exilées.⁵ Le portrait hyperbolique que le narrateur des *Aubes* brosse de Sola, ce double d'Ingeborg Bachmann, dont la phrase « Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar » (Bachmann, 1978: 275) signale son combat contre les faux semblants, porte les traces du discours antique sur la mélancolie :

Lourd était son désespoir, grande sa révolte. (...) C'était une maquisarde, une guerrière du plus haut rang, apparue dans une époque sordide qui rampait devant les fausses valeurs et conduisait à l'extermination tous ceux qui prétendaient la vérité exigible de l'homme. C'était une visionnaire dans un monde de borgnes outrecuidants (...) C'était une prophétesse... C'était une diva fiancée à la solitude qui montait toujours sur scène comme pour un dernier récital. (Lê, 2002b: 80)

'occidentale', point de vue cependant défendu par Földenyi. Pour Lê, il s'agit plutôt d'un état universel et transculturel lié à la propre finitude. Comme preuve nous pouvons citer Forever, la mélancolique anorectique des *Aubes* originaire du Japon. Postulant ainsi l'universalité de la mélancolie au delà des frontières culturelles, Lê se rapproche de Robert Burton pour lequel « melancholy states were universal, the lot of humankind » (Radden, 2009 : 99).

⁵ Dans son analyse de la spatialité mélancolique Schwarz nous parle justement de cette perte de stabilité (« Bewegung eines Standverlusts ») et d'une chute dans les abîmes (« abgründiges Stürzen ») (Schwarz, 1996 : 15).

Mais son héroïsme lié à l'articulation d'une « parole à rebours de la rhétorique » (Lê, 2009a: 339) ne la préserve pas du démon mélancolique la menaçant à tout moment. Selon le narrateur, « elle ne s'éveillait de sa poésie que pour s'apercevoir de l'impuissance des mots à lui apporter autre chose qu'un réconfort passager : une heureuse expression n'éloigne pas le malheur d'être née » (Lê, 2002b: 74). Cette citation reflète une fois de plus le scepticisme de Lê envers d'éventuelles « vertus thérapeutiques de l'écriture » (Loucif, 2009: 504). Mais quoiqu'elle ne croie pas, comme nous venons de l'expliquer, « en une possible guérison que m'apporteraient les mots » (*ibidem*), la littérature constitue néanmoins une sorte d'exercice de déraison salutaire qui permet l'exploration « méthodique » et à distance de la folie. Dans cette perspective, le travail littéraire ressemble à une compulsion de répétition contrôlée qui, de manière obsessionnelle, (re)travaille toujours les mêmes pertes, celle du père, celle du pays d'origine et de la langue maternelle, sans pour autant jamais pallier ces absences. Puisque le dialogue avec ces dernières se poursuit sans jamais arriver à un terme, le travail de deuil n'est jamais accompli, « au sens où un deuil 'accompli' serait un détachement, une cicatrice, voire un oubli » (Kristeva, 1995: 42).

À travers l'étude du *leitmotiv* de la grossesse nous verrons par la suite comment les retours mélancoliques au pays natal qu'effectuent de nombreuses protagonistes féminines, se transforment, passant de « menace[s] en chance[s] » (Lê, 2005a: 146) et comment Lê parvient, peu à peu, à concéder une certaine fonction antidépressive à la mélancolie.

3. Le *leitmotiv* de la grossesse comme indicateur d'une mélancolie antidépressive ?

Dans *Deuil et mélancolie*, Freud distingue deux façons différentes de réagir à une perte. Tandis que le deuil est considéré comme la réaction normale qui se caractérise par un retrait progressif de l'énergie libidinale et son réinvestissement ailleurs, la réaction mélancolique désigne le refus de se détacher de l'objet perdu. Pour pouvoir dénier la perte, le mélancolique s'incorpore l'objet perdu et s'identifie à lui, de sorte que, selon la formule percutante de Freud dans « Deuil et mélancolie », « l'ombre de l'objet tombe (...) sur le Moi » (Freud, 2004: 12).

C'est surtout dans une première phase de l'œuvre lésée marquée par l'imaginaire « d'une tare, d'une malformation » (Lê, 2009a: 332), que nous rencontrons de nombreuses protagonistes féminines, pour la plupart des immigrées vietnamiennes en France, qui souffrent de l'« indigestion » d'une perte ou qui font souffrir les autres. Citons, par exemple, la Manchote des *Trois parques* qui est associée, dès le début du roman, à l'humeur mélancolique de la bile noire – « toujours à vouloir vider son sac, sa bile, ses poches de pus, sa réserve d'humeurs noires » (Lê, 2011a: 59). Cette immigrée vietnamienne se distingue nettement de ses deux cousines avec lesquelles elle passe un dimanche dans la cuisine d'une « maison flambant neuve » (*idem*: 10), espace hautement symbolique qui évoque l'enracinement dans la terre d'accueil. Tandis que les deux cousines ont réussi à s'intégrer en se conformant à des stéréotypes féminins (Chiu 2009) – la plus âgée choisit le rôle de mère et porte un « petit prince » (Lê, 2011a: 13) dans son ventre, la plus jeune est la séductrice aux « belles gambettes » (*idem*: 22), marque physique de sa solidité – la Manchote refuse de telles identifications faciles.

L'un des symptômes de son refus et de son attachement à un passé qui ne « passe » pas, est sans doute son bras amputé qu'elle exhibe sans pudeur et sans le cacher par une prothèse. Le membre perdu inscrit le manque directement sur son corps et renvoie, de façon emblématique, au pays natal et à l'union incestueuse avec son frère resté au pays. Qu'elle ait mélancoliquement incorporé ces pertes qui, désormais, la remplissent complètement, se manifeste dans son anorexie : « [elle] crachait sur tous les plats préparés selon les recettes de grand-mère. Les délices aux crabes, les oreilles de porc vinaigrette, elle n'y avait jamais touché. » (*idem*: 119)

À ses yeux, ces plats traditionnels vietnamiens ne sont que la tentative douteuse pour suppléer au manque du pays quitté et pour vaincre la douleur. Dotée d'une lucidité presque excessive, elle se refuse à de tels remèdes placebo ; pour elle, il ne peut pas être question de digérer, voire de déféquer le passé. Ainsi, elle se moque de la cousine la plus âgée qui a collectionné les recettes du pays dans un carnet, selon la Manchote « sa pharmacopée personnelle (...), [s]es cataplasmes [appliqués] sur les petites brûlures nostalgiques » (*idem*: 91). Comme seule nourriture, une nourriture mélancolique par excellence qui fortifie et affaiblit en même temps, cette femme hystérique, appelée

« Albatroce » (*idem*: 100) par ses cousines, accepte son propre cœur : « Et maintenant, elle mordillait son moignon, elle mangeait son cœur amer, *amer, mais elle aimait cela, parce que c'était amer et parce que c'était son cœur.* » (*idem*: 181). La reprise litannique et obsessionnelle de ces lignes du poème « The heart » de Stephen Crane nous signale la compulsion de répétition qui se manifeste chez la Manchote, une compulsion, qui la contraint à rejouer sans cesse ses pertes douloureuses.

Mais quoique malade, hystérique et « atroce » selon le sens commun, cette créature difforme réussit à « déformer » les apparences, à instaurer dans la maison flambant neuve un climat d'inquiétante étrangeté qui devrait rappeler aux cousines que « [t]he past is not dead, it's not even past » pour le dire avec la formule percutante de Faulkner (Faulkner, 1951: 92). Mais ce n'est qu'à la fin du roman où elle accomplit sa mission vengeresse, car c'est la nouvelle de la mort de leur père, une mort pressentie et désirée par la Manchote, qui parvient aux cousines. Ce côté destructeur de la mélancolie de la Manchote apparaît aussi à travers le *leitmotiv* de la grossesse évoquée deux fois dans le texte.

Dans l'un de ses nombreux retours en arrière, la Manchote se souvient du moment où le père des deux cousines inspecte la tombe achetée dans un cimetière vietnamien. En passant, elle nous décrit un détail apparemment insignifiant, à savoir les fleurs sur les tombes qui, « même arrosées matin et soir, (...) avaient un de ces airs de fœtus malformé » (Lê, 2011a: 131). Dans le fait divers d'une « feuille d'exil » (*idem*: 221) l'image du fœtus malformé réapparaît. Il y est question d'un « pauvre bougre (...) de Hanoï » (*ibidem*) qui est enceint d'un « fœtus mort-né, deux kilos à peine » (*ibidem*). Cette curiosité médicale nous permet de lire *Les trois parques*, ce roman « tératologi[que] » (*ibidem*), à la lumière du manifeste « Littérature déplacée » où la même monstruosité est déjà évoquée :

Un paysan de vingt ans est hospitalisé [à Hanoï]. Il souffre de violentes douleurs abdominales. Les chirurgiens retirent de son ventre un fœtus mort-né de deux kilos, avec une tête couverte de cheveux, deux jambes et deux bras. La mère du paysan, au moment où elle avait accouché de son fils, attendait en fait des jumeaux. À la suite d'une malformation, le second fœtus s'était développé à l'intérieur du premier. Pendant vingt ans, la tumeur fœtale avait continué de croître lentement dans le ventre du jeune paysan. (Lê, 2009a: 331)

Cette grossesse qui « perturbe l'ordre naturel des choses » (*idem*: 332) et qui ressemble à un processus tumoral expansif, illustre le rapport monstrueux de Lê à son pays à ce moment de son œuvre, un rapport essentiellement commandé par la culpabilité : « Ma patrie, je la porte comme ce jeune paysan portait le fœtus de son jumeau (...), [ce jumeau] couvé et étouffé, reconnu et dénié » (*idem*: 331). Non seulement le Vietnam, mais le vietnamien aussi est étouffé. Il s'agit d'une langue laissée en friche dont les décombres se transforment en un mémorial de la trahison du pays. Rappelons, dans ce contexte, que d'autres écrivains migrants se servent également de la métaphore de l'embryon pour signaler l'incorporation mélancolique de leur langue maternelle. Julia Kristeva, par exemple, compare le bulgare à « un enfant handicapé – chéri et inutile » (Kristeva, 1991: 27) qu'elle porte en elle, signalant ainsi que cette langue continue à l'habiter et qu'elle n'en ait pas fait le deuil.

Chez Lê, l'enfant n'est pas handicapé, mais mort, il n'est pas chéri mais constitue un danger pour celui qui le porte. Cette radicalisation, voire « dénaturisation » de la métaphore paraît liée au contexte (post)colonial de Lê qui n'écrit pas dans une langue librement choisie comme Kristeva, mais dans la « langue chargée » de l'ancien colonisateur. Qu'un tel acte relève du pathologique se dessine aussi dans *Les trois parques* où la Manchote soutient avec la véhémence rageuse qui lui est propre, l'avortement du fœtus de sa plus jeune cousine. Parlant d'un « abcès » (Lê, 2011a: 52) qu'il faut nettoyer le plus vite possible, elle semble faire allusion au danger qui émane de l'intrus parasitaire qu'est la langue abandonnée, un intrus qui rappelle à chaque instant la trahison des « siens ».⁶

La protagoniste de *Lettre morte*, également une immigrée vietnamienne en France, vit une possession « dépossédant » identique à celle de la Manchote. Après la mort de son père au Vietnam, elle s'adresse, dans un monologue ininterrompu, à son ami Sirius. Contrairement à la Manchote, murée dans sa rage, la narratrice de *Lettre morte*, pour atténuer sa douleur, cherche à la partager. Déjà la première ligne de son

⁶ Néanmoins, cet acte pervers n'est pas dépourvu d'un certain héroïsme. Pour cela, il suffit de se rappeler la métaphore de la robe de Nessus dont Lê se sert dans son essai « La maison hantée » (Lê, 2005a : 86) de son recueil *Le complexe de Caliban*. Écrire en français lui rappelle Héraclès qui a mis la chemise trempée dans le sang empoisonné du centaure tué par lui. Quoique son vêtement l'ait tourmenté et tué, il l'a élevé, après sa 'mort', au rang d'un Dieu immortel.

lamento à la tonalité élégiaque – « [I]es morts ne nous lâchent pas » (Lê, 2011b: 9) – laisse deviner qu'elle essaie de faire son deuil. Mais rongée par la culpabilité de ne pas avoir répondu à la dernière lettre du père – désormais lettre(s) morte(s) – elle n'y parvient pas. Ayant incorporé son père de façon mélancolique pour ne pas le perdre définitivement, elle se sent sucée par lui comme par un vampire : « Il me possède, me suce le sang, me ronge les os, se nourrit de mes pensées » (*ibidem*).

De même que dans « Littérature déplacée », nous sommes devant une grossesse « contre-nature », car c'est la fille qui est enceinte de son propre père : « Mon père revivait. Il était mort pendant les vingt années de séparation. Sa mort le ressuscita en moi » (*idem*: 15). Cette résurrection fatale entraîne, chez la narratrice, tous les symptômes d'une dépression. Elle se sent « morte, exilée au royaume de la Perte » (*idem*: 19) et n'a plus aucune estime de soi, croyant avoir trahi son père avec son amant au nom révélateur de Morgue : « Morgue a semé des graines pourries en moi et la plante mortifère ne cesse de grandir. Elle noue mes entrailles, elle dévore mon cœur, ses branches m'étouffent. Je me hais » (*idem*: 70). Figée dans sa douleur et dépourvue de toute notion de temps (*idem*: 20), son corps lui semble « sec, vide, stérile, enceint seulement de sa propre douleur » (*idem*: 68).

Pour échapper à son état insupportable et infécond, elle désire enterrer son passé et, ainsi, triompher de sa mélancolique : « Je portais ma souffrance comme une femme porte une orpheline pour laquelle elle ne cherche rien d'autre qu'un tombeau » (*ibidem*). Tout comme l'image du fœtus mort, cette comparaison fait écho au texte « Littérature déplacée » : Lê y cite Nelly Sachs qui « disait qu'un étranger porte sa patrie dans les bras comme une orpheline pour laquelle il ne cherche rien d'autre qu'un tombeau » (Lê, 2009a: 331). À la fin de *Lettre morte* où la narratrice revient sur l'enterrement du père au Vietnam, il semble qu'elle ait enfin trouvé le lieu où « coucher » son passé – un passé idéalisé comme le « là-bas » baudelairien.⁷ Mais contrairement à ce que l'évocation de l'enterrement laisse attendre, la narratrice ne se détache pas du père comme le voudrait la théorie freudienne.

⁷ Il ne semble pas que ce soit un hasard si les lignes suivantes où la narratrice s'imagine l'appel du père, font écho à « L'invitation au voyage » : « Viens, me disait [le père], dépêche-toi. Là-bas, tout n'était que sérénité et attente » (Lê 2011b, : 69).

En fait, plusieurs indices nous permettent de situer l'auteure dans une perspective post-freudienne. Car même si la posture de Sirius, cet interlocuteur muet, rappelle l'attention flottante du psychanalyste, il ne faut pas en déduire trop vite un *setting* psychanalytique visant à la perlaboration (*Durcharbeitung*) de la mort du père. Pour cela, il suffit de considérer l'œuvre lésée dans son ensemble et se rappeler les réserves que de nombreux personnages ont envers cette « école de la digestion ». Dans le roman expérimental *Personne*, par exemple, le protagoniste éponyme ne fait plus confiance à son analyste qu'il surnomme « Abracadabra » (Lê, 2005b: 10) et abandonne sa cure, « déballage hebdomadaire » (*ibidem*) qui finit par l'écoeurer. Ulma, la protagoniste de *Lame de fond* réserve, de son côté, à son analyste l'appellation dépréciative de « guérisseur » (Lê, 2012: 262) et met également un terme à son analyse. Tout comme Ulma, la narratrice de *Lettre morte* refuse, à la fin du roman, de perlaborer la mort du père et de se détacher de lui. Qu'elle renonce, de son propre gré, à l'achèvement de son deuil, laisse deviner l'évolution vers une « active, transformative, ultimately antidepressive melancholia » (Flatley, 2008: 48).

Cette reconnaissance d'une mélancolie plus féconde paraît liée à sa prise de conscience que le sujet en tant que tel se construit essentiellement à partir d'identifications mélancoliques et se rapproche ainsi des « archives » (Boulter, 2011: 7) d'objets perdus, des archives, dont la 'consultation' vaut la peine. Sous ces prémisses, la narratrice arrive à une reconsidération salutaire du rapport au père caractérisé par un renversement des rôles : « Mon père m'a abandonnée. Mais ne m'a-t-il pas abandonné depuis toujours ? Engendrer, c'est ordonner l'abandon. » (Lê, 2011b: 91) Consciente du caractère « toujours-déjà-perdu » du père, la narratrice peut enfin se libérer de sa culpabilité, larguer les amarres et continuer son chemin :

Si les morts ne nous lâchent pas, n'est-ce pas pour mieux nous accompagner vers la vie ? Mon cœur tressaille, pour la première fois depuis longtemps. Il me semble que des lettres de mon père ne monte plus la voix des reproches, mais un appel pour que je tourne les yeux vers la lumière. Le mort est dans cette chambre, mais il n'est pas là pour me tourmenter. (*ibidem*)

La reprise de la phrase de l'incipit (« les morts ne nous lâchent pas ») dénuée désormais de sa portée pathologique et malsaine, appuie notre hypothèse concernant l'évolution vers une mélancolie plus féconde dans l'œuvre lêsque, une évolution dont Freud lui-même semble avoir préparé le terrain. Dans *Le moi et le ça*, un texte où il revient sur la distinction problématique entre deuil et mélancolie, il présente « la mélancolie, l'identification du moi à l'objet abandonné (...) comme 'la condition pour que le moi abandonne (...) ses objets' » (Dostal Dias *et al.*, 2008: 29). Selon cette argumentation, l'incorporation mélancolique serait la condition nécessaire pour se détacher de l'objet perdu et pour achever le deuil. La narratrice de *Lettre morte*, par contre, ne se détache pas du père mais le fait « renaître » comme spectre. Cet être intermédiaire qui « invite le passé dans le présent » (Vernet & Delafosse, 2012), perturbe l'idée d'un temps linéaire et déränge la 'catégorie muséale' du souvenir – une modalité qui vise à l'*Aufhebung* hégélien du passé dans sa triple signification d'élever (*elevare*), de conserver (*conservare*) et de supprimer (*tollere*).

De même que la narratrice reconnaît, à la fin de *Lettre morte*, le côté stimulant de la hantise du père – ventriloquant à travers elle, il lui a permis de recréer les ruines de son enfance – Lê renforce également la dimension « hantologique »⁸ de ses textes. Dans son essai « La maison hantée », par exemple, elle compare l'écrivain à une « maison hantée » (Lê, 2005a: 83), soulignant ainsi l'importance d'un dialogue avec les spectres du passé. Un tel dia-, ou plutôt polylogue caractérise surtout son avant dernier roman *Lame de fond* où Lê retourne, pour la première fois depuis *Lettre morte*, au pays natal. Qu'elle y explore les gouffres avec « plus de nuance, plus de douceur dans la tristesse » (Argand, 1999), comme elle le souhaite après la publication de *Lettre morte*, se manifeste à travers le *leitmotiv* de la grossesse. Dans ce roman polyphonique à quatre voix qui fait alterner les perspectives de la mère, du père, de la fille et de l'amante du père, elle est enfin dépourvue de sa dimension monstrueuse et paraît naturelle : pour la première fois dans son œuvre, Lê nous parle d'un couple – Van, l'immigré vietnamien en France et Lou, sa femme bretonne – qui a osé procréer. De façon emblématique, leur fille Laure, déjà une adolescente au début du texte, doit affronter la perte du père, tué par son épouse jalouse à cause de sa liaison avec Ulma, sa demi-sœur.

⁸ Rappelons que le néologisme de l'hantologie est forgé par Jacques Derrida, entre autres dans son ouvrage *Spectres de Marx* (1993).

Contrairement au père dans *Lettre morte*, Van, ce demi-mort qui nous parle d'outre-tombe, n'est plus le vampire dangereux qui menacerait sa fille. Sans agressivité et sans besoin de vengeance, il hante les siens, certes, mais les encourage aussi à remuer le passé et à entrer en contact avec leur propre h/Histoire. D'ailleurs, il incite les trois femmes, obligées de faire face à son absence, à vivre avec cette perte et à continuer leur chemin, sans pour autant oublier le passé : « Malgré elles, toutes trois feront table rase de ce qui les empêche d'avancer. La vie reprendra le dessus, une mue s'opérera en elles, le temps viendra où, sans être amnésiques, elles se projetteront vers le futur. » (Lê, 2012: 276) Notons que la bienveillance de ce Vietnamien signale un rapport plus détendu de Lê à son pays natal. En témoigne aussi le *code switching* dont l'auteure se sert dans le roman.

Désormais, la langue maternelle n'est plus inscrite dans un discours agressif comme celui de la Manchote qui, dans *Les trois parques*, évoquait la « *Doi Moi* » (Lê, 2011a: 226), c'est-à-dire la politique de réforme pendant les années 1980 ; Van, de son côté, se sert de sa langue maternelle pour une déclaration d'amour : « Il m'était doux de dire *yêu em*, 'je t'aime', à Ulma dans cette langue que je n'avais plus parlée pendant trente ans et qui me paraissait à nouveau d'une grande musicalité » (Lê, 2012: 265). L'essai *À l'enfant que je n'aurai pas*, publié brièvement avant *Lame de fond*, anticipe déjà cette tonalité apaisée. Sous forme de lettre adressée à l'enfant que Lê n'aura pas – une forme qui rappelle *Lettre morte* – l'auteure revient sur la crise qu'elle a traversée, jusque-là une crise liée à la mort du père.⁹ Désormais, et pour la première fois dans son œuvre, elle la met en rapport avec la culpabilité née de « [s]on insoumission à la loi de la reproduction » (Lê, 2011c: 34). Mais au cours de la lettre, une interrogation salutaire de l'occasion ratée de devenir mère, la voix accusatrice de l'enfant disparaît. Vers la fin du texte, le refus de la maternité, qui était longtemps une source de douleur, n'apparaît plus comme une mutilation, mais, au contraire, comme un manque productif, transformateur. Loin d'être une malformation comme dans « Littérature déplacée » et *Les trois parques*, l'enfant toujours déjà avorté, toujours encore à naître devient l'interlocuteur fidèle, qui, au lieu d'appauvrir enrichit :

⁹ Que l'enfant se soit substitué au père témoigne du fait que Lê s'est libérée de toute tutelle.

(...) dans les plis de mon être, tu fais partie de moi. (...) tu actives en moi le désir de métamorphoser, d'explorer des territoires neufs (...) Tu m'éveilles à la pluralité des sensations, tu me libères de mes inhibitions (...). Tu me régénères, tu m'es plus proche que jamais toi, l'enfant que je n'aurai pas. (Lê, 2011c: 64)

Bien que cet enfant, encrypté mélancoliquement au plus profond de son être, ne délivre pas du mal de vivre – il ne porte pas garant « que l'épine enfoncée dans mon cœur ne blesse plus » (*ibidem*) – il préserve de la stagnation et constitue une ressource cachée pour (l') être. En témoignent surtout les dernières lignes aux accents presque religieux, qui expriment la reconnaissance envers cet enfant spectral, qui lui semble une grâce : « Ces lignes sont une offrande, tu vogues sur un esquif en papier, mais pour moi tu n'es pas une fantasmagorie, tu existes, tu es doué de vie » (*idem*: 65).

4. En guise de conclusion : « Mélancoliser » ou comment sortir de l'« impasse mélancolique » (Carrière, 2005: 144)

« They get their knowledge by books, I mine by melancholizing » (Flatley, 2008: 1) constate Robert Burton dans *Anatomie de la mélancolie* – une citation qui nous semble « condenser » la nature de la mélancolie lêsque. C'est surtout le verbe « mélancoliser » aux connotations actives, voire heuristiques qui mérite notre attention. Tout comme pour Burton, la mélancolie semble constituer, pour Lê, une source de connaissance. Il suffit de se rappeler, dans ce contexte, sa conception d'une « littérature déplacée » qui revêt la forme d'une interrogation incessante de vides béants entraînés par des pertes. Mais puisque le dernier mot salutaire qui suppléerait définitivement à l'absence fait à jamais défaut, il ne peut pas être question d'un achèvement du deuil par l'écriture, cela d'autant plus que « l'écriture est essentiellement la constatation de l'absence » pour le dire avec Bianca Zagolin (Carrière, 2005: 143). Néanmoins, une telle écriture désertique peut être considérée comme privilège, car elle permet de regarder derrière les coulisses et dévoile les faux-semblants. Par ailleurs, une telle parole inquiétante et étrangère unit Lê à la vaste communauté d'écrivains auxquels elle rend hommage dans ses recueils d'essais *Tu écriras sur le bonheur, Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, et, tout récemment, *Par ailleurs (exils)*. Les trois

femmes qu'elle évoque dans ce contexte, Marina Tsvétaïéva, Ingeborg Bachmann et Simone Weil¹⁰ maîtrisent toutes l'art de 'mélancoliser' et sont, aux yeux de Lê, comparables à des Antigones modernes – une comparaison qui fait appel à une révolte basée sur la mélancolie.¹¹

Cela dit, la mélancolie, quoique ressource de résistance, est aussi source de souffrance, une souffrance étroitement liée à l'abandon du pays natal. Les analyses de quelques immigrées vietnamiennes ainsi que du *leitmotiv* de la grossesse ont montré que cette mélancolie subit également une réévaluation positive au cours de l'œuvre lêsque. Ainsi, pour la narratrice de *Lettre morte* la mélancolie n'apparaît plus, à la fin du roman, comme impasse mais surtout comme la possibilité d'un rapport privilégié au propre passé. Au lieu de saisir celui-ci par le souvenir, qui, de son côté, tend vers une sublimation, voire, en dernier lieu, un oubli, il s'agit de s'en approcher sur le mode de la hantise. De cette dimension spectrale témoigne le grand nombre de spectres qui peuplent l'œuvre lêsque et qui peuvent être lus comme la preuve d'un rôle « antidépresseur » de la mélancolie, un rôle qu'Agostinho, Antz et Ferreira décrivent comme suit :

Melancholia (...) could emerge as resistance to the normative work of mourning, keeping the memory of the deceased alive and encouraging a critical and unsettling remembrance that does not comply with the conventionalized acceptance of loss and the containment of anxiety or the suppression of problematic memories in society. (Agostinho, Antz & Ferreira, 2012: 1)

Références bibliographiques

AGOSTINHO, Daniela/ANTZ, Elisa/FERREIRA, Cátia (2012): « Introduction », *Panic and Mourning. The Cultural Work of Trauma*. Berlin: De Gruyter, pp. 1-23.

¹⁰ Le recueil *Par ailleurs (exils)* ajoute encore Alejandra Pizarnik (Lê, 2014 : 146-148).

¹¹ Rappelons qu'Antigone, d'après la lecture de Butler dans *Antigones Claim* réussit, grâce à son identification mélancolique avec Polynice, à s'opposer à Créon et à déstabiliser la société dans son ensemble, cela surtout par son rappel du tabou de l'inceste (Redecker, 2011 : 107).

- ARGAND, Catherine (1999). « Entretien : Linda Lê », *L'express* 1er avril <URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/linda-le_803102.html> [consulté le 10/IX/2014].
- BACHMANN, Ingeborg (1978). « Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar », *Werke. Band 4. Essays, Reden, vermischte Schriften*. München: Piper, pp. 275-277.
- BERROUET-ORIOU, Robert/FOURNIER, Robert (1992). « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies* n° 14, pp. 7-22.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- BOULTER, Jonathan (2011). *Melancholy and the Archive. Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel*. London: Continuum.
- CARRIÈRE, Marie (2005). « Parole du refus, exil mélancolique: Trois textes migrants du Québec contemporain », *Nouvelles études francophones* 20, n° 2, pp. 143-158.
- CHIU, Lily V. (2009). « 'An Open Wound on a Smooth Skin'. (Post)colonialism and the Melancholic Performance of Trauma in the Works of Linda Lê, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* n° 21 <URL: <http://intersections.anu.edu.au/issue21/chiu.htm>> [consulté le 15/IX/2014].
- CRÉPU, Michel (2010). *Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien de Linda Lê avec Michel Crépu*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou.
- DERRIDA, Jacques (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Galilé.
- DERRIDA, Jacques (1972). « La pharmacie de Platon », *La dissémination*. Paris: Gallimard, pp. 69-198.
- DOSTAL DIAS, Christiane, LE BRUN, Jacques, LONGÉ, Thierry, RABINOVITCH, Solal (2008) : « L'abandon, l'autre nom de la mélancolie freudienne », *Essaim* n° 20, pp. 21-38.
- FAULKNER, William (1951). *Requiem for a Nun*. New York: Random House.
- FLATLEY, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
- FÖLDÉNY, László F. (2012). *Mélancolie. Essai sur l'âme occidentale*. Arles: Actes Sud.
- FORSTER, Edgar J. (1998). *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie – Geschlecht – Verausgabung*. Wien: Böhlau.
- FREUD, Sigmund (2004). « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie », *Sociétés* n° 86, pp. 7-19. <URL : http://www.europphilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/M2_Seminaire_transversal_-_Freud_Deuil_et_Melancolie.pdf> [consulté le 10/VIII/2014].
- HASSOUN, Jacques (1997). *La cruauté mélancolique*. Paris: Flammarion.
- KRISTEVA, Julia (1995). « Bulgarie, ma souffrance », *L'Infini* n° 51, pp. 42-52.
- KRISTEVA, Julia (1991). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.

- LÊ, Linda (2014). *Par ailleurs (exils)*. Paris: Bourgois.
- LÊ, Linda (2012). *Lame de fond*. Paris: Bourgois.
- LÊ, Linda (2011a). *Les trois parques*. Paris: Bourgois.
- LÊ, Linda (2011b). *Lettre morte*. Paris: Bourgois.
- LE, Linda (2011c). *À l'enfant que je n'aurais pas*. Paris: Nil.
- LÊ, Linda (2009a). « Littérature déplacée », *Tu écriras sur le bonheur*. Paris: Bourgois, pp. 331-339.
- LÊ, Linda (2009b). *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*. Paris: Bourgois.
- LÊ, Linda (2005a). *Le complexe de Caliban*. Paris: Bourgois.
- LÊ, Linda (2005b). *Personne*. Paris: Bourgois.
- LÊ, Linda (2002a). *Marina Tsvétaïeva. Comment ça va la vie ?* Paris: Jean-Michel Place.
- LÊ, Linda (2002b). *Les aubes*. Paris: Bourgois.
- LEEK, Sara Elizabeth (2012). « 'L'écriture qui saigne': Exile and Wounding in the Narratives of Nina Bouraoui and Linda Lê », *International Journal of Francophone Studies*, n° 15, pp. 237-255.
- LOUCIF, Sabine (2009). « Entretien avec Linda Lê », *Contemporary French and Francophone Studies* 13 n° 4, pp. 503-516.
- LOUCIF, Sabine (2007). « Entretien avec Linda Lê », *The French Review*, n° 80, pp. 880-893.
- RADDEN, Jennifer (2009). « Epidemic Depression and Burtonian Melancholy », *Moody Minds Distempered. Essays on Melancholy and Depression*. Oxford: Oxford University Press, pp. 97-110.
- REDECKER, Eva von (2011): *Zur Aktualität von Judith Butler*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- SCHWARZ, Anette (1996). *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*. Wien: Passagen.
- VERNET, Matthieu/Delafosse, Émilie (2012). « Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques » <URL : http://www.fabula.org/actualites/poetiques-et-politiques-du-spectre-lieux-figures-et-representations-de-la-remanence-dans-les-_50060.php [consulté le 10/IX/2014].

MÉDICO E DOENÇAS NA LITERATURA FRANCESA (SÉCULO XII)

MARGARIDA REFFÓIOS

Universidade Nova de Lisboa /Cel – UE

mepreffoios@fesh-unl.pt

Resumo: Tentaremos avaliar a presença do médico e a importância de que este se reveste. Faremos, assim, uma viagem pela História da Medicina, demonstrando como esta ciência se dilui tão harmoniosamente na literatura. Recorreremos a alguns exemplos da literatura francesa do século XII para ilustrar alguns destes traços comuns a uma cultura que promove, ainda no contexto atual, a multidisciplinaridade entre as diferentes artes – tão comum já no século XII.

Palavras-chave: medicina – literatura francesa – século XII.

Abstract: We will try to assess the presence of the doctor and his place in the medieval culture. Thus, we will travel through the History of Medicine, demonstrating how this science is diluted so harmoniously in the literature. We will give a few examples of French literature from the twelfth century to illustrate the common culture that promotes, even in the current context, the multidisciplinary arts among different traits - so common already in the twelfth century.

Keywords: medicine – French literature – XII century.

O século XII - século do renascimento filosófico – vê nascer o «romanz» que surge como forma de dar espaço a uma cultura de tradição oral que recolhe temas míticos ou lendários e que aparece como complemento da cultura dita oficial alicerçada no conhecimento dos textos sagrados e dos autores latinos. Assim, a escrita em língua vulgar leva à criação de uma língua literária que está ao nível do latim e que apresenta temas inovadores de acordo com o novo ideal de sociedade. Assim, o termo «romance» é uma invenção estritamente medieval que espelha o novo ideal cortês. Segundo Erich Auerbach (1968: 149), o objetivo central dos romances é o de representar os costumes e os ideais da cavalaria feudal. Por diversas vezes, a narração abandona o cenário longínquo dos contos de fadas para introduzir quadros muito concretos dos hábitos da época. Assim, na nossa opinião, o romance medieval aparece em primeiro plano para dar testemunho da época, nos quais indícios de um imaginário médico são abundantes. Produto de uma «consciência particular», a obra literária abre um espaço para a divulgação de outras ciências de uma cultura comum.

Durante a segunda metade do século XII, grande parte do saber médico é adquirido através de traduções árabo-latinas realizadas na Escola de Salerno, das obras de Constantino, o Africano, e através das traduções vindas da Península Ibérica. As duas regiões que determinam a transmissão árabe são o Sul de Itália, com Constantino, o Africano (c. 1010-1087) e a cidade de Toledo, em Castela, onde se deu, em meados do século XII, a convergência das três culturas medievais: a católica, a judia e a árabe. As trocas culturais e científicas entre o Oriente árabe e o Ocidente cristão tiveram, na realidade, lugar nas regiões que conheceram sucessivamente uma ocupação muçulmana duradoura e uma reconquista cristã. Assim se explica que tenham sido a Sicília, o Sul da Itália e a Península Ibérica os lugares de receção de toda uma cultura antiga transmitida através de traduções de obras filosóficas e científicas de árabe e latim.

É desta forma que o Ocidente tem acesso à herança antiga, enriquecendo-se com métodos novos que dariam abertura a um desenvolvimento intelectual decisivo. Foi, de facto, no campo da medicina que o Ocidente ganhou em primeiro lugar um *corpus* significativo de textos vindos do árabe. No século X já havia algumas influências no domínio da astronomia e da matemática, mas é o projeto de Constantino, no século XI, que representa o grande marco. De qualquer forma, estas traduções do século XI revelaram-se de uma importância fulcral para o Ocidente porque permitiram lançar as

bases de uma verdadeira ciência, em língua latina. É também de notar que toda a medicina árabe começa por traduzir textos gregos e assimilar textos de diferentes culturas. Só depois do século IX é que se desenvolve uma ciência árabe propriamente dita com a imposição dos enciclopedistas árabes. O apogeu da civilização árabe é o século X e os três nomes de referência obrigatória são Al-Razi, Al-Magusi e Ibn Sina. O primeiro, que se comporta como um filósofo, é batizado pela cultura europeia com o nome de Razes (850-926). Era visto como o Galeno (130-200) dos árabes. O segundo, cujo nome significa mago, deixou um único livro, *O Livro Real* ou *O Livro completo sobre a arte médica*. O último viu o nome latinizado para Avicena (980-1037), viveu na Pérsia, no século X, e era considerado um génio, pois era extremamente prolífico – diz-se que escrevia cerca de cinquenta páginas por dia. O seu *Cânone*, onde propõe uma nova codificação do saber médico greco-árabe, foi a base de estudo da medicina na Europa até ao século XVII e na Índia até ao século XX. Os textos que vieram da cultura árabe ajudaram a constituir a medicina ocidental em dois momentos decisivos da história intelectual da Idade Média latina: quando a arte médica despertou no século XII e durante a fundação das universidades no século XII.

Também não podemos esquecer que a medicina se inspirou nos trabalhos da via italiana e espanhola. Em Roma, durante muito tempo, o exercício da medicina estava a cargo de escravos que, antes de serem capturados, eram médicos. Os homens livres, na sua maioria gregos, vinham para Roma exercer definitivamente ou temporariamente. É o caso de Galeno (130-200), no século II. A via espanhola tem como representantes Averróis (1126-1198), nascido em Córdoba e Gerardo de Cremona (1114-1187) que teve por missão traduzir, na segunda metade do século XII, uma grande quantidade de textos de medicina (e outros). O facto de ter tido contacto com várias áreas do saber faz deste autor um pensador único na Idade Média. Contudo, os frutos do seu trabalho, cujo espírito é puramente enciclopédico, só se farão sentir no século XIII.

No século XII, a medicina remetia para um discurso cosmogónico mais alargado e surgia ligado ao conhecimento dos movimentos e das influências celestes. Escreve Gregory Tullio (1975: 202):

L'importance des écrits de la médecine grecque et arabe qui se propageaient alors en Europe – après les premières traductions de Constantin l'Africain au XIème siècle,

jusqu'à la version du Canon d'Avicenne en plein XIIème – n'est pas toujours pleinement évaluée, car les œuvres de médecine supposaient, et souvent développaient directement dans leur partie théorique, une conception générale du cosmos dont l'homme microcosme reflète la structure: de la doctrine de la composition élémentaire des corps, nécessaire pour une connaissance plus précise de leur complexio et de leur temperatura, à la doctrine des propriétés des différents êtres naturels pour en utiliser les capacités thérapeutiques, jusqu'à la science des rapports entre les cieux et le corps humain, fondamentale pour le diagnostic et le traitement des maladies.

No aspeto teórico, a medicina estava ligada à filosofia e a outras ciências. Ou seja, quem praticava a medicina tinha que conhecer a dialéctica e o *quadrivium*. O *Pantegni*, tradução infiel da enciclopédia médica de Ali ibn al-Abbas al-Magusi, que data dos finais do século X, incentiva o médico a ultrapassar as barreiras da sua ciência e a aceitar a influência de outras ciências. O facto de ser retomado e desenvolvido o tema do homem como microcosmo, reflexo do universo, faz com que a teoria médica se torne indissociável de outras áreas do saber e do pensamento, como a astronomia, na medida em que a procura das doenças e o estudo das variações das compleições (ou temperamentos) levam, por exemplo, a refletir sobre a abordagem do problema das influências celestes.

Nos finais do século XI e no século XII as ciências médicas seguem um novo rumo. Uma medicina dita científica impõe-se e o percurso ligado à charlatanice desaparece, dando lugar a uma ciência da modernidade de tal forma fecunda que, segundo McVaugh, os textos de cirurgia da Alta Idade Média são mais numerosos do que os da Antiguidade clássica, embora apresentem um carácter compilatório e repetitivo (1995: 243s).

Nessa nova abordagem, é clara a barreira entre a teoria e a prática nas ciências médicas. Na realidade, a teoria permite conhecer as causas da doença e a prática combater as discrasias. Este é o preceito anunciado pelo *Cânone* de Avicena que a medicina medieval põe em prática no século XII quando divide as ciências médicas em duas partes distintas. É certo que, por ser racional, a teoria confere a certeza. Mas os médicos têm consciência de que esta deve ser completada pela experiência, na medida

em que cada caso é um caso diferente. O *Isagoge Iohannitii* e o *Pantegni* também impuseram a subdivisão da medicina em duas partes, uma prática e outra teórica, divisão esta que já tinha sido introduzida na Alta Idade Média por algumas das traduções greco-latinas de inspiração alexandrina.

Por outro lado, a arte de curar, durante a Idade Média, encontra-se repartida por três grupos profissionais: os médicos, os cirurgiões e os barbeiros. Só no século XIII é que a medicina é reconhecida como uma verdadeira profissão, quando as atividades médicas passam a ser regulamentadas. Para além destes três grupos, rivais entre si, temos que considerar os representantes dos pequenos ofícios, como as parteiras ou os charlatães. Segundo Wickersheimer, a percentagem provável para estes três grupos profissionais seria de 57% para os médicos, 12,4% para os cirurgiões e 19,8% para os barbeiros que se limitam a praticar a pequena cirurgia, ou seja, tratam ampolas, abscessos e outras tarefas simples (1979: 72s). Os cirurgiões, mais familiarizados com a anatomia, intervêm para reduzir as fraturas, tratar chagas de origem diversa e procederem à extração de cálculos renais. Quanto à obstetrícia, esta especialidade também é considerada uma especialidade cirúrgica. Os partos são feitos numa sala especial aquecida, onde as parturientes dispõem de uma cama. O trabalho de parto é da responsabilidade das parteiras pois esta profissão é exercida exclusivamente por mulheres. Aliás, excetuando esta prática, a medicina é-lhes vedada pois não podem frequentar a universidade.

Contudo os dados são contraditórios. Nos documentos que referem a participação feminina na medicina da época, os que fornecem mais informações provêm do Sul de Itália. É claro que pode haver várias explicações para este fenómeno. Pode acontecer que, por serem numerosas e ser comum a prática médica por mulheres, não tenha havido a preocupação, na altura, de referir a sua contribuição em documentos oficiais. Ou então, que tenha havido um maior número de praticantes médicas em determinada região, sem que para isso haja uma explicação coerente. Os contornos são, de facto, obscuros. Por exemplo, em França há notícia de que nos finais do século XIII houve uma tentativa de controlar os barbeiros-cirurgiões em benefício dos médicos, por parte da Universidade de Paris. Neste conflito também se viram atacadas as mulheres pois, da mesma forma que não podiam exercer o direito, foi decretado que não podiam exercer a medicina. A justificação revelou ser de enorme peso pois a universidade

defendia que, ainda mais grave do que perder uma causa, era matar uma pessoa. Este argumento, contudo, era apenas válido no feminino.

Mas, na verdade há notícia de médicas que mostraram uma sensibilidade particular no que diz respeito à cura e à elaboração de remédios. Hildegarda de Bingen (1098-1179) é uma dessas mulheres, que se revelou uma pensadora notável, inovadora na abordagem médica e concentrada no estudo da natureza feminina. Salvatore de Renzi, historiador do Centro Médico de Salerno, no século XIX, pensa que tenha havido inúmeras mulheres mencionadas na literatura médica do século XI e XII, as *mulieres Salernitanae*, que praticam medicina mas também escrevem sobre tratamentos. De entre as médicas referidas, a mais conhecida é Trótula (séc. XII) que se impôs como sábia. Não se sabe se o seu nome é real ou imaginário mas compôs dois tratados de saúde feminina. Estes opúsculos, que tiveram muita aceitação, estão ligados à Escola de Salerno e não devem ser anteriores ao século XI. Um, trata as doenças próprias de mulheres, *De passionibus mulierum*, vulgarmente conhecido como *Trotula Major*, o outro dedica-se à maneira de cuidar da pele, dos cabelos, dos dentes, o *De ornatu mulierum* ou *Trotula minor*.

Também a distinção entre médico e cirurgião é institucionalizada a partir do século XIII. O médico é um letrado que procura a sua ciência nos livros e não na observação do paciente. O cirurgião é um técnico que, de acordo com o médico, faz sangrias e outras intervenções práticas. Na verdade, a profissão do médico tem a ver com as artes ditas liberais e a do cirurgião com as artes mecânicas. É neste contexto que podemos entender como funciona, a partir do século XIII, o ensino da medicina. Assiste-se, assim, a uma divisão do meio médico entre universidades e outro tipo de centro de estudos. Lentamente, as universidades adquirem o direito exclusivo à formação dos praticantes habilitados, sendo a cirurgia retirada do plano curricular. Esta exclusão terá tido provavelmente a ver com a imposição da Igreja que interditava a dissecação de cadáveres. O ensino universitário era reservado apenas aos futuros médicos, embora se tenha verificado que nem todos se formavam. Com o desenvolvimento da universidade, a medicina sábia deixa de ser monástica. De facto, o monge médico tinha por obrigação tratar as pessoas acolhidas no convento, embora se deslocasse a casa dos doentes.

Na primeira metade do século XIII, o exercício da medicina tomará um rumo diferente com a introdução, na sociedade, dos clínicos formados na universidade. No que diz respeito às obras médicas divulgadas, espelho de uma ciência médica viva, Danielle Jacquart classifica, por um lado, receitas que aparecem isoladas e por outro lado, obras catalogadas de acordo com a sua forma e tema principal. Uma das categorias é composta pelos comentários orientados para os problemas de doutrina médica e a outra pelas obras que tratam a prática. Englobam os *Regimes de Saúde* – muitas vezes escritos a pedido de um paciente, os *Consilia* que, pela exposição de diagnósticos e de prescrições terapêuticas para casos particulares, serviam de modelo aos clínicos – e as recolhidas que têm, muitas vezes, o título de *Experimenta*, e referem alguns exemplos de doenças encontradas pelo médico no decorrer da sua prática. As *Experimenta* estão divididas em dois grupos.

Por um lado, incluem os tratados gerais que encaram o conjunto dos problemas médicos. É nesta categoria que se encontram as enciclopédias de saber médico e as obras de carácter escolástico e pedagógico. Por outro lado, surgem agrupados os tratados que abordam um domínio específico da medicina. A este género pode-se ainda agregar a literatura abundante consagrada à peste, a partir do século XIV. Danielle Jacquart propõe ainda uma última categoria composta pelas obras que oferecem um simples inventário de drogas, sem qualquer comentário teórico (1981: 205-208).

E na Literatura Francesa, como surgem as representações do trabalho médico? Nalguns dos textos que estudámos identificamos, por vezes, a figura do médico que trata ferimentos ou devolve a saúde a quem a perdeu por ter havido envenenamento ou mal de amor (que no romance cortês é avaliada como sendo uma doença física). «Mire» é o vocábulo que valida a presença do médico no romance cortês: do latim *medicum*, aparece pela primeira vez em 1169 nos textos de Wace. No *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Gauvain é um cavaleiro-modelo da corte arturiana mas também apresenta qualidades médicas (1959: 203):

La pucele et le chevalier
Qui de mire eust grant mestier
Por les plaies que il avoit.
Et mesure Gauvains savoit
Plus que nus hom de garir plaie.

Também reflexo de um modelo divulgado ao longo de toda a história da literatura, o médico surge acompanhado por colegas, como se a duplicação ou mesmo triplicação dos recursos humanos validasse o poder da ciência. No *Roman d'Alexandre* aparecem dois colegas para prestar assistência a Malatous. Ferido em combate, este arménio é levado à presença de Alexandre e acaba por se submeter à autoridade do inimigo, oferecendo-lhe vassalagem em troca de tratamento. O Imperador manda-lhe, então, os seus médicos: «Dieus siens mires li baille, Ametis e Gassons,/ Et cil li covenencent: “Tout sain le vos rendrons”» (Paris, 1994: 156). Estamos perante uma imagem quase ingénua da figura do médico que, revestida de um simbolismo extraordinário, confere a esta erudita personagem o grau de santo milagreiro.

Não resta margem para dúvidas: os médicos prometem devolver Malatous regenerado sem o terem observado. Aqui, o poder de Alexandre parece ser superior ao poder da morte. Contudo quando Alexandre perde a saúde, não há médico nem remédio que o cure. Após uma segunda batalha contra Porus, rei da Índia, Alexandre chega a prometer uma recompensa ao médico para que trate todos os guerreiros feridos (*idem*: 422):

Et puis a dit au mire trestout a son voloir,
Se il bien les garist, donra lui grant avoir.
Li mires li respont : « Je vos a fi por voir
Que il seront tout sain tel di com huiau soir.

«Fisicien» também aparece nos textos do século XII. No *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, o físico, especializado na arte da «mirgie» intervém para tratar os ferimentos de Yvain e Gauvain. É de evidenciar o empenho que o médico põe no tratamento que administra aos cavaleiros (Troyes, 1982: 197s):

Un fisicien qui savoit
De mirgie plus que nus hom
Fist mander rois Artus adom.
Et cil del garir se pena
Tant que lor plaies lor sena

Au mialz et au plus tost qu'il pot.

O médico afigura-se uma autoridade, uma entidade à parte – quase intocável – que comparece para tratar. Fortemente embebido por uma medicina teórica primitiva mítica que se alicerça na cura pelo poder das plantas ou outros métodos antigos (como a sangria), o médico que circula pela corte ou pelo campo de batalha demonstra também a que ponto a Medicina da época permanece sob o domínio de uma medicina oriental e, em particular, árabe que penetrou profundamente no pensamento médico do século XII. Deste modo, no *Roman de Thèbes*, Tideu, ferido pelos enviados de Etéocles (rei de Tebas), é curado por um médico arménio que o rei da Grécia convoca. É a nacionalidade do médico que, de resto, parece validar o serviço prestado. Tideu recupera a saúde passado um mês graças a grande dedicação do médico: «Tant y pena et seir et main.» (Mora-Lebrun, 1995: 158)

Também no *Roman de Troie* aparece esta alusão curiosa ao médico estrangeiro que vem do Oriente – o que causa algum fascínio – e que aparece como par de Galeno ou Hipócrates. É, de resto, por ser excecional que Heitor o escolhe para tratar as suas feridas, no regresso de uma batalha contra os gregos (Sainte-Maure, 1998: 248):

Li bons mires Goz li senez,
Que devers Oriant fu nez –
Ne meinz ne le priseit bon pas
Que Galien ne Ypocras –
Cil a ses plaies regardees
E afeitees e lavees.

Ainda mais curiosa é a alusão que se encontra no *Roman d'Alexandre* e que chama, nem mais nem menos, o próprio Hipócrates à resolução de problemas de saúde: «Et Saligos apele le bom mire Ypocra.» (Paris, 1994: 682).

Contudo, também encontramos relatos de médicos puramente imaginários. No *Roman de Troie*, Heitor regressa a casa, depois da oitava batalha, e é acudido por Brot des Pouilles de quem não nos foi possível encontrar menção na história da Medicina.

Contudo estamos perante um excelente cirurgião pois Heitor é cortado e não sente dor: «Tailla Hector si gentement / Que mal ne tret, dolor ne sent.» (Sainte-Maure, 1998: 310)

Mas, de modo geral, as fontes estão claramente identificadas. Tanto Montpellier como Salerno são escolas médicas de referência que os escritores não negam. Lancelot, no romance de Chrétien de Troyes que tem o mesmo nome, é tratado por um médico da escola de Montepellier (Troyes, 1983: 106):

Iluec fu uns hom anciens
Qui molt estoit boens crestiens;
El monde plus leal n'avoit,
Et de plaies garir savoit
Plus que tuit cil de Montpellier.

Também a legitimidade da Escola de Salerno não podia ser esquecida. No *Cligès* de Chrétien de Troyes vêm três físicos de Salerno que ressuscitam Fénice: «Sont venu troi fisicien / De Salerne, molt ancien» (Troyes, 1982: 175). Dos três sábios, destaca-se o mestre: «Li mestres d'ax, qui plus savoit.» (*idem*: 177). Todavia este talvez seja o episódio mais insólito que analisamos. Os médicos vão a passar, ouvem as lamúrias dos que choram Fénice e o mestre, após rápido e incisivo diagnóstico, tira as suas conclusões (*ibidem*):

Et sor le piz et sor la coste
Li met la main et sans sanz dote
Que ele a el cors l'ame tote ;
Bien le set et bien l'aparçoit.

Lembrando como a mulher de Salomão o traíra fingindo-se morta, estabelece um paralelismo e resolve quebrar a letargia em que Fénice caíra usando métodos pouco ortodoxos. Começam por aplicar umas quantas chicotadas, depois deitam chumbo fundido nas mãos e preparam-se para a assar e grelhar quando são surpreendidos pelas damas da corte que, horrorizadas, lançam os sábios doutores pela janela. Dois comentários pertinentes surgem. Por um lado, o médico veste a pele do cozinheiro mas

repare-se no interesse destes dois versos: «Ja la voloient el feu metre / Por rostir et por grailler» (*idem*: 180s) .

A figura de Thessala que caracteriza a imagem muito presente na literatura medieval da aia que acompanha a sua dama e que exercendo uma grande influência sobre a sua senhora, é também um ser à parte por ter acesso ao mundo do maravilhoso. Thessala apresenta um perfil de médica embora esteja mais próxima do de curandeira, o saber popular e oral estando na base desse comportamento. De qualquer forma, parece ter «mezinhas» para os males comuns e físicos e «poções» para os males de amor. Trata diabetes, gota, anginas, asma e outras infeções vulgares ao mesmo tempo que diz ser melhor que Medeia (a perita em magia). Esta associação é o espelho de uma época assombrada por feitiços e encantamentos (*idem*: 91):

Je sai bien garir d'itropique,
Si sai garir de l'arcetique,
De quinancie et de cuerpous ;
Tant sai d'orines et de pous
Que ja mar avroiz autre mire ;
Et sai, si je l'osoie dire,
D'anchantemanz et de charaies
Bien esprovees et veraies
Plus c'onques Medea n'an sot,
N'onques mes n'an vos dire mot,
Si vos ai jusque ci norrie.

Já no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes o médico que reduz a luxação de uma das articulações de Keu é acompanhado por duas assistentes que desempenham funções de enfermeiras (Troyes, 1959:127s):

Li envoie un mire molt sage
Et deus puceles de s'escole
Qui li raloent sa canole
Et si li ont le bras liié
Et rasoldé l'os esmiié.

O modelo sugerido pelas mulheres médicas – que a História da Medicina batizou de *mulieres Salernitanea* – também figura em alguns dos textos. Praticavam medicina e, muitas vezes, surgem como desdobramento, como duplo do médico, embora a medicina exercida por elas esteja mais próxima da medicina curativa que aflora a magia. O saber das irmãs de Guivret, no romance *Érec et Énide* é um exemplo (Troyes, 1981:157):

La demorerent a sejour
Les serors Guivret ambedeus,
Por ce que biax estoit li leus.
An une chanbre delitable,
Loing de noise, et bien essorable,
En a Guivrez Erce mené ;
A lui garir ont molt pené
Ses serors que il an pria.

Ainda neste romance, o nome da fada Morgana é associado ao campo da medicina curativa. Artur fica chocado com as feridas que Érec ostenta e oferece-lhe um unguento feito pela sua irmã: «Puis fet apporter un antret / Que Morgue sa suer avoit fet» (*idem*: 128).

Esta figura feminina lendária volta a ser citada no *Chevalier au Lion*, como sendo a autoridade máxima na arte de elaborar remédios, conseguindo fazer desaparecer qualquer tipo de dor (Troyes, 1982: 90):

Mes tost aler nos an covient,
Car d'un oignement me sovient
Que me dona Morgue la sage ;
Et si me dist que si grant rage
N'est an teste, qu'il ne l'en ost.

Poderia, ainda, referir outros nomes como o da mãe de Isolda que fabrica o filtro do amor para que esta se apaixonasse pelo seu prometido. Imagem interessante a que se cria nesta lenda de Tristão e Isolda pois verifica-se a intenção de forjar a paixão de

Isolda e do rei Marco, a união da jovem com o velho (com orelhas de burro) através de um químico.... Alquimia, magia, fármaco, o texto que, só por si, é naïf mostra como existe um fundo real que apoia o imaginário literário, embora com algumas incongruências. Por exemplo, o filtro, numa das versões, é limitado a três anos, o que não deixa de ser curioso.

No estudo que fizemos, a doença toma formas diferentes: por um lado, aparece associada a ferimentos feitos em cenários de combate no espaço exterior. É sempre porque um cavaleiro sofreu um golpe que o médico é chamado a prestar assistência. Por outro lado, também nos foi dado a observar a doença como uma consequência do espaço da corte, um espaço simbólico e interior. O envenenamento é a principal causa da morte à mesa e levanta questões relevantes. Depois, já a outro nível que não o físico, achamos importante referir uma doença que remete para o domínio da simbologia, embora tenha reflexos físicos ao nível do corpo: o mal de amor que fere o coração e cuja descrição clínica a põe ao nível de qualquer outra patologia real.

Em traços gerais são estas as doenças que marcam o percurso do herói embora tenhamos encontrado, como demonstramos mais acima, algumas referências a doenças comuns para a época. Conheciam-se doenças inofensivas como a varíola, a papeira, o sarampo, a lepra como acontece no Tristão ou doenças provocadas por alterações alimentares como o escorbuto, o raquitismo, os diabetes, a gota, e muitas outras.

Os ferimentos em combate são inúmeros. Existem exemplos que vão do desmaio à morte. Encontrámos um pormenor interessante na manutenção do código cortês no campo de batalha. Enquanto o inimigo trata os ferimentos, a batalha pára. Outro exemplo interessante está num episódio do *Érec et Énide* em que Érec e um rival, depois de combaterem, acabam amigos e, na ausência de um doutor, entre-ataram-se aplicando ligaduras um ao outro: «il se sont antre bandé» (Troyes, 1981: 102). O romance cortês utiliza uma terminologia muito naïve que acaba por ser também um espelho de toda a ingenuidade do herói que inicia o seu percurso sem sabedoria para, prestadas as provas, chegar a um grau de saber que o torna um cavaleiro de direito, como é o caso de Perceval. Também não podemos deixar de lado um dos episódios mais emblemáticos da literatura francesa medieval. No *Conto du Graal* aparece o verbo

«mehaignier» para definir a mutilação sofrida pelo rei Pescador que ficou ferido entre as pernas numa batalha. Chrétien de Troyes descreve de forma ímpar a cena (1959: 103):

Parmi les quisses ambedeus,
s'en est encor si angoisseus
qu'il ne puet sor cheval monter.

Doente físico, o rei Pescador entrega-se à dor psicológica que uma paralisia implica. Vive angustiado, amargurado, mergulhado numa tristeza profunda marcada por essa ferida que encontra abrigo nas partes viris.

Também é curioso observar a morte à mesa. No espaço interior da corte arturiana desenvolve-se um tipo de ferimento catalogado de outra forma. Já não é um espaço bélico, mas sim um espaço de lazer. Mas, num espaço aprazível, a traição apresenta-se, dando lugar à morte. No *Roman d'Alexandre*, o herói morre envenenado à mesa no dia da sua coroação. Embora seja um ser de exceção, nada o salva. Trata-se de uma morte anunciada que promove a figura do mártir que morre para salvar o seu povo. É uma morte digna de Alexandre na medida em que é sofrida. Às portas da morte e em grande sofrimento, Alexandre levanta-se cambaleando do espaço da refeição para poder morrer, nos seus aposentos, longe dos olhos indiscretos da sua corte.

Os ferimentos de amor são talvez os ferimentos mais graves. O amor aparece como uma doença que destrói todos os anticorpos de que o corpo se encontra munido. Correspondido ou não, o amor arrasa como se de uma doença física se tratasse. A doença de amor, à imagem do quadro sintomático que envolve qualquer doença, começa por provocar alterações do apetite, debilitando o equilíbrio humoral, como acontece com Dido, rainha de Cartago, que se deixa seduzir por Eneias, no *Roman d'Énéas*. O mal de amor é uma forma de loucura que provoca alterações físicas. Poderia dar dezenas de exemplos que pairam sobre toda a literatura medieval. Mas retomo o exemplo de Dido por encontrar nesta figura uma personificação do mal de amor muito forte. Dido, enlouquecida por esta paixão, é levada ao suicídio. Morre imolada pelo fogo depois de cravar no seio a espada de Eneias. Este espetáculo macabro dá conta da morte apoteótica, reflexo de uma doença da alma que nenhum remédio pode sarar.

Quanto à cura, de acordo com os textos estudados, esta faz-se, em primeiro lugar, através de um regime alimentar adequado. Como comprovam os Regimes de Saúde da época, os médicos eram defensores de uma alimentação equilibrada que pudesse manter o corpo e a mente sãos (há, aliás, muitas vezes, uma confusão entre médico e cozinheiro). Observámos três formas de cura: pelo poder do fármaco (sangrias, unguentos, etc...), pelo poder da poção (vinho, especiarias, ervas medicinais, água, limpeza do corpo, alucinogénio, etc...), pelo Graal, símbolo do poder espiritual e cuja representação mais perfeita se concretiza na figura do rei pescador – filho do rei Espiritaus – alimentando-se de uma hóstia contida no Graal. Estamos perante um caso excepcional, um milagre na medida em que a energia e a vontade de viver se associa ao poder de uma hóstia que revoga toda e qualquer teoria médica.

Em suma, o perfil do médico desenhado nos romances analisados dá conta de uma entidade credível fortemente influenciada pela medicina oriental e que é chamada a intervir quando a situação clínica de determinada personagem assim o pede. O médico, figura real, é imposto num imaginário criado em torno de um universo literário, tendo apenas uma intervenção pontual e fazendo a ponte entre dois mundos distintos: o da ficção e o da realidade. E é precisamente nessa harmonia que se forja o cruzamento entre Saberes e Artes que tanto fascina o investigador do século XXI.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich (1968). « Les aventures du chevalier courtois ». *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.

GREGORY, Tullio (1975). « La nouvelle idée de nature et de savoir scientifique au XIIème siècle ». *The Cultural Context of Medieval Learning*. Dordrecht: Holland.

JACQUART, Danielle (1981). *Le milieu médical en France du XIIème au XVème siècles*. Genève: Librairie Droz.

MCVAUGH, Michael (1995). « Stratégies thérapeutiques: la chirurgie ». *Histoire de la pensée médicale en Occident*. Paris: Éditions du Seuil. MORA-LEBRUN, Francine (ed). (1995). *Le Roman de Thèbes*. Paris: Le Livre de Poche.

PARIS, Alexandre de (1994). *Le Roman d'Alexandre*. Paris: Le Livre de Poche.

- SAINTE-MAURE, Benoît de (1998). *Le Roman de Troie*. Paris : Le Livre de Poche.
- TROYES, Chrétien de (1959). *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Genève: Librairie Droz.
- TROYES, Chrétien de (1981). *Érec et Énide*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- TROYES, Chrétien de (1982). *Le chevalier au Lion (Yvain)*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- TROYES, Chrétien de (1982). *Cligès*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- TROYES, Chrétien de (1983). *Le chevalier de la Charrette*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- WICKERSHEIMER, E. (1979). *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Âge*. Genève.

FOLIE, LANGAGE ET CREATION DANS *MY DARK PLACES (MA PART D'OMBRE)* DE JAMES ELLROY

KARINE ROUQUET

CFDIP

Paris Diderot, Paris Sorbonne Cité

Karine.rouquet@hotmail.fr

Résumé : La production romanesque de James Ellroy est encadrée par deux récits autobiographiques *My dark places* (1996), et *The Hilliker Curse : my pursuit of women* (2011). Nous nous intéresserons surtout à *My dark places (Ma part d'ombre)* à la fois enquête trente-cinq ans après les faits sur le meurtre non élucidée de sa mère quand il avait dix ans, introspection cathartique et compulsive où il revient sur son enfance et son adolescence fracassées par ce meurtre, récit clinique d'une folie qu'il appelle « obsession » et d'une guérison par l'écriture. Comment James Ellroy articule-t-il folie, langage et création dans ce récit autobiographique ? Est-ce que ce récit nous aide à comprendre la puissance affolante de l'œuvre, et la manière dont elle travaille le corps social dans toutes ses dimensions subjectives, historiques, et politiques ?

Mots-clés : folie – obsession – traumatisme – lectures d'enfant – scénarios fantasmatiques.

Abstract: The novelist James Ellroy's work is framed by two autobiographical narratives, *My Dark Places* (1996) and *The Hilliker Curse; My Pursuit of Women* (2011). We have focused on *My Dark Places*, an enquiry made thirty-five years after the event on the unresolved murder of his mother when he was ten, at the same time, an introspective and compulsive return to a childhood and an adolescence shattered by the murder, as well as being the clinical account of a madness which he describes as an "obsession" and a cure through writing. How does James Ellroy link madness, language and creativity in this autobiographical tale? Does it help us understand the terrifying power of his work and the way in which it deals with the subjective, historical and political dimensions of society? (traduit par Eithne O'Neil)

Keywords: madness – obsession – trauma – childhood reading – fantastical scenarios.

C'est dans un corps à corps furieux et un voisinage halluciné avec les pulsions criminelles que surgit l'œuvre de James Ellroy et que s'invente une écriture dont Manchette signale « l'épouvantable puissance d'arrêt – comme pour une arme à feu » (Manchette, 1987). Rappelons que les deux premiers traducteurs pressentis par l'éditeur François Guérif se sont récusés au motif que l'auteur était « fasciste » et le livre trop « violent » (*idem*).

Cette œuvre procède par cycles : après la série des Lloyd Hopkins et *Un tueur sur la route*, le premier tome du *quatuor de Los Angeles*, *Le Dahlia noir*, consacre James Ellroy comme écrivain de romans noirs (1987-1992). De 1995 à 2001, il se lance dans la trilogie *Underworld USA* qui est interrompue pour écrire *Ma part d'ombre* (Ma part d'ombre) en 96. *American Tabloïd* (95) et *American death trip* (2001) encadrent donc le récit autobiographique qui va nous occuper, et dont l'écriture semble avoir obéi à une nécessité intérieure profonde. Dans cette trilogie, *Underworld USA*, James Ellroy explore l'histoire américaine : il disait jusque-là vouloir écrire des « romans noirs épiques », il désigne les romans suivants comme « romans historiques » : il déclare lors d'un entretien à *Télérama* en 2007 : « Je veux faire la contre histoire souterraine des Etats unis – détruire les mythes mensongers établis pour leur substituer ma propre mythologie » (Abescat, 2010) et dans un entretien à *L'Express* : « Je me suis lancé dans l'écriture de l'Amérique du crime de la deuxième moitié du XXème siècle, crime étant à prendre au sens d'acte délictueux. Derrière tout mouvement politique américain, il y a le crime » (Libiot, 2001).

C'est en écrivant cette trilogie et *Ma part d'ombre* qu'il met au point cette écriture hachée, heurtée, coupée, ramenée à l'essentiel, d'où « sa force hallucinogène, onirique, effrayante » (Gratias, 2006 : 165) une écriture de transe avec des répétitions, la suppression des pronoms, des phrases minimalistes et cette technique de fabrication si particulière mélangeant personnages réels et personnages fictifs, documents d'archives et archives reconstituées, inflation de faits, accumulations de détails : « le texte n'est plus qu'une prolifération d'événements, d'actions violentes à peine décrites. Plus de lyrisme, plus de description, ni d'introspection comme dans les romans précédents » (D'Asciano, 2006: 146). C'est le creuset de la nouvelle manière noire, si caractéristique du style d'Ellroy à dater de cette époque : ici dans avec la « manière », signalons

qu'Ellroy, hostile à internet, écrit toujours ses livres à la main, manière noire, manie, manière folle, manière affolante.

C'est ce tournant, à la fois passage du roman noir au roman historique et invention d'une nouvelle manière que je souhaite examiner en me penchant maintenant sur le récit autobiographique *Ma part d'ombre* et la façon dont Ellroy y articule folie, langage et création.

My dark places est écrit parce que James Ellroy obtient la possibilité de rouvrir l'enquête, trente-cinq ans après les faits sur le meurtre non élucidée de sa mère quand il avait dix ans. Il ne va pas retrouver le meurtrier de sa mère, - ceci est essentiel pour comprendre le passage opéré par le romancier vers l'histoire - mais se « réconcilier » avec elle, la réhabiliter. C'est donc à la fois un récit d'enquête, une biographie, celle du policier qui l'accompagne dans l'enquête, une introspection cathartique et compulsive où il revient sur son enfance et son adolescence fracassées par ce meurtre, le récit clinique des faits qui l'ont emporté « dans une spirale aux frontières de la folie », le récit clinique d'une folie qu'il appelle « obsession », qu'un ami désigne comme « psychose d'amphétamines », et sur lequel le médecin qui le soigne pose le diagnostic : « syndrome cérébral post-alcoolique ».

Ellroy, tel l'enfant halluciné près du cadavre de sa mère ou tel l'assassin hanté, ne cesse de revenir sur les lieux du crime. Ce meurtre est « son principal moteur » déclare-t-il en maintes occasions, il en a déjà fait le récit à plusieurs reprises – ainsi la version recueillie en avril 1988 par F. Guerif et I-P Deloux - avant de lui consacrer ce livre. Il s'agit de s'approcher autrement que par une fiction de ce qui le constitue, là où s'articule vie et mort, folie, langage et création. On y voit que la scène du crime, c'est le lieu de naissance de l'écrivain, le moment de suspens, de saisissement du sujet par l'œuvre, irrémédiablement relancé par l'obsession d'en savoir plus, au prix du déchaînement fantasmatique de la fureur investigatrice. C'est aussi le temps arrêté du trauma, qui va le conduire « hors du monde habitable » selon les mots de Virginia Woolf : il va lui falloir faire l'expérience d'une dérive qui le conduit à la mort psychique et physique pour se mettre à écrire, utiliser les structures narratives éprouvées au cours de ses lectures compulsives et remettre en mouvement le temps arrêté.

Comment James Ellroy articule-t-il folie, langage et création dans ce récit autobiographique ? Est-ce que ce récit nous aide à comprendre la puissance affolante de l'œuvre, et la manière dont elle travaille le corps social dans toutes ses dimensions subjectives, historiques, et politiques ?

Le récit se divise en quatre parties : La rouquine (évocation de sa mère), Le même sur la photo (récit de son enfance et de la dérive infernale qui a suivi le meurtre), Stoner (biographie du policier qui l'accompagne dans l'enquête), Geneva Hilliker (l'enquête proprement dite qui aboutit à nommer sa mère de son prénom et nom de jeune fille).

La deuxième partie rapporte les événements de l'enfance. Ses parents ont divorcé. Au moment où sa mère est assassinée, le jeune garçon vit, plutôt contre son gré, avec sa mère pour laquelle il a des sentiments ambivalents : « Je la haïssais et je crevais de désir pour elle ». Après la mort de sa mère, il vit avec son père qui est très heureux de récupérer ce fils dont la garde lui était disputée par son ex-femme, selon lui, une « pute » et une « ivrogne ». L'enfant cherche un accès à ce qui s'est passé par des lectures.

J'ai isolé quatre moments dont je vais donner des citations, propres à illustrer l'entrée dans la folie qu'il appelle « obsession » et qui se mue en fureur fantasmatique investigatrice avant de trouver un contenant : le langage.

1. La rencontre des livres policiers pour enfant

Mon père avait conservé quelques coupures de presse concernant l'affaire. Il m'en a exposé les grandes lignes et m'a pressé de ne pas penser au meurtre proprement dit. Il savait que j'avais une imagination très vive. [C'est la seule indication dans tout le livre où ce père s'interpose en enjoignant à son fils de ne pas penser au meurtre].

J'ai lu les coupures de presse...L'intuition qu'il ne s'agissait que d'une histoire de sexe m'a donné la chair de poule (...)

Je voulais des réponses, mais pas au prix de la présence continue de ma mère. J'ai dirigé ma curiosité vers les livres policiers pour enfants.

Je suis tombé sur la série des Hardy boys et des Ken Holt (...) Des adolescents détectives résolvaient des crimes et se liaient d'amitiés avec des victimes. Le meurtre était aseptisé et se passait entre les pages (...)

Il s'agissait là d'une formule littéraire réglée d'avance directement à *mon* intention. Elle me permettait de me souvenir et d'oublier dans des proportions égales. Je dévorais ces livres par wagons entiers en restant bienheureusement inconscient de la dynamique interne qui les rendait follement séduisants. (Ellroy, 1996: 157s)

On le voit, la curiosité de l'enfant est le moteur de ses lectures et les livres de fiction permettent un accès protégé à l'événement traumatique par la variété des scénarios, des « déguisements » et les « voiles » qu'ils proposent (Freud: 1907) et par leur structure « optimiste » (Rouquet-Brutin, 2008, citant *Les mots* de Jean-Paul Sartre).

L'accès à la fiction a une fonction réparatrice : il y a mise en route d'un travail de pensée qui s'étaye sur des représentations et une trame qui peut donner un contenant à l'événement et être le support d'une fantasmatisation où le déplacement et le refoulement ont leur part. On est dans la lecture avec ses effets inconscients (voir Brutin, 2000). J'insiste sur le fait que ces livres policiers lui permettent de « se souvenir et d'oublier dans des proportions égales ». Ils offrent la possibilité d'oublier, ce qui est rendu impossible ensuite.

2. Le cadeau empoisonné

Mais, voici l'expérience de lecture suivante :

Elle est venue à moi dans un livre. Un cadeau innocent a réduit mon monde en cendres.

Mon père m'a offert le livre pour mon onzième anniversaire. C'était une ode non romancée aux services de police de Los Angeles, le LAPD.

(...) J'ai lu le compte rendu de l'affaire du Dalhia noir qu'avait fait Jacques Webb. Et j'ai plongé au plus profond emporté par mes émotions.

Le « Dalhia noir » était une fille du nom d'Elisabeth Short. Son corps avait été découvert dans un terrain vague en janvier 1947. L'endroit où son cadavre avait été largué se situait à six kilomètres au sud de mon appartement.

(...) J'ai lu l'histoire du Dalhia une centaine de fois (...) Betty Short est devenue mon obsession.

Et mon substitut symbiotique de Geneva Hilliker Ellroy (...)

Cauchemars et flashes diurnes ont continué (...) Mon obsession du Dalhia noir a pris de nouvelles formes fantasmatiques.

Je sauvais le Dalhia noir et devenais son amant. Je lui épargnais une vie de coucherie sans lendemain. Je remontais la piste de son assassin et je l'exécutais. C'était des fantômes forts, fondés sur une structure narrative. Ils ôtaient à mon obsession son côté nauséeux. (...) Mon père cosignait mon obsession du crime. Il n'essayait jamais de me détourner de mes tendances monomaniaques.

(...) Mais je *savais* des choses.

(...) Je vivais dans deux mondes

(...) Je fantasmiais sans fin (...) L'unique grand thème de mes fantômes était le CRIME. » (*idem*: 166s)

Le cadeau empoisonné du père : un récit de fait divers et d'enquêtes réelles qui vient pulvériser le monde de l'enfant, fracturer son expérience, en lui confisquant la possibilité de l'expérience imaginaire, la possibilité de rêver, d'oublier, de penser à autre chose. Du coup, il est livré au Réel : dans sa vie diurne comme dans sa vie nocturne, il ne peut plus échapper au meurtre de sa mère : Betty Short devient le « substitut symbiotique » de sa mère. Son obsession se cristallise autour de l'histoire du Dalhia noir qui à ce stade est encore contenue par une structure narrative qui ôte à son obsession son côté nauséeux : « Je remontais la piste de son assassin et je l'exécutais ». C'est d'ailleurs cette fiction optimiste qu'il met en acte dans ce récit en rouvrant l'enquête sur le meurtre de sa mère et c'est la structure narrative de la plupart de ses romans jusqu'à ce récit autobiographique.

Le côté « nauséeux », c'est la participation au crime à laquelle il échappe encore. Mais plus tard sous l'effet de la folie, de l'alcool et des drogues, de ce qu'il appelle une « psychose d'amphétamine », la fantasmatisation va être directe :

Elle [Ma mère] m'aimait comme une femme peut aimer un homme. Nous avons fait l'amour. J'ai senti son parfum et son haleine-cigarette. Son téton amputé m'excitait. (...)

Les voix se sont faites plus précises. Elles disaient : « Tu as baisé ta mère *et* tu l'as tuée ». (*idem*: 239)

3. Le salut par l'écriture

Il survient après onze ans de dérive, de vie d'errance sans domicile fixe, de consommation à outrance d'alcool et de drogues de toutes sortes, de fantasmatisation et masturbation effrénées, de cavales, cambriolages et menus larcins entrecoupés de séjours en prison, de déambulations dans Los Angeles. Pendant cinq ans, il se drogue et entend des voix. Puis il a une crise de *delirium tremens* et une double pneumonie. Il se réveille un jour « le cerveau mort, inerte », « incapable de prononcer son propre nom : j'étais fou, cerveau mort » (*idem*: 240). Le diagnostic du médecin est « syndrome cérébral post-alcoolique » (*idem*: 244). Alors, Ellroy « passe un marché » avec Dieu : « Je lui ai dit que je ne boirai plus, que je n'avalerais plus d'inhalateurs. Je lui ai dit que je ne volerais plus. Tout ce que je voulais, c'était récupérer mon esprit pour de bon » (*idem*: 248). Et il élabore une histoire, un héros alcoolo souffrant de *delirium tremens* dont il « commence à comprendre que c'est un roman ». Puis abandonne la came : « Rien à foutre et je me suis débarrassé de mon ancienne vie d'un haussement d'épaule » (*idem*: 253).

Il a donc fallu qu'il aille jusqu'à la mort psychique et physique pour prendre appel sur un autre, un grand autre, Dieu en personne, libérer le texte et les scénarios impossibles dont il est porteur dans des formes romanesques successives et remettre ainsi en route le temps arrêté. Par ce marché passé avec Dieu, car après tout, comme le rappelle Jean-Max Gaudillère dans le séminaire qu'il anime avec Françoise Davoine à l'EHESS « Folie et lien social », il n'y a que Dieu qui puisse créer un autre. Il s'agit de fabriquer dans les récits de fiction traumatiques « quelqu'un à qui écrire cette affaire-là », de la montrer à quelqu'un qui s'est absenté qu'il n'y a pas d'autre à ce point-là. La folie essaye de construire de l'autre. Selon les métaphores de Jean-Max Gaudillère, « la folie est une machine à écrire, mais il faut que le texte soit adressé à quelqu'un : écrire, c'est écrire à quelqu'un, un singulier qui peut agir depuis sa propre place pour engager

le processus de l'écriture ». Les lecteurs toujours plus nombreux viendront à la fois prendre le relais et témoigner de l'invention d'un langage et d'une subjectivité là où il n'y avait que des coupures de presse affolantes.

4. Inscription dans une filiation et naissance de Geneva Hilliker

Le dernier passage se situe vers la fin du livre, dans la quatrième partie du récit qui s'intitule du prénom et du nom de jeune fille de sa mère et qui répond à la première « La rouquine ». L'enquête n'a pas abouti mais lui a permis de retrouver la famille de sa mère, de parler d'elle, de découvrir des photos, d'aller sur sa tombe, d'inscrire cette mère dans une généalogie dont témoigne le nom donné à cette partie : non pas Jean Ellroy comme sur le registre du décès, mais Geneva Hilliker. Le travail des signifiants, non seulement le nom et le prénom de la mère, mais la remontée du signifiant « Killer » sous Hilliker, pointe ici la découverte de la jeune femme vivante qu'a été sa mère : « Il fallait que je connaisse sa vie à la manière dont je connaissais sa mort » (*idem*: 524). Il ne s'agit plus de la rouquine assassinée par un killer de « celle qui l'a branché sur le sexe et la mort » mais de mettre au monde celle qui l'a mise au monde et qui lui a permis de naître comme écrivain. La post-face au *Dahlia* de 2006 poursuivra ce travail fantasmatique de filiation en établissant une équivalence entre les femmes aimées et les femmes assassinées et situera certaines héroïnes de ses romans dans une filiation Hilliker.

Ma mère m'a donné ce cadeau et cette malédiction : l'obsession. Celle-ci a débuté comme curiosité en lieu et place d'un chagrin d'enfant. Elle s'est épanouie dans la quête d'un savoir obscur, avant que de se muer en une abominable soif de stimulation mentale et sexuelle. Mes pulsions obsessionnelles ont failli me tuer. La rage de vouloir transformer mes obsessions en quelque chose de bon et d'utile m'a sauvé. J'ai survécu à la malédiction. Le cadeau a pris sa forme ultime et définitive dans le langage. (...)

Elle m'a offert une énigme permanente comme source de méditation et d'apprentissage.

La réussite impliquait deux choses. Il fallait que je m'attaque à un grand roman criminel. Il fallait que je m'attaque à l'histoire qui occupait le centre de mon existence (*idem*: 337s).

En conclusion, malgré cette pierre symbolique posée sur la tombe de sa mère que constitue l'écriture de *Ma part d'ombre*, la question de l'oubli est posée de livre en livre. Chaque livre est une tentative pour remettre en marche le temps arrêté pour cet écrivain qui souffre d'une mémoire- symptôme qui n'oublie pas car elle est connectée à un arrêt du temps, chaque livre est une tentative pour « socialiser les fantômes », les âmes errantes, un requiem. C'est à partir du moment où l'écrivain accepte de se retourner et d'affronter l'histoire qui occupe le centre de son existence en l'inscrivant dans la structure narrative offerte par le roman noir dans un premier temps qu'il peut se remettre en route, créer du temps là où il n'y a pas de temps, et mettre en fiction les maux de la tribu. Le passage à l'écriture de l'histoire de l'Amérique en témoigne.

Une fois confronté à l'irréalisable du rêve porté par les livres de détectives de son enfance, remonter la piste de l'assassin et le tuer, le romancier est bien obligé de constater que l'assassin court toujours, celui de sa mère comme celui du Dalhia. C'est le moment où l'enquête s'exaspère se confrontant à des détails, nous sommes devant « des pages quasi délirantes, maniaques, liste d'hôtels et de restaurants, à d'in vraisemblables découpages horaires autour du meurtre, ce sont les détails qui font office d'événements. Ellroy n'est plus dans une littérature s'articulant sur la psychologie... mais bien dans une littérature de la succession, de l'amoncellement, de la liste » (A. D'Asciano: 146).

Et on va passer avec *American death trip* à un texte qui n'est plus qu'une succession d'événements. Le passage à la grande Histoire et à l'écriture d'un grand roman américain s'orchestre à partir de ce foyer, le Mal qui jusqu'ici était le fait de criminels et de policiers corrompus diffuse et devient un mode de lecture de la grande Histoire des Etats-Unis, il s'agit de « réécrire l'histoire avec son propre cahier des charges ». Non plus de la mise en fiction de l'histoire personnelle mais de la mise en fiction hallucinée et hallucinante de l'histoire collective.

Références bibliographiques

ABESCAT, Michel (2010). « James Ellroy, le polar dans le sang », entretien avec James Ellroy, *Télérama* n° 3130.

A. D'ASCIANO, Jean-Luc, (2006). « Par-delà le style, l'ogre », *Petite mécanique de James Ellroy*, Paris: L'œil d'or, p. 145.

BRUTIN, Karine (2000). *L'alchimie thérapeutique de la lecture*. Paris: L'Harmattan.

ELLROY, James (1999). *Ma part d'ombre*, trad.de l'anglais par Freddy Michalski, Paris: Éditions Payot et Rivages, coll Rivage/Noir.

GRATIAS, Jean-Paul (2006). « *Destination morgue* et *American death trip*, entretien avec Jean-Paul Gratias mené par Jean-Luc A. d'Asciano », *Petite mécanique de James Ellroy*, L'œil d'or, p.165.

LIBIOT, Éric (2001). « Je suis un écrivain obsessionnel », entretien avec James Ellroy, *L'Express* du 15 janvier.

MANCHETTE, Jean-Patrick (1987). « James Ellroy du crime », *Libération*, 7 juillet.

ROUQUET-BRUTIN, Karine (2008). « Le plaisir pris aux représentations violentes et cruelles dans la littérature policière », *Gradiva*, 1(X1), pp. 65-82.

ÉCRIRE LA MALADIE, RECONSTRUIRE L'IDENTITÉ
Autobiographies des malades atteints de cancer

SILVIA ROSSI

CRIX – Centre de recherches italiennes
Université Paris Ouest - Nanterre - La Défense
silviarossi1980@hotmail.com

Résumé : Cet article analysera les autobiographies des malades atteints de cancer dans la double perspective de témoignages et de moyen d'inscription de la maladie grave dans un parcours de transformation de l'identité.

Mots-clés : cancer – autobiographie – écriture du corps malade.

Abstract: This article analyses autobiographies of cancer patients as both testimonies and ways to understand their critical illness within a process of redefining their identity.

Keywords: cancer – autobiography – illness-related literature.

L'objet de cet article est l'écriture du corps dans les autobiographies des malades atteints de cancer. Il s'agit donc d'une analyse de témoignages à la première personne dans un récit où auteur, narrateur et protagoniste s'identifient, le protagoniste étant la personne malade de cancer. Dans l'analyse de ces écrits, nous nous concentrerons sur l'écriture du corps comme moyen d'observation d'une transformation, voire d'une déstructuration, due à la maladie et aux traitements, et point de départ pour une compréhension qui amène à la reconstruction d'une identité menacée par la mort et transformée par le cancer et les traitements.

La première œuvre analysée est *Ho un cancro e non ho l'abito adatto*¹ de Cristina Piga. Avocate dans l'administration, elle est diagnostiquée d'un cancer du côlon en 2003. Le récit autobiographique de sa maladie sera publié quatre ans plus tard et dans le livre, Piga raconte l'été de la découverte du cancer et de ses traitements en courts chapitres thématiques.

Le deuxième livre pris en considération est l'autobiographie de Corrado Sannucci, *A parte il cancro tutto bene*.² Musicien et journaliste pour *La Repubblica*, Sannucci est diagnostiqué d'un myélome multiple en 2008, à l'âge de 58 ans. Il décède d'une récurrence en 2009 et l'écriture de son autobiographie est achevée à la fin des traitements pour le premier cancer, pendant une période assez courte et suivant de peu les traitements.

La troisième autobiographie est *Un altro giro di giostra*³ de Tiziano Terzani (1938-2004). Journaliste et écrivain, voyageur tout au long de sa vie, la découverte d'un cancer en 1997 lui offre l'occasion d'un « Viaggio nel male e nel bene del nostro tempo »,⁴ comme le sous-titre de son autobiographie l'explique.

Tout d'abord il est intéressant de remarquer que dans les trois cas examinés l'évènement déclencheur de la narration est l'annonce du cancer : l'écriture personnelle apparaît donc comme une réaction à l'annonce de la maladie et à la menace de mort et « vise, et ce n'est pas rien, au ressaisissement de soi par le récit » (Danou, 2001: 193). Nous n'avons aucune description des symptômes de la maladie, au contraire : dans les

¹ « J'ai un cancer et je n'ai rien à me mettre ». [Notre traduction]

² « A part le cancer tout va bien ». [Notre traduction]

³ « Un autre tour de manège ». [Notre traduction]

⁴ « Voyage à travers le mal et dans le bien de notre temps ». [Notre traduction]

trois cas l'annonce est soudaine. Corrado Sannucci note le jour et l'heure de sa rencontre avec le chef de service d'oncologie de l'hôpital Santo Spirito à Rome : le 5 décembre à 15h01, le moment auquel sa vie précédente finit. Les images de guerre choisies pour raconter l'annonce témoignent de la violence de son choc ainsi que de son impression d'être menacé :

Sono le 15.01. La mia vita precedente è stata distrutta. Il bombardamento di Dresda era stato più lento, anche lo tsunami si era avvicinato dando il tempo a qualcuno di arrampicarsi su un albero, il tornado Katrina era stato annunciato per televisione. Solo a Hiroshima la bomba atomica era stata più rapida di questa sentenza.⁵ (Sannucci, 2008: 5)

Malgré le choix d'un vocabulaire moins belliqueux, l'annonce du cancer a pour Cristina Piga les mêmes caractéristiques d'imprévu et de choc : l'écrivaine se présente dans l'avant-propos de son autobiographie comme une femme de 45 ans à la vie normale, prête au départ pour les vacances après une année de travail ; elle termine son portrait en soulignant « mai una sigaretta, mai un goccio di alcool »⁶ (Piga, 2007 : 11). Le premier chapitre est intitulé « La scoperta »,⁷ (*idem*: 13) et le livre s'ouvre avec un repère temporel bien précis (13 juillet, matin) : suite à une gêne Mme Piga se rend chez le médecin et le suspect de tumeur est avoué dans les premières lignes du livre.

Tiziano Terzani débute la narration en constatant que certaines choses arrivent à un grand nombre de personnes, mais cela ne signifie pas qu'elles peuvent nous arriver : pour cette raison l'annonce a été, pour lui aussi, inattendue. Dès le deuxième paragraphe il rapporte les mots du médecin : « Signor Terzani, lei ha il cancro »⁸ (Terzani, 2004: 9). La phase de diagnostic n'est que rapidement évoquée, et on arrive rapidement au « Day

⁵ « Il est 15h01. Ma vie précédente a été détruite. Le bombardement de Dresde avait été plus lent, même le tsunami s'était approché en donnant le temps à certains de grimper sur un arbre, le cyclone Katrina avait été annoncé à la télévision. Seulement à Hiroshima la bombe atomique avait été plus rapide que cette sentence ». [Notre traduction]

⁶ « jamais une cigarette, jamais une goutte d'alcool ». [Notre traduction]

⁷ « La découverte ». [Notre traduction]

⁸ « Monsieur Terzani, vous avez le cancer ». [Notre traduction]

one », ⁹ (*idem*: 33) le jour du début de la chimiothérapie, « l'inizio di un possibile altro pezzo di esistenza, un altro giro di giostra » ¹⁰ (*ibidem*).

Contrairement aux autobiographies traditionnelles, qui couvrent une vie entière, les narrations des malades se concentrent sur une période bien précise, qui commence donc avec la découverte du cancer ; cette annonce correspond à la transition forcée de la frontière qui sépare le monde des bien portants et celui des malades. En attendant la visite de sa femme, Terzani réfléchit :

appartenevamo ormai a due mondi completamente diversi. Io a quello dei malati, con la loro logica, le loro priorità, i loro dolori (...) e soprattutto una particolarissima percezione del tempo. Lei, al mondo di tutti gli altri, il mondo dei sani con i loro programmi, (...) le loro certezze sul futuro ¹¹ (*idem*: 69).

L'appartenance à deux mondes différents amène Terzani à vivre avec angoisse la visite de sa femme, étrangère à son monde, comme lui l'est désormais à celui des bien portants : « Ero ormai di un'altra tribù » ¹² (*idem*: 70). Pour cette raison – la peur de perdre le droit de résidence dans le monde des bien portants, Sannucci refuse d'utiliser le mot 'maladie' :

È l'iscrizione a un circolo esclusivo per inabili. È il check-in insolitamente rapido ed efficiente per il lazzaretto che è nelle menti degli altri. Diventi un cittadino per il quale la vita pubblica è inaccessibile (...). Puoi essere vestito Dolce&Gabbana, gli altri ti vedranno sempre con il camice del ricoverato ¹³ (Sannucci, 2008: 20-21).

⁹ « Le premier jour ». [Notre traduction]

¹⁰ « le début d'une autre possible partie d'existence, un autre tour de manège ». [Notre traduction]

¹¹ « nous appartenions désormais à deux mondes complètement différents. Moi, à celui des malades, avec leurs logiques, leurs priorités, leurs douleurs (...) et surtout une perception du temps très particulière. Elle, au monde de tous les autres, le monde des bien portants avec leurs programmes (...) leurs certitudes sur le futur ». [Notre traduction]

¹² « Je faisais désormais partie d'une autre tribu ». [Notre traduction]

¹³ « C'est l'inscription à un cercle exclusif pour inaptes. C'est le check-in extraordinairement rapide et efficace pour le lazaret qui est dans l'esprit des autres. Tu deviens un citoyen pour lequel la vie publique est inaccessible (...). Tu peux être habillé en Dolce&Gabbana, les autres te verront toujours dans la blouse de l'hospitalisé ». [Notre traduction]

Au contraire, parmi les malades il y a une sorte de reconnaissance, de fraternité immédiate. Les auteurs de ces autobiographies avaient été – avant l'annonce du cancer – des écrivains, des journalistes, des musiciens, des avocats. L'identité précédente est oubliée, remplacée par celle de malade : « La malattia è il grande equalizzatore »¹⁴ (Terzani, 2004: 71). Cette perte d'identité peut aussi être vécue comme une libération des tâches qui pendant des années ont réglé le quotidien :

Mi pareva che la professione mi avesse deformato (...). Era finalmente finita. Quel Tiziano Terzani (quel me li) non c'era più, finalmente bruciato via dal bel liquido fosforescente della chemio (...). Mi pareva che il cancro fosse un'altra buona occasione¹⁵ (*idem*: 50).

L'accès au monde des malades implique donc la perte de l'identité précédente et offre en substitution une identité de malade, ou, plus précisément, de malade de cancer, ou, encore plus précisément, de malade de myélome multiple ou de cancer du côlon.¹⁶ Cette sensation est bien décrite par Terzani qui a l'impression d'être même plus qu'un malade, d'être identifié par sa maladie : il décide de se soigner à New York, au sein du MSKCC, le Memorial Sloan-Kettering Cancer Center, hôpital et centre de recherche spécialisé en oncologie. Dans le chapitre consacré à ses traitements, le premier sous-chapitre porte le titre emblématique de « Quel tale nello specchio »¹⁷ (*idem*: 27). Toute l'attention est portée sur le corps : Terzani s'observe et se décrit ; il accompagne le changement de son état – de journaliste à malade – en faisant le choix d'abandonner les vêtements blancs qu'il a toujours portés et de s'habiller en noir ; il se prépare aux effets secondaires de la chimiothérapie en coupant barbe, moustache et cheveux. « Mai, prima

¹⁴ « La maladie est le grand égalisateur ». [Notre traduction]

¹⁵ « Il me semblait que la profession m'avait déformé (...). C'était enfin fini. Ce Tiziano Terzani (ce moi-là) n'existait plus, enfin brulé par le beau liquide rouge fluorescent de la chimio (...). Il me semblait que le cancer était une autre bonne occasion ». [Notre traduction]

¹⁶ A ce propos, il est intéressant de lire les considérations sur le statut du patient de Jean-Christophe Weber : « Si, au sein de l'institution médicale, le malade a le statut de patient, hors de l'institution, *être malade* est un statut, une identité figée dont il est difficile de se défaire », (Weber, 2011 : 4).

¹⁷ « Celui dans le miroir ». [Notre traduction]

di allora, mi ero tanto sentito fatto di materia », ¹⁸ (*idem*: 13) constate-t-il. Son attention est concentrée sur chaque partie de son corps jusqu'à perdre conscience de sa totalité : « i pezzi dell'io » ¹⁹ (*idem*: 81) sont décrits dans le détail, sans pourtant savoir à quoi correspond la somme ; cette attitude est la même que celle qu'il ressent de la part des médecins à son égard : « il fatto che io venissi sempre più trattato come un insieme di pezzi, e mai come unità, mi lasciava sottilmente insoddisfatto » ²⁰ (*idem*: 84). Cette attitude implique un questionnement ultérieur sur la perte d'identité liée aux interventions chirurgicales et aux ablations auxquelles Terzani est soumis. Il évoque l'exemple tiré de la pratique bouddhiste d'une rose qui restera une rose même en enlevant un pétale ; si on en enlève deux, elle sera encore une rose ; mais à quel moment cesse-t-elle d'être une fleur ? Combien de pétales peut-on enlever tout en continuant à la considérer comme une rose ? De la même façon, cette interrogation s'applique au corps : « quanti pezzi poteva togliere dal [suo] corpo senza che [scomparisse anche lui] ? » ²¹ (*ibidem*).

A côté des transformations permanentes, les traitements impliquent souvent des transformations temporaires qui modifient le quotidien des écrivains : la chimiothérapie de Corrado Sannucci est administrée grâce à un outil spécifique, l'élastomère, « un cilindro trasparente lungo una ventina di centimetri, che all'interno contiene una sacca di cortisone che viene rilasciata lentamente nel corso di una giornata » ²² (Sannucci, 2008: 25).

Cet outil est accepté et défini comme un copain, un sauveur ; le quotidien avec l'élastomère est décrit en détail, de même que les longues opérations nécessaires à son entretien. Pourtant Sannucci ne se sent pas limité mais il remercie l'entreprise américaine ayant fabriqué l'objet pour la liberté qu'il lui donne ; grâce à une mise à point soignée il pourra même utiliser sa motocyclette :

¹⁸ « Jamais, avant ce moment-là, je ne m'étais senti tellement fait de matière ». [Notre traduction]

¹⁹ « les parties du Je ». [Notre traduction]

²⁰ « Le fait que j'étais chaque fois plus traité comme un ensemble de morceaux, et jamais comme une unité, me laissait légèrement insatisfait ». [Notre traduction]

²¹ « combien de parties un chirurgien peut-il enlever de [son] corps sans qu'[il] disparaisse [lui]-aussi? ». [Notre traduction]

²² « un cylindre transparent d'une vingtaine de centimètres de long, qui contient une poche de cortisone qui est diffusée lentement pendant la journée », [Notre traduction]

La realtà è che ho sviluppato un vero trasporto per il mio cilindro di plastica trasparente. Anzi : sono del tutto innamorato di lui. Il mio gingillo e amuleto. Lo tratto con molto affetto e molta attenzione, non voglio che gli succeda nulla di male (...). La notte dorme al mio fianco, tra il braccio e l'anca, di giorno lo sento addosso, come un monile prezioso »²³ (*idem*: 47).

Les transformations imposées par les objets externes ne sont pourtant pas toujours bien acceptées ; le traitement de Cristina Piga prévoit cinq semaines de chimiothérapie, 24 heures sur 24, et de la radiothérapie tous les jours. Dans son cas, la perfusion permanente de chimiothérapie est administrée grâce à des recharges grosses comme des cassettes vhs, mais plus lourdes, qu'elle doit toujours porter avec elle, dans un sac à main ou dans un sac banane ; elle doit dormir avec elles, les prendre à chaque déplacement afin de ne pas arracher les aiguilles ; la nuit, dans le lit, elle se demande où les placer, sous l'oreiller ou entre son mari et elle : posées au milieu du lit, elles finissent par devenir une barrière entre eux.

Au-delà des éléments nécessaires aux thérapies, il y a les conséquences physiques des traitements : « Terra bruciata. Non sono più una donna »²⁴ (Piga, 2007 : 26) constate tristement Piga à la sortie de l'énième séance de radiothérapie. Au début des traitements elle met tout en oeuvre pour s'adapter au nouveau statut de malade ; consciente que le corps se transforme et qu'il impose des contraintes et de vivre à son rythme, elle déménage avec son mari et son fils à la campagne, elle adapte son régime, évite le soleil et fuit la chaleur de Rome. Trois semaines après le début du traitement, à l'occasion d'un mariage en famille, elle est obligée de porter une jupe à élastique car elle est gonflée et a pris du poids, de porter un manteau pour cacher les perfusions, de se tenir à distance des autres invités à cause de la baisse du nombre d'anticorps. Ces changements difficiles à maîtriser lui donnent l'impression d'être face à une trahison du

²³ « En vérité, j'ai développé un vrai transport pour mon cylindre en plastique transparent. Ou mieux : je suis complètement amoureux de lui. Mon bibelot et mon amulette. Je le traite avec beaucoup d'affection et beaucoup d'attention, je veux que rien de mal ne lui arrive (...). La nuit, il dort à côté de moi, entre le bras et la hanche, le jour je le sens sur moi, comme un bijou précieux ». [Notre traduction]

²⁴ « Terre brûlée. Je ne suis plus une femme ». [Notre traduction]

corps, trahison qui se complète à la quatrième semaine de traitement : brûlée, pleine d'infections, elle manque de souffle et elle se voit gonflée et grosse.

Sannucci arrive à la même constatation en observant que « il corpo sta cambiando, il corpo è cambiato (...) Cerca di dirmi che, come non è più quel corpo, così è illusorio che io pensi di essere ancora quell'uomo e quel jogger »²⁵ (Sannucci, 2008: 69).

L'écriture du corps est donc celle d'un corps malade, ou mieux, d'un corps soigné : le corps avant la maladie est décrit comme dans un flash-back ou alors en peu de mots avant le vrai début de la narration et sa seule fonction est celle de permettre la mesure des changements vécus, de comparer le nouveau corps, d'en souligner les transformations.

Nous retrouvons ainsi Sannucci à Hiroshima, en déplacement pour la coupe du monde de volley : c'est à ce moment qu'est prise la dernière photographie avant la découverte du cancer, la dernière photographie de sa vie « normale »²⁶ (*idem*: 21) ; au cours des thérapies Sannucci regardera l'homme sur cette photo et il sera incapable de se reconnaître, il aura l'impression « di vedere un uomo sconosciuto »²⁷ (*idem*: 33).

Dans les trois cas l'écriture sert à décrire les transformations, à les analyser, à les comprendre, à se redéfinir par rapport aux changements. L'annonce de la maladie met le corps au centre de l'attention des écrivains et de la narration ; le chirurgien René Leriche définissait la santé comme « la vie dans le silence des organes » (Leriche, 1936: 6'06-6) : au contraire, les autobiographies des malades atteints de cancer donnent la parole au corps.²⁸

²⁵ « le corps est en train de changer, le corps a changé (...). Il essaie de me dire que, comme il n'est plus ce corps-là, de la même façon il est illusoire de penser d'être encore cet homme-là et ce jogger-là ». [Notre traduction]

²⁶ « normale ». [Notre traduction]

²⁷ « de voir un homme inconnu ». [Notre traduction]

²⁸ Selon Arthur W. Frank, dans le récit de la maladie à la première personne, le corps n'est pas seulement l'objet de l'écriture : « The body, whether still diseased or recovered, is simultaneously cause, topic and instrument of whatever new stories are told » (Frank, 2013 : 2), « Le corps, qu'il soit encore malade ou soigné, est à la fois cause, sujet et instrument de tout nouveau récit qui est raconté ». [Notre traduction]

La fin des traitements coïncide avec la fin de la centralité du corps ; pour autant, le parcours d'évolution de l'identité de la personne qui a connu le cancer ne s'arrête pas là. Terzani définit le jour de son dernier rendez-vous à l'hôpital comme son « ultimo giorno da ammalato »²⁹ (Terzani, 2004: 149) ; la peur est celle de revenir à la vie d'avant alors que, persuadé que son cancer était quelque part lié à sa vie précédente, il ambitionne à en avoir une différente ; en outre, la « vita normale »³⁰ (*idem*: 140) que les autres – médecins, famille, amis – lui souhaitent ne correspond pas à sa conscience d'être différent et de vouloir vivre autrement. Après la période de traitement à New York, le deuxième chapitre et la deuxième étape du voyage de Terzani ont l'Inde comme destination : nous n'avons pas de détails liés à son état physique, sauf la banale recommandation de faire attention à cause de son système immunitaire affaibli. Le corps, objet d'une analyse minutieuse dans les pages américaines, perd de son importance, semble être resté à New York. Ce voyage est géographique mais il est aussi la continuation de la tentative de se redéfinir déclenchée par l'annonce du cancer. Nous en avons vu les premières étapes pendant son séjour à New York : la description de celui qui essaie de se reconnaître face au miroir, la découverte d'un homme conscient de chaque partie de son corps. Suite à la fin des traitements, Terzani deviendra un voyageur en quête de soi-même, un homme qui renonce à son identité pour se reconstruire : tout en inscrivant ce parcours dans la continuité, le cancer est le moyen qui lui donne la possibilité de jeter le déguisement porté lors de sa vie précédente, sa vie de journaliste, et de faire ses choix sans le poids du passé. Ce parcours respecte quelque part la vision du cancer comme fracture qui conditionne la suite du parcours autobiographique. Si le moment de l'annonce de la maladie implique le passage soudain au monde des malades, la fin des traitements redonne le passeport pour le monde des bien portants. Il ne s'agit pas d'une rupture, mais d'une évolution : le regard bienveillant que le narrateur porte sur l'ancien malade témoigne de la continuité de l'identité qui arrive finalement à se définir à travers l'écriture autobiographique.

La tentative de redéfinition de Sannucci passe par la prise de conscience de ne plus être la somme de son passé : « Ecco la scoperta. Non è più vero che la mia somma precedente mi definisca, mi identifichi, sia la mia spina dorsale. Adesso io sono da qui

²⁹ « dernier jour de malade ». [Notre traduction]

³⁰ « vie normale ». [Notre traduction]

in avanti »³¹ (Sannucci, 2008: 73). Les effets secondaires des traitements l'amènent aussi à perdre contact avec son corps : ce qu'il perçoit de son corps n'a pas de réel rapport avec son état ; il ne peut plus dormir, il perçoit les effets de la cortisone, mais en même temps « sono i terremoti di una stella sulla quale non abito »³² (*idem*: 39). Il y a un détachement entre l'esprit et le corps car ils peuvent faire de leur mieux séparés : parce qu'ensemble ils ont amené au cancer, Sannucci décide de les séparer pour essayer de tirer le meilleur de chacun d'entre eux. La maladie est donc un élément de désagrégation de l'identité :

Bisogna separare la mente dal corpo (...) perché possono dare il meglio solo se ciascuno va per la sua strada. La mente deve programmare, il corpo resistere. (...) saremo grati alla sua resistenza, assisteremo alla sua trasformazione. Per riunirci: la mia vita, il mio corpo, la mia mente. Un giorno, chissà quando e chissà dove³³ (*idem*: 70).

La suite des traitements sera vécue et racontée selon cette dichotomie. L'un des passages les plus significatifs à ce propos est celui de la greffe des cellules souches ; alors qu'il se trouve en chambre stérile il déclare : « non sono io. Sono un simulacro, la forma modificata nella quale si combatte questa battaglia. È la parte di me che si offre come terreno necessario della cura »³⁴ (*idem*: 105). De plus, à la question de savoir s'il est encore lui-même :

Lo sono non più di un carrista a bordo del suo tank (...). E che poi scrive a casa (...) lettere in cui si è liberato di tutta l'estraniamento che gli è richiesta (...) per esprimere finalmente quella parte di uomo che gli è rimasta e che ricorda di sé³⁵ (*idem*: 106).

³¹ « Voilà la découverte. Il n'est plus vrai que ma somme précédente me définit, m'identifie, est mon épine dorsale. Maintenant moi je suis d'ici en avant ». [Notre traduction]

³² « ce sont les tremblements de terre d'une étoile sur laquelle je ne vis pas ». [Notre traduction]

³³ « Il faut séparer l'esprit du corps (...) parce qu'ils peuvent donner leur maximum seulement si chacun poursuit sa voie. L'esprit doit programmer, le corps résister. (...) nous serons reconnaissants à sa résistance, nous assisterons à sa transformation. Pour nous réunir : ma vie, mon corps, mon esprit. Un jour, qui sait quand, qui sait où ». [Notre traduction]

³⁴ « ce n'est pas moi. Je suis un simulacre, la forme modifiée dans laquelle on mène cette bataille. C'est la partie de moi qui s'offre comme terrain nécessaire au traitement ». [Notre traduction]

³⁵ « Je le suis non plus qu'un tankiste à bord de son tank (...). Et qui, après, écrit à la maison (...) des lettres dans lesquelles il s'est libéré de toute la distance qui lui est nécessaire (...) pour exprimer, enfin, la partie d'homme qui est restée en lui et qu'il rappelle de lui-même ». [Notre traduction]

Il sortira de la greffe avec le système immunitaire d'un nouveau-né, un corps fragilisé que l'esprit devra précéder :

Il mio sistema immunitario sarà quello di un neonato, avrà bisogno di mesi per riacquistare efficienza e autorità: la mia anima lavorerà per precederlo, la mia testa dovrà farsi trovare pronta prima del mio osso ³⁶ (*idem*: 144).

En effet, la personne qui s'était construite durant les 50 premières années de sa vie, avait servi à fabriquer un bouclier qui est désormais inutilisable : le nouveau Sannucci devra donc se reconstruire. Le parcours suivi par Sannucci au terme des traitements est celui d'une deuxième naissance : « ora sono una persona migliore. (...) Ho conosciuto i miei limiti, ho limato la mia vanità »³⁷ (*idem*: 122).

Devo guarire per conoscere quest'uomo migliore. (...) un uomo imprevisto, diverso, che non conosco, imprevedibile, uno con il quale non avrei mai avuto un appuntamento (...). È la prima volta che nella vita attendo con tanta ansia l'uomo che sarò. Non quello che vorrei essere, ma quello che sarò ³⁸ (*idem*: 123).

Se mi è sconosciuto l'uomo che devo essere, l'uomo che sono stato mi è altrettanto estraneo e, a questo punto, anche lievemente antipatico ³⁹ (*idem*: 124)

L'écriture, dans le cas de Terzani comme dans celui de Sannucci, est un moyen pour inscrire la maladie dans un parcours de transformation de l'identité qui continue

³⁶ « Mon système immunitaire sera celui d'un nouveau-né, il aura besoin de moi pour réacquérir efficacité et autorité : mon âme travaillera pour le devancer, ma tête devra se trouver prête avant mon os ». [Notre traduction]

³⁷ « maintenant je suis une personne meilleure (...). J'ai connu mes limites, j'ai limé ma vanité ». [Notre traduction]

³⁸ « Je dois guérir pour connaître cet homme meilleur. (...) un homme imprévu, différent, que je ne connais pas, imprévisible, avec lequel je n'aurais jamais eu rendez-vous (...). Pour la première fois j'attends avec anxiété l'homme que je serai. Non pas celui que je voudrais être, mais celui que je serai ». [Notre traduction]

³⁹ « Si l'homme que je dois être m'est inconnu, l'homme que j'ai été m'est également étranger et, désormais, légèrement antipathique ». [Notre traduction]

après la fin des traitements, quand le statut de malade n'est plus valable. Dans un article paru quelques mois après la publication de son livre et donc après la fin des traitements, Sannucci déclare avoir écrit une autobiographie du futur :

Le autobiografie raccontano il passato (...). Non hanno sorprese. Queste invece sono narrazioni del futuro: cominciano da un passato molto prossimo ma sono interamente proiettate verso quel tempo ricco di incognite che aspetta chi ha incontrato il cancro⁴⁰ (*idem*: 4).

La nécessité de redéfinir l'identité est évidente et les interrogations sont continues : « Riavrò la mia faccia di prima, la mia barba, i miei capelli? Quale anima resisterà alla fine di tutto e quale aspetto vorrò avere ? »⁴¹ (*idem*: 78). La thérapie a mené à des découvertes, des souffrances, du désespoir, de l'enthousiasme ; il y a une attente et une curiosité envers la personne qu'il deviendra, ainsi que de l'espoir et une envie de découverte : « Torneremo a far l'amore quando avrò conosciuto il mio nuovo io »⁴² (*idem*: 119). Sannucci conclut son autobiographie avec une nouvelle carte d'identité sur laquelle il apparaît chauve ; la date de naissance est le 5 décembre 2006, le jour de la découverte de son cancer et le lieu est Hiroshima, là où avait été prise sa dernière photographie avant l'annonce du cancer : le parcours s'achève donc avec le passage de témoin entre l'ancien et le nouveau Sannucci.

A la fin de ses traitements, Cristina Piga dresse une sorte de bilan de son expérience, physique d'abord : quand les médecins lui enlèvent les aiguilles, elle donne une indication de son nouveau poids : 63 kilos, 7 en plus qu'au début des traitements, 7 kilos qui correspondent à deux tailles qu'elle souhaite perdre. La cicatrice laissée par le port-à-cath reste visible et témoigne de sa maladie, sauf si une tenue bien choisie la cache. Si l'entrée dans le monde des malades avait été soudaine, la sortie arrive aussi à un moment bien identifié, lors de son premier dîner en société : elle choisit avec

⁴⁰ « Les autobiographies racontent le passé (...). Elles n'ont pas de surprises. Celles-ci, par contre, sont des narrations du futur : elles commencent d'un passé très proche mais elles sont complètement projetées vers le temps riche d'inconnu qui attend ceux qui ont rencontré le cancer ». [Notre traduction]

⁴¹ « J'aurai à nouveau mon visage d'avant, ma barbe, mes cheveux ? Quel esprit restera à la fin de tout cela et quel aspect voudrai-je avoir ? ». [Notre traduction]

⁴² « Nous ferons à nouveau l'amour quand j'aurai connu mon nouveau moi ». [Notre traduction]

difficulté comment s'habiller, en découvrant ses anciens vêtements trop petits. Au dîner, Piga se retrouve assise à côté d'un ancien joueur de basket qui, après avoir aperçu sa cicatrice laissée par le port-a-cath, déboutonne sa chemise, pour lui montrer qu'il a la même : « Una mano grande stringe la mia e mi accompagna ad affrontare il mondo dei sani »⁴³ (Piga, 2007: 52). Un parcours linéaire, dans lequel la maladie paraît être une parenthèse ; cependant, Cristina Piga, dans les dernières pages de son livre, constate que son retour dans le monde des bien portants n'est qu'apparent : « Alla fine si cambia. Non subito »⁴⁴ (*idem*: 53). Six mois après la fin des traitements, les effets secondaires apparaissent : la ménopause et ses conséquences, des soucis aux oreilles, la faiblesse du corps. Par contre, les changements ne sont que physiques : sa vie est la même qu'avant la maladie, elle a gardé le même travail, la même vision de la vie, la même attitude : « E perché non mi sento migliore, né miracolata, né più buona, né con una diversa visione del mondo, né più generosa (...) ? »⁴⁵ (*ibidem*). La liste continue : dans les attentes de Piga, l'expérience de la maladie grave est censée d'être un événement qui amène à un changement du caractère, notamment à une « amélioration ». C'est le cas de Tiziano Terzani et Corrado Sannucci qui, tout en considérant l'annonce du cancer comme une fracture dans leur parcours biographique, l'insèrent par la suite dans une perspective de changement et d'évolution de leur identité qui garantit la continuité de leur parcours de vie. A ce propos, il est intéressant de remarquer que les autobiographies de Terzani et de Sannucci ont été écrites peu de temps après la fin des traitements ; au contraire, « Ho un cancro e non ho l'abito adatto » a été publié quatre ans après la maladie. L'expérience du cancer est désormais une parenthèse derrière elle, parfois oubliée, grâce aussi à – ou à cause de – l'attitude des autres : le cancer tue ou alors il est oublié. Dans ce sens le livre apparaît comme un témoignage pour ne pas oublier, mais aussi comme une tentative tardive de reconstruction et de mise en sens de l'expérience de la maladie.

⁴³ « Une grande main serre la mienne et m'accompagne à affronter le monde des bien portants ». [Notre traduction]

⁴⁴ « Au final on change. Pas tout de suite ». [Notre traduction]

⁴⁵ « Et pourquoi je ne me sens pas meilleure, ni miraculée, ni plus gentille, ni avec une différente vision du monde, ni plus généreuse (...) ? ». [Notre traduction]

Références Bibliographiques

- BAZY, Olivier (2009). « La santé c'est la vie dans le silence des organes », *La revue lacanienne*, n°3, pp.47-50.
- DANOU, Gérard (2001). « À propos de Fragments sur la vie mutilée de Jean-Michel Palmier », *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, Paris: Bpi/ Centre Pompidou, pp.189-194.
- FRANK, Arthur W. (2013). *The Wounded Storyteller - Body, Illness, and Ethics, Second Edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LERICHE, René (1936). « De la santé à la maladie, la douleur dans les maladies, où va la médecine ? », *Encyclopédie française*, VI, p. 6'06-6.
- PIGA, Cristina (2007). *Ho in cancro e non ho l'abito adatto*. Milano: Mursia Editore.
- SANNUCCI, Corrado (2008). *A parte il cancro tutto bene - Io e la mia famiglia contro il cancro*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- SANNUCCI, Corrado (2009). « Dal campo di battaglia », *Primapersona. Percorsi autobiografici – malemalessere malattia*, n° 20, pp.4-7.
- TERZANI, Tiziano (2004). *Un altro giro di giostra - Viaggio nel male e nel bene del nostro tempo*, Milano: Longanesi Saggi.
- WEBER, Jean-Christophe (2011). « Editorial », *Être patient, être malade, Cahiers Philosophiques*, n°125, pp.3-6.

FANTASMES ÉPIDÉMIQUES

Logique de contamination dans le roman de Durtal (Huysmans)

ÉLEONORE SIBOURG

University of Kent / Université Paris Sorbonne IV

eleonoresibourg@orange.fr

Résumé : Fascinante période que la fin du XIX^e siècle, où le triomphe du positivisme scientifique est également perçu comme l'un des symptômes de la dégénérescence humaine. Le cycle de Durtal exemplifie ce diagnostic : nous y observons une réelle *pathologisation* littéraire. De la dénonciation de la médecine moderne aux fantasmes effrayants provoqués par les épidémies contemporaines, son personnage principal est en quête d'un remède qui se dérobe sans cesse. À la littérature, donc, de suppléer à la tartuferie des praticiens. La contamination, vecteur angoissant de la maladie, est instrumentalisée en vue, cette fois, d'une régénérescence littéraire. Par ailleurs, la pathologie en tant que métaphore (Susan Sontag), permet au texte huysmansien de redéployer une dynamique spirituelle que le positivisme avait asséchée. La maladie se pose donc comme l'interface privilégiée entre science, religion et littérature, et affirme la vocation thérapeutique de cette dernière.

Mots-clés: contamination – épidémie – positivisme – dégénérescence – pathologisation – religion – mystique – esthétique.

Abstract: In the late 19th century we can observe a fascinating reaction: while religion retreats, Positivism and faith in Progress fill the gap left by abandoned spiritual belief. Some writers perceive this reversal as a sign of degeneration, which is strongly linked to the concept of Decadence. It is in this context that Huysmans writes his novels. The Durtal tetralogy in particular focuses on this problematic. In these books, pathology is everywhere: contemporaneous society is seen as a sick body, while terrifying fantasies come out of epidemic diseases of the time. For that reason we can speak of a real literary pathologization. If the logic of the contamination implies at first a pessimistic vision of society, it soon becomes a way to renew the spirituality of Durtal and the writing itself. Henceforth, pathology can be seen as a in-between where both science and religion can interact. In the meantime, literature establishes itself as a cure for the « mal de siècle ».

Keywords: contamination – epidemic – positivism – degeneration – pathologization – religion – mystic – aesthetic.

Le cycle de Durtal compte quatre romans : *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*, publiés de 1891 à 1903 et unis par la permanence du personnage principal du même nom. Ils occupent, dans l'œuvre de Huysmans, une place particulière. L'auteur a d'abord été une figure de proue du naturalisme, avant d'en consommer la rupture en publiant *À rebours*, identifié par les contemporains comme manifeste de la Décadence. À l'étude des personnages types de la société populaire (*Marthe*, *Les Sœurs Vatard*) succède une soif d'imaginaire et de spiritualité incarnée par le personnage de des Esseintes. Or, si les rigueurs desséchantes du mouvement de Zola ont fait leur temps, la thébaïde artificielle que se crée l'esthète se solde par un échec. Huysmans s'engage alors dans une voie nouvelle et fait ses premiers pas dans la religion catholique en explorant son côté obscur, le satanisme (*Là-bas*), étape préliminaire avant sa conversion et celle de son personnage Durtal, narrée dans *En route*. La foi, désormais ne quittera plus ses œuvres. *La Cathédrale* et *L'Oblat* sont consacrés respectivement à la symbolique chrétienne et à la liturgie bénédictine.

Pour autant, la conversion n'exclut de l'écriture ni les influences naturalistes, ni les représentations du monde profane, bien au contraire. L'écriture reste critique à l'égard des laïques comme des catholiques. Le regard acéré de Durtal demeure foncièrement pessimiste, à l'instar de ses précédents avatars romanesques. La dégénérescence est omniprésente et la religion, une fois reconquise, se révèle insuffisante à résorber ce ressenti douloureux.

Nous verrons que ce constat se décline sur le mode d'une pathologisation littéraire : le texte est envahi, contaminé par la maladie. Les épidémies du siècle, choléra, syphilis, hystérie et autres névroses hantent l'écriture et prêtent leurs mécanismes de propagation, inconnus comme invisibles, à la narration dans son ensemble. Or si la logique de contamination, comme nous l'avons nommée, est en premier lieu mortifère, symptôme d'un mal, elle va être instrumentalisée, renversée par l'écriture en vue cette fois d'une régénérescence littéraire. Notre article se propose donc de suivre et d'analyser cette évolution. Nous espérons ainsi montrer à travers l'étude de cette tétralogie que, si la pathologie comme la contamination ne se laissent maîtriser ni par la science, ni par la religion, c'est à la littérature que revient le pouvoir de les instrumentaliser, révélant ainsi ses vertus thérapeutiques.

Étymologiquement, la contamination est souillure, contact impur. Un élément étranger, pathogène, pénètre à l'intérieur de l'organisme : il y a transgression. Selon le mot de Véronique Adam et de Lise Revol-Marzouk, la maladie représente une « aliénation de l'espace personnel » (2012: 7). En effet, Durtal n'a de cesse de se tenir en marge des autres. Écrivain, il fuit le monde des lettres, « ces trabans de l'écriture » qui justement empoisonnent : « c'est une incessante manipulation de jalousie de quartier et de potins de loges, le tout, globulé dans une perfidie de bon ton, pour en masquer et l'odeur et le goût. » (1999: 734s).

Plus généralement, il est rebuté par toute forme de société, ayant une vision très noire de l'homme : « son âme purulait au temps de la Genèse, elle n'est, à l'heure actuelle, ni moins tuméfiée, ni moins fétide. La forme seule de ses péchés varie ; le progrès, c'est l'hypocrisie qui raffine les vices ! » (*idem*: 276). Ce lexique extrêmement connoté rappelle bien évidemment le *topos* de la dégénérescence alors en vogue, qui se fait antienne dans le roman de Durtal. Carhaix, le sonneur de la tour Saint-Sulpice, renchérit à son tour sur cette société bien malade : « Oui, moi aussi, je pense qu'elle est putréfiée, que ses os se carient, que ses chairs tombent ; elle ne peut plus être ni pansée, ni guérie » (*ibidem*).

Le texte dénonce en premier lieu le progrès comme étant la cause principale de cette maladie métaphorique qui ronge le corps social. L'appât du lucre, le triomphe de la bourgeoisie, l'avènement de l'industrialisation comme celui de la démocratie participent de ce phénomène. Tout s'uniformise et se marchande. La métaphore de la contamination devient donc un moyen de dénoncer et de contester les transgressions observées. Et elles sont nombreuses.

Elles se cristallisent spécialement sur un point. Face à la médecine qui devient une science exacte, la vocation thérapeutique de l'Église est contestée. Le prêtre, qu'on appelait auparavant au chevet des malades, qu'on allait retrouver dans l'intimité du confessionnal, est bientôt privé de sa fonction d'autorité morale et médicale que reprend le médecin. Selon le mot de Barbey d'Aurevilly, ce dernier est devenu « le confesseur des temps modernes » (1973: 115s).

C'est là la transgression majeure que le texte ne cesse de dénoncer, des premières pages de *Là-bas* jusqu'à *L'Oblat*. L'astrologue Gévingey, - convive que

Durtal retrouve à la table du sonneur Carhaix -, réitère un discours que l'on retrouve souvent dans la tétralogie : « Quel temps biscornu, fit Gévingey, pensif ; on ne croit plus à rien et l'on gobe tout. On invente, chaque matin, une science neuve ; à l'heure actuelle, c'est cette lapalissade qu'on nomme la pédagogie qui trône » (1999: 293).

Pour le reformuler, la science positive s'est parée des vertus sacrées de la religion, l'en a dépouillée. Les nombreuses découvertes du XIX^e siècle, de l'électricité jusqu'aux théories darwiniennes en passant par les progrès médicaux, ont contribué à la désertion des Églises et au transfert de la foi en Dieu vers la science. La décadence de la religion est expliquée sans surprise sur le mode de la contamination, dans l'un des passages de *La Cathédrale* :

depuis de longues années déjà, en France, la religion macère dans une mixture de ce vieux suint janséniste que nous n'avons jamais pu éliminer et de ce suc tiède que les Jésuites nous injectèrent, dans l'espoir de nous guérir. Hélas, le remède n'a pas agi, et ils ont ajouté à un desséchant, un déprimant. (*idem*: 1310)

Le catholicisme est envisagé ici comme un corps infecté par des toxines, embourbé dans une stagnation qui a résulté en la dilution de ses dogmes essentiels. Cela a entraîné, au XIX^e siècle, une totale inadéquation aux enjeux contemporains, critique déjà formulée dans *En route* : « L'ignorance du clergé, son manque d'éducation, son inintelligence des milieux, son mépris de la mystique, son incompréhension de l'art, lui ont enlevé toute influence sur le patriciat des âmes » (*idem*: 473).

Cependant, s'il est un bouc émissaire privilégié pour expliquer la décadence, il s'agit bien du corps médical, à l'origine d'une transgression plus perverse encore. On ne compte plus les réquisitoires dont font l'objet les médecins au fil des pages des quatre romans. Le docteur des Hermies, l'un des rares amis de Durtal, solitaire et partageant les mêmes valeurs, critique vertement ses pairs :

(...) je viens d'assister à une consultation de ceux que les journaux qualifient de « princes de la science ». (...) Ah ! elle est bien, la science contemporaine ! Tout le monde découvre une maladie nouvelle ou perdue, tambourine une méthode oubliée ou neuve et personne ne sait rien (...) (*idem*: 110s)

Nous le voyons, ce n'est pas la médecine qui est critiquée, mais bien ses actuels tenanciers, usurpateurs et charlatans, cibles de ce réquisitoire à la tonalité moliéresque. Au stade du troisième roman, le diagnostic n'a guère changé :

Étant donné, conclut Durtal, qu'à l'heure actuelle la médecine est devenue plus que jamais un leurre, (...) et, d'ailleurs, quand bien même les praticiens de notre temps ne seraient pas des ignares, à quoi cela servirait-il, puisque les médicaments qu'ils pourraient utilement prescrire sont frelatés ? (*idem*: 999)

Alors que la profession médicale est chargée de guérir – et la tâche semble immense – les médecins, désormais, empoisonnent. Eux-mêmes se sont mués en agents pathogènes. En cause, bien sûr, les progrès de la discipline : « Puis maintenant, chaque médecin se spécialise ; les oculistes ne voient que les yeux et pour les guérir, ils empoisonnent tranquillement le corps » (*idem*: 111). La spécialisation médicale décompose l'homme en organes et fait abstraction de l'individu, de son identité et de son unité. Cette vision positive de la médecine élude donc selon le narrateur le rôle de la psyché dans la naissance et le développement d'une pathologie. La systématisation des remèdes joue le même jeu, puisqu'elle correspond à l'industrialisation des médicaments qui font fi de l'individualité des patients. Pour ces raisons, la médecine, dans sa pratique moderne, se fait l'apôtre de la dégénérescence.

Durtal tente d'échapper à cette ambiance délétère en s'isolant de la société, comme s'il cherchait à se forger un espace où la contamination ne puisse l'atteindre. Sa conversion lui permet de renouer avec des traditions thérapeutiques qui s'accordent à sa vision de la médecine, résolument hiératique. Il se prononce ainsi en faveur des exercices spirituels que lui prescrit son ami l'abbé Gévresin, et préfère aux médecins les saints thaumaturges du Moyen Âge :

je ne vois pas pourquoi l'on ne reviendrait point aux spécifiques des oraisons, aux panacées mystiques d'antan. Si les saints intercesseurs se refusent, en certains cas, à nous guérir, ils n'aggraveront pas au moins notre état, en se trompant de diagnostic et en nous faisant ingérer de périlleux remèdes (*idem*: 999)

La pierre d'achoppement se profile : l'époque à laquelle rêve Durtal est révolue, et ne peut se retrouver. Converti, il retrouve chez les catholiques les vices qu'il fuyait chez les profanes :

Les fidèles, eux, ils ont poussé la roue et aidé à faire du catholicisme ce qu'il est devenu, ce quelque chose d'émasculé, d'hybride, de mol, cette espèce de courtage de prières et de mercuriale d'oraisons, cette sorte de sainte tombola où l'on brocante les grâces, en insérant des papiers et des sous dans des troncs scellés sous des statues de saints ! (*idem*: 1309s)

L'Église s'est embourgeoisée à l'instar de la société, et le commerce a envahi les nefes. Cela explique l'attrait de Durtal pour la mystique catholique où se retrouvent exilés du culte et croyances moyenâgeuses. La foi se fait solitaire, dans une relation verticale avec Dieu, sans intermédiaire, sans élément extérieur donc, pour la contaminer.

La mystique a maille à partir avec ce qui est invisible, Michel de Certeau définissant son discours comme la « limite entre l'interminable description du visible et la nomination d'un essentiel caché » (1982: 132). Les portraits de saints reproduisant la passion du Christ et les comportements extatiques ont précisément la part belle dans le roman de Durtal. Nous discernons deux fonctions principales à ces apartés narratifs parsemant le texte de façon considérable. Tout d'abord, le narrateur trouve dans ces biographies extraordinaires de personnes vouées à Dieu et souffrant dans leur corps mille tourments un rempart catégorique au positivisme. La mystique en effet se définit avant toute chose par son absence de rationalité¹. La seconde fonction d'un tel type de discours se profile alors. Il s'agit de réactiver des imaginaires stérilisés par les documents naturalistes et les exposés scientifiques contemporains, à proprement parler démystificateurs et ayant grande audience à la fin du XIX^e siècle, tels ceux de Charcot. La pathologie, point de convergence entre la science et la religion, se pose ainsi comme un espace littéraire propice à la contestation et à la fabulation.

¹ Voir la définition qu'en propose le *Trésor de la langue française*. Est mystique ce qui est « relatif au mystère, à une croyance surnaturelle, sans support rationnel. », et ce qui est « caché, secret; dont la signification n'est discernable que par rapport au mystère; allégorique, symbolique ». URL de référence : <http://www.cnrtl.fr/definition/mystique>

Le monde est malade, comme l'est Durtal, atteint du mal de siècle qu'avait déjà diagnostiqué Baudelaire, amalgame de névrose et d'ennui témoignant de l'inadéquation de l'homme avec son époque. Il n'est pas rare qu'il se réveille malade, souffrant d'une « névralgie furieuse » qu'aucun médicament ne peut soigner, sans pouvoir déceler de raison à ces attaques intempestives (1999: 463s). Or, la pathologie n'est pas toujours mortifère ; dans un monde dégénérant, elle peut à l'inverse s'avérer positive, signe d'une compréhension supérieure. La théorie du génie littéraire, nécessairement corrélé à la névrose, a ainsi bénéficié d'une grande audience, relayée entre autres par les ouvrages de Lombroso et de Nordau.

Aux lettres, donc, de suppléer à la tartuferie des praticiens. Le positivisme, qui avilit la société aussi bien que la littérature, engendre un « besoin de surnaturel » (*idem*: 27), comme le nomme Durtal, qui trébuche de toutes parts dans l'occultisme et la magie. Il est vrai qu'à la fin du XIX^e siècle, l'essor des sciences n'a d'égal que celui des courants mystiques, sataniques ou encore spirites. Plus question de faire du naturalisme donc, mais il est encore moins envisageable de verser dans un mysticisme méprisé par Durtal, emblématisé par les sociétés occultes et secrètes. Ainsi Durtal juge l'ordre de la Rose-Croix composé de « doux jobards ou de funéraires farceurs » (*idem*: 235), appellation où le mépris le dispute à la condescendance.

L'écriture de la maladie permet donc de sortir de l'impasse. Susan Sontag, dans son ouvrage *La Maladie comme métaphore*, rappelle que c'est par sa dimension obscure, mystérieuse, que la pathologie suscite autant de fantasmes (2009: 13). Il s'agit alors non pas d'en faire un objet expérimental, mais d'exploiter précisément sa dimension mystique et ses potentialités littéraires.

Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère les ravages opérés par les épidémies au cours du XIX^e siècle. Les éminentes découvertes médicales contemporaines, loin de les apaiser, confortent parfois les peurs engendrées par ces fléaux. Nous pensons en particulier à la mise au jour par Pasteur du monde microbien au cours des années 1870. En démontrant peu après l'universalité de la vie microbienne, le chercheur ouvre les portes du nouvel espace, vierge et terrifiant, de l'infiniment petit. Microbe, microscope, microbiologie, autant de termes qui stimulent un nouvel environnement inquiétant : celui du danger que l'on ne peut pas voir qui est donc *occulte* au sens étymologique du

terme. Au Moyen Âge, des épidémies telles que la peste noire étaient perçues comme un châtement divin² ; leurs origines comme leurs significations ne laissent aucun doute. En cette fin du XIX^e siècle, l'emprise religieuse a certes déserté les esprits, mais pour autant, les explications scientifiques demeurent insuffisantes. Les avancées se font à tâtons, dans un brouillard engendrant le scepticisme de certains. Alain Corbin analyse ainsi le sentiment provoqué par les grandes maladies du XIX^e siècle : « La peur de la syphilis se charge alors, comme celle qu'inspire la folie, l'hystérie ou le delirium tremens, de l'angoisse suscitée en profondeur par les progrès de la civilisation, perçus comme autant de facteurs d'épuisement et d'inadaptation » (1988: 338).

Nous retrouvons à nouveau la tension relevée par le narrateur : la foi en le progrès suscite une recrudescence de croyances occultes motivées par la peur. Cela est particulièrement valable concernant les affections nerveuses, que les scientifiques peinent à rationaliser. Les développements sur la nature ambiguë de l'hystérie iront ainsi dans ce sens. Le docteur des Hermies, figure du savant et caution scientifique de *Là-bas*, connaît fort bien les travaux de Richer, « fort savant en ces matières », et dont les observations sont « concluantes » (1999: 153). Pourtant, si ces médecins ont admirablement observé et décrit ce que la maladie a de visible, rien ne permet d'expliquer les causes de l'hystérie.

Des femmes atteintes d'hystéro-épilepsie voient des fantômes à côté d'elles, en plein jour, besognant avec eux lorsqu'elles sont en l'état cataleptique et couchent, chaque nuit aussi, avec des visions qui rappellent à s'y méprendre les êtres fluidiques de l'incubation ; mais ces femmes-là sont des hystéro-épileptiques et Gévingey dont je suis le médecin ne l'est pas ! Puis à quoi peut-on croire et que peut-on prouver ? Les matérialistes se sont donné la peine de réviser les procès de la magie d'antan. (...) Eh bien qu'est-ce que cela démontre ? que ces démonomanes étaient hystéro-épileptiques ? (...) mais en quoi cela infirme-t-il la Possession ? De ce fait que nombre de malades de la Salpêtrière ne sont pas possédés tout en étant hystériques, s'ensuit-il que d'autres femmes atteintes de la même maladie qu'elles, ne le soient pas ? » (*idem*: 152s)

² Jacques Le Goff et Jean-Noël Biraben écrivent à propos de la peste au Moyen Âge que « replacée dans un ensemble de calamités et de signes, elle a ancré dans les esprits une attente vécue du Jugement Dernier (exégèse de Luc, XXI), une explication des calamités par le péché collectif, une image d'un Dieu de colère (Grégoire de Tours signale que les ariens s'en indignent), une mentalité apocalyptique et millénariste ». (1969: 1498)

Nous le voyons, l'hystérie se pose comme une affection limitrophe, tiraillée entre les deux pôles que représentent la science et la religion. Elle engendre le débat car, en sus d'être une pathologie touchant aux nerfs, au domaine inconnu de l'esprit, elle s'avère également être une maladie collective, épidémique, dont l'épisode le plus célèbre reste sans doute celui des Possédées de Loudun. La contamination reste obscure, régie par des dynamiques invisibles et mystérieuses.

L'écriture huysmansienne s'applique, en usant d'outils caractéristiques de la littérature naturaliste – termes médicaux spécialisés, connecteurs logiques, documents authentiques et raisonnements construits – à instiller le doute dans un discours positiviste fallacieusement sûr de lui.

La maladie devient l'interface entre science et surnaturel, espace où se déploie l'écriture et ses possibilités. La contamination poursuit ainsi sa route vers les obscurs du surnaturel. Le monde de l'infiniment petit en particulier, dont nous parlions plus haut, révélé par les observations de Pasteur, suscite bien des fantasmes et devient une fois de plus l'occasion de faire surgir à nouveau l'irrationnel au sein du rationnel.

L'espace est peuplé de microbes ; est-il plus surprenant qu'il regorge aussi d'esprits et de larves ? L'eau, le vinaigre, foisonnent d'animalcules, le microscope nous les montre ; pourquoi l'air, inaccessible à la vue et aux instruments de l'homme, ne fourmillerait-il pas, comme les autres éléments, d'êtres plus ou moins corporels, d'embryons plus ou moins mûrs ? (*idem*: 143)

Ailleurs nous lisons : « une larve, un esprit volant, n'est pas, en somme, plus extraordinaire qu'un microbe venu de loin et qui vous empoisonne, sans qu'on s'en doute ; l'atmosphère peut tout aussi bien charrier des Esprits que des bacilles. » (*idem*: 205s)

Les larves et les microbes ont en commun l'extraordinairement de leur existence, de même que leur invisibilité. Cette même invisibilité engendre des hypothèses qui, dès lors, basculent aisément du rationnel vers l'irrationnel. La convocation du microscope agit ainsi comme une preuve irréfutable, parce que scientifique: l'instrument *montre* les

microbes. Si les larves leur sont similaires, elles deviennent par transposition potentiellement visibles et par conséquent réelles. Un outil scientifique donc, mis au service des fantasmes occultes de l'écrivain, procédé qui revient de façon récurrente dans les quatre ouvrages en question.

Insistons sur un point : ce n'est pas tant le développement vertigineux de la médecine qui provoque ici la peur, emblématisée ailleurs par les transgressions d'un docteur Moreau ou de l'ingénieur Edison de Villiers de l'Isle-Adam, mais bien l'invisibilité des dynamiques de la contamination, appariée alors au domaine du surnaturel. Lorsque Hyacinthe Chantelouve, amante et cicérone de Durtal dans le milieu satanique, lui explique comment le diabolique chanoine Docre concocte ses envoûtements mortifères, celui-ci se gausse de sa crédulité :

- Mais, ma chère, à vous entendre, on expédierait à distance la mort, ainsi qu'une lettre.
- Et certaines maladies, telles que le choléra, on ne les dépêche pas par lettres ? demandez aux services sanitaires qui désinfectent pendant les épidémies les envois de poste ! (*idem*: 235)

Replacée dans le contexte de l'époque, cette réplique n'est pas si surprenante, les mécanismes d'envois de sortilèges étant identiques à ceux de la contamination. La confusion, dès lors, est compréhensible. À mesure que Durtal s'avance dans la foi, science et surnaturel s'entremêlent, la médecine s'éloignant du positivisme pour basculer dans la religion. Il y trouve les consolations thérapeutiques dont il était jusqu'alors privé.

C'est là le premier aspect rédempteur de la contamination qui était dans un premier temps mortifère, symbole de dégénérescence : elle ouvre d'autres voies, permet à la narration de s'écarter des systèmes de pensée dominants. En explorant les potentialités occultes, c'est-à-dire mystérieuses, de la pathologie, l'écriture huysmansienne réinvente un ordre cosmogonique où la maladie, réelle ou métaphorique, se révèle bienfaitrice.

Il a fallu pour cela aller bien au-delà de l'adhésion aux dogmes catholiques. Durtal, dès sa conversion, l'a bien senti : il n'est pas homme à faire des compromis, « tout ou rien ; se muer de fond en comble, ou ne rien changer ! » (*idem*: 343). Après s'être livré

aux pires sacrilèges, de la luxure au satanisme, il devient intransigeant dans sa religion. Si sa vision pathologique du monde est restée constante, ses souffrances trouvent désormais une signification profonde avec la doctrine de la substitution mystique que lui détaille l'abbé Gévresin dans *En route*. Il s'agit pour un religieux de supporter en son corps les pires affections, envoyées par Dieu, afin de compenser et de prévenir les souffrances d'autrui, à l'image du Christ donc. Pour qui saura les accepter, les pathologies ne seront dès lors plus un châtement mais un don divin.

Durtal a eu bien avant sa conversion le pressentiment de la valeur mystique de la maladie, dès les premières pages de son roman lorsqu'est évoquée la Crucifixion de Mattheus Grünewald qu'il a pu contempler en Allemagne, au musée de Cassel. Il y a vu un Christ « au tétanos » (*idem*: 29) putréfié, ravagé par les souffrances. Le caractère horrifique de cette représentation pathologique lui a permis d'entrevoir la divinité du fils de Dieu. L'art a donc bel et bien été un vecteur vers son retour à la foi, soulignant la primordialité du sentiment esthétique au sein du sentiment religieux.

C'est justement d'esthétique dont nous souhaiterions dès à présent traiter. Nous trouvons dans la tétralogie de Durtal de nombreux thèmes qui nécessitent le recours au registre médical : descriptions de personnes atteintes de pathologies, spectres des épidémies servant de métaphores pour caractériser le mal de siècle... Mais, comme le note Marcel Cressot, qui a produit une étude colossale sur le vocabulaire de Huysmans, « les termes fournis par la médecine et la physiologie atteignent un chiffre anormal » (1938: 470) que ne suffisent pas à justifier selon lui les sujets pathologiques dont il traite.

Il faut, pour se rendre compte de ce phénomène, citer quelques exemples qui étayeront notre propos.

Déambulant dans Chartres, Durtal compare cette ville à la capitale :

Seulement, le paysage parisien, aride et inquiet, touchant par son côté de souffrance muette, n'était plus dans cette ville ; ces rues suggéraient simplement l'impression d'une bourgade malade, d'un village pauvre. Il lui manquait, à cette autre Bièvre, la séduction de l'épuisement, la grâce de la Parisienne fanée, salie par la misère ; il lui manquait le charme fait de pitié et de regret, d'une déchéance. (*idem*: 805)

Cet extrait est empreint d'images liées à l'esthétique décadente. La rivière rappelle le *topos* de la femme fatale, fatale parce qu'elle est littéralement malade, contaminée. La chose souffreteuse, anémiée, est condition de la Beauté lorsqu'elle est associée à la dégénérescence. Chartres la provinciale cependant est seulement malade, il lui manque le faste d'une grandeur passée qui donne à Paris sa luxuriante splendeur, miroir moderne d'une Rome brillant de ses derniers feux avant la chute de l'Empire.

D'une vue d'ensemble, nous passons maintenant à une vision focalisée, un détail requérant l'attention du narrateur :

Le bâtiment, situé au fond, était atteint de la maladie cutanée des plâtres, rongé de lèpre et damassé de dartres, fêlé du haut en bas, craquelé comme la couverte en émail d'un vieux pot. La tige morte d'une ancienne vigne écartelait, tout le long de la façade, ses bras tordus de bois noir. (*idem*: 847)

La construction est décrépée, le sarment qui l'orne, mort. Le narrateur se focalise sur cet état plus que sur toute autre caractéristique, et l'accentue en ayant recours à la personnification et au registre pathologique. L'épidémie ne se contente ainsi pas de contaminer les hommes et la société, elle s'attaque également à l'environnement, et fige dans une peinture mortifère les symptômes du XIX^e siècle. Pour cette raison, nous pouvons parler d'esthétique pathologique, mieux, de pathologisation littéraire. Le narrateur brosse effectivement des tableaux représentatifs d'une époque marquée au sceau d'imaginaires médicaux. En ce sens, le recours au registre médical n'est plus tant le signe négatif de la décadence des hommes, mais bel et bien un instrument mis au service de la modernité artistique.

Ce dernier exemple est particulièrement riche de symboles. Durtal, accompagné de l'abbé Gévresin, est en route vers le sanctuaire de la Salette, situé en altitude. À travers la vitre du train qui les y emmène, ils observent un torrent en contrebas.

Le Drac ! s'était écrié l'abbé Gévresin, montrant, au fond du précipice, un serpent liquide qui rampait et se tordait, colossal, entre des rocs, ainsi qu'entre les crocs d'un gouffre. Par instants en effet, ce reptile se redressait, se jetait sur des quartiers de rochers qui le mordaient au passage, et, comme empoisonnées par ce coup de dents, les eaux changeaient ; elles perdaient leur couleur d'acier, blanchissaient, en moussant, se muaient dans un bain de son ; puis le Drac accélérât sa fuite, se ruait

dans l'ombre des gorges, s'attardait, au soleil, sur des lits de graviers et s'y vautrait ; il rassemblait encore ses rigoles dispersées ; reprenait sa course, s'écaillait de pellicules semblables à la crème irisée du plomb qui bout ; et plus loin il déroulait ses anneaux et disparaissait, en pelant, laissant après lui sur le sol un épiderme blanc et grenelé de cailloux, une peau de sable sec. (*idem*: 659s)

Le Drac, torrent aux sonorités dures et rugueuses, instille dès la première ligne une musicalité qui court tout le long de l'extrait. Y répondent les rocs et les crocs, coups de dents et morsures. Lorsque les eaux changent, le ton se fait plus doux, alliant allitérations en « s » et assonances fluides. Le retour des pierres amène la résurgence du « r ». Ce tableau est en effet construit de toutes parts ; le style fait preuve d'une minutie extraordinaire autour du thème de la syphilis. La métaphore du serpent, quoique attendue, n'en évoque pas moins l'allégorie du Diable comme le symbole phallique, a fortiori lorsqu'il s'engouffre « dans l'ombre des gorges » : un contact traduit de manière violente par les coups de dents, et qui résulte en une contamination, un empoisonnement. Les conséquences pathologiques ne se font pas attendre. Les couleurs changent, les eaux se dispersent, la peau se désagrège. L'interprétation pourrait s'arrêter ici, signée par la décomposition syphilitique ; il n'en est rien.

La syphilis et ses images, dans cet extrait, ne sont pas seulement prétextes à la musicalité du texte. Les mutations provoquées par l'apparition des symptômes engendrent une décomposition des lignes ainsi que des variations de couleurs qui permettent à l'artiste d'exercer sa palette à la manière d'un impressionniste. L'écume comme les pellicules laissées par le reptile malade permettent de procéder par taches, d'insérer dans les interstices de cette désagrégation des précisions sur la coloration. La peau du serpent, finalement, est peut-être moins le signe d'une mort certaine que le fruit d'une fécondation, d'une métamorphose : celle de l'écriture qui renouvelle ses techniques et entre dans la modernité.

Le regard de Huysmans est resté naturaliste, a gardé la passion clinique du document et du détail, ce même après sa conversion et celle de son personnage. Ceci est vrai notamment en ce qui concerne l'observation du corps malade. L'écriture se rapproche de l'anatomo-pathologie en somme, lorsqu'elle décrit les lésions et les

symptômes de corps, qu'ils soient organiques ou métaphoriques. Le narrateur regrette néanmoins que les discours contemporains privilégient les explications physiologistes et matérialistes, refusant de voir dans les troubles mentaux qu'« il y a de l'âme là-dedans, de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans de la folie de nerfs ! » (*idem*: 178).

L'écriture médicale sert ainsi un discours qui privilégie la véracité, s'opposant aux falsifications dénoncées. La contamination continue sa course au sein du texte, faisant de la pathologie une interface entre la science et le surnaturel permettant, le temps du roman, la réunion des contraires. La tétralogie concrétise alors le rêve auquel aspirait Durtal dans les premières pages de *Là-bas* : celui du naturalisme mystique. Ce faisant, la narration met en doute les certitudes positivistes de l'époque et réaffirme l'importance de l'individu, de l'esprit et de l'imaginaire que la tendance à la systématisation avait bridée, mutilée. L'écriture, en ce sens est bel et bien thérapeutique.

Références bibliographiques

- ADAM Véronique, REVOL-MARZOUK Lise (2012). *La Contamination. Lieux symboliques et espaces imaginaires*. Paris: Classiques Garnier.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1973). *Les Diaboliques*. Paris: Gallimard.
- DE CERTEAU, Michel (1982). *La Fable mystique* (t.1). Paris: Gallimard.
- CORBIN, Alain (1988). « La Grande Peur de la syphilis », *Peurs et terreurs face à la contagion. Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e-XX^e siècles*, chapitre X, pp. 328-348. Paris: Fayard.
- CRESSOT, Marcel (1938). *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Paris: Droz.
- LE GOFF, Jacques, BIRABEN, Jean-Noël (1969). « La Peste dans le Haut Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 6, 24^e année, pp. 1484-1510.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1999). *Le Roman de Durtal*. Paris: Bartillat.
- SONTAG, Susan (2009). *La Maladie comme métaphore*. Paris: Christian Bourgois.

MAUX ET MOTS DE JEAN-LUC OUTERS

Dire la maladie avec humour et tendresse

ISABEL VERÓNICA FERRAZ DE SOUSA

Instituto Politécnico de Viseu

isaverosousa@gmail.com

Résumé : Cet article prétend montrer la façon humoristique et tendre dont l'écrivain Jean-Luc Outers fait usage, pour dire la maladie. Maux et mots, vécus et fictionnels, se croisent et permettent à l'écrivain de faire sa catharsis et à la maladie de devenir littéraire. Un « psy » ponctue les ouvrages outersiens, comme c'est le cas dans *Le Voyage de Luca* et dans *De Jour comme de Nuit*. Dans *L'Ordre du Jour*, l'Administration, touchée par une mort annoncée, l'est aussi par les dépressions, l'alcoolisme, les accidents du travail ou les maladies 'graves'; dans *Corps de Métier*, la vieillesse et la mise en scène de la mort sont décrits avec crudité et humour; dans *La Place du Mort*, le portrait d'un père aphasique est tracé entre silences et mots écrits; dans *De Courte Mémoire*, la maladie d'Alzheimer et l'euthanasie sont représentées avec pudeur et douceur.

Mots-clés: corps – humour – Jean-Luc Outers – langage – maladie.

Abstract: This paper exposes the way Jean-Luc Outers presents illness with humour and tenderness, in his novels. The writer crosses disorders with words, both lived and fictional, while performing his own catharsis and turning illness into a literary object. Most of the author's novels, including *Le Voyage de Luca* and *De Jour comme de Nuit*, are punctuated and structured by 'psy' practitioners. In *L'Ordre du Jour*, administrative services are touched by an announced death, and its employees endure nervous breakdowns, alcoholism, labor injuries and serious illnesses. In *Corps de Métier*, aging and the staging of death are described with crudeness and humour. In *La Place du Mort*, an aphasic father is portrayed between silences and written words. In *De Courte Mémoire*, Alzheimer disease and euthanasia are presented with decency and tenderness.

Keywords: body – humour – illness – Jean-Luc Outers – language.

Comment dire la maladie avec humour et tendresse? C'est ce que fait l'écrivain belge francophone Jean-Luc Outers dans ses romans où maladies du corps et de l'esprit sont représentées. Nous excluons de son corpus romanesque le court et poignant récit fictionnel *De Courte Mémoire*, pour respecter les limites de volume textuel fixées pour la rédaction de cet article. Le choix de cet ouvrage au détriment d'un autre s'est imposé par la nature de son genre, à part dans l'œuvre outersienne. Toutefois, il aurait été fort injuste de ne pas mentionner ici ce livre, illustré par Hugo Claus à qui il est consacré (à titre posthume). Nous invitons à la lecture de ce texte, pudique et tendre, qui contraste avec la violence de la maladie d'Alzheimer et de l'euthanasie, dont il se fait l'écho littéraire (v. la perte du langage et de l'identité, thèmes chers à Outers).

Le style outersien – riche en jeux de langage, comparaisons, images, poésie feutrée et touchante, ironie incisive, absurde ou burlesque – est l'expression d'un regard interrogatif qui pousse à la réflexion, en faisant sourire ou s'attendrir le lecteur.

Un « psy » ponctue les ouvrages outersiens, et ce dès le premier roman, *L'Ordre du Jour*, dans lequel le narrateur veut déjà se défaire de son psychanalyste devenu trop envahissant malgré son mutisme. En effet, le narrateur fait savoir au lecteur qu'il interpelle directement: « [J]e voudrais en terminer une fois pour toutes avec le docteur Baudant et s'il devait apparaître encore dans la suite de ce récit, sachez bien que ce serait à mon corps défendant » (Outers, 1987: 14). Puis il ajoute ironiquement, grâce à un jeu de mots [rétention / éjection]: « C'est par la maîtrise, acquise dans la cure, de ces pulsions contradictoires, que j'ai pu me retenir d'éjecter le docteur Baudant par la fenêtre. Il ne devait, en quelque sorte, son salut qu'à lui-même » (*ibidem*).

Dans *L'Ordre du Jour*, qui se fait le témoin de l'Administration belge touchée par une mort annoncée, le narrateur affirme avec conviction, à propos des fonctionnaires dont il fait partie: « [D]ans cette certitude d'être nommé à vie, il y avait comme une assurance vie. Nommés à vie, nous n'avions plus qu'à attendre la mort » (Outers, 1996: 57). « Je m'étais fait à l'idée que, si la perte d'emploi était pour nous aléatoire, nous avions à lutter chaque jour contre la perte de soi-même (...). Je m'étais, pour ma part, fixé comme règle de conduite de déceler à tout instant toute trace d'une maladie de cet ordre (...) » (*idem*: 58). Cette obsession en ce qui concerne la « maladie » explique en partie le recours à la psychanalyse. La dépression, qui en explique une autre partie, est

une maladie fréquente chez les fonctionnaires, qui ne sont pas non plus épargnés par les maladies dites « graves » (comme si la dépression n'en n'était pas une...); les maladies professionnelles, dont une liste a été dressée par un arrêté royal (*ibidem*); ou les accidents du travail, cette dernière catégorie ayant la faculté de pouvoir inclure, par exemple, la chute mortelle de M. Libert, «à cause du transport des registres effectué pour raison de service» (*idem*: 21), alors que cet accident se doit à l'alcoolisme, fléau qui affecte fréquemment l'Administration.

Dans *Corps de Métier*, la vieillesse et ses maux (déchéance physique et psychique, dépendance, fardeau que les plus âgés représentent pour ceux qui s'en occupent et mise en scène de la mort proche/prochaine) sont décrits avec un mélange déconcertant de crudité, d'ironie, de tendresse et d'humour, jeux de mots, paronomases et comparaisons à l'appui.

Carl, dans le but de préparer un colloque sur le troisième âge, se rend dans une maison de retraite pour prendre contact avec cette réalité. Cette expérience sera « traumatisante ». La description des vieillards, dont l'appréhension est surtout biologisante, et de leur milieu (Outers, 1992: 152-160) est faite par le filtre de tous les sens du visiteur et, par extension, par ceux du lecteur complice.

Dès son arrivée, « Carl se sentit assailli par une forte odeur, inédite pour lui, l'odeur du temps, sans doute. Redoutant qu'elle n'envahisse ses poumons, il se mit à respirer à petite dose » (*idem*: 152). L'air désinfecté des hôpitaux, contraste avec celui de « cet hospice qui sentait le 'renfermé' » (*ibidem*) et semblait avoir été « fabriqué » (*ibidem*).

Le « regard absent » (*ibidem*) de ces « oubliés de la mort » (Outers, 1992: 153), ces « survivants de l'autre âge » (*idem*: 155) pour qui « la vue était devenue (...) une fonction sans objet » (*idem*: 152s), la « surdité générale » (*idem*: 153), la lenteur à laquelle ils sont condamnés par leur invalidité, sont les caractéristiques d'une population que l'on reconnaît également par les thèmes privilégiés pour faire la conversation au quotidien (temps maussade; rhumatismes; etc).

Pour briser la routine, l'animation est de mise. Alors qu'un spectacle s'apprête à débiter, on enjoint les vieillards de se dépêcher: « [o]n leur demandait d'accélérer à cet

instant même de leur vie où ils amorçaient la décélération finale » (*ibidem*) ! Carl les regarde avec attention, un à un.

À côté de lui, une femme, qui avait « passé l'âge où on compte encore les ans » (*ibidem*), « attendait, dans la félicité de son corps recroquevillé, le commencement de quelque chose » (*ibidem*). Cette image, où mourant et fœtus sont assimilés (*cf.* Outers, 1992: 159), nous interpelle sur ce « commencement » qui pourrait être, non pas celui du spectacle, mais celui de la fin. Cette idée est renchérie (*idem*: 155), pour décrire un autre personnage:

Un cadavre ambulante, songea-t-il en risquant les yeux sur le corps cristallin de la femme véhiculée, un corps qui n'était déjà plus que le linceul prêt à le recouvrir, un corps dont la blancheur irradiait le pouvoir de connaître aussi l'autre monde. (...). « Le regard du cadavre vivant est le seul regard inoubliable au monde ».

Face au spectacle de variétés proposé, « [l]a voisine de Carl semblait aux anges, suspendue entre ciel et terre » (*ibidem*), est-ce à dire qu'elle était heureuse, malgré le fait de se trouver entre la mort et la vie?

Cette association de la vieillesse à la mort est récurrente dans les textes outersiens, tout comme l'est celle de la prime enfance à la vieillesse.

Les bébés et les vieux sont de la même espèce. (...). L'approximation des gestes, la détresse du regard, la distance des mots, l'absence de la mémoire, les plissements de la peau, le recroquevillement du corps sont une seule et même manière d'être là, de souffrir le réel, de s'offrir au monde. Ici on porte les nouveaux-nés sur le ventre, ailleurs, les vieux sur le dos. Et plus on vieillit, plus on a besoin d'une maman (*idem*: 159).

Dans *La Compagnie des eaux*, la principale problématique est également celle du temps inexorable, de la vie et de la mort. La naissance, sous toutes ses formes, est un mystère. Le corps, de la femme enceinte en particulier, est à l'honneur dans ce récit qui est le plus imaginaire de Outers et qui marque un tournant dans son écriture. L'accouchement, sa préparation, son déroulement et ce qui suit, sont décrits avec

humour (jeux de mots, situations drôles) et ironie, critiquant ainsi la légèreté avec laquelle cet événement fondamental (et fondateur), douloureux et unique, est banalisé par un corps médical dont l'argot de métier, qui pourrait rebuter ou favoriser la mise à distance avec la patiente (et son accompagnateur), est toutefois entendu. Les limites/limitations hospitalières et les pratiques médicales mises en évidence, justifiées par un système hospitalier déficient, sont incomprises et ridiculisées.

Un médecin « annonça à Eva que son bébé s'était retourné dans son ventre. Dans son jargon, il appela cette position un siège », puis il expliqua ce qu'il en retourne, c'est-à-dire que :

(...) le bébé va naître en arrière, les pieds devant. Maxime songea que « les pieds devant » était une bien curieuse manière de commencer la vie puisque c'est, en général, de cette manière qu'on la termine. Il se dispensa de le faire remarquer au gynécologue qui n'eût pas apprécié d'être comparé à un médecin légiste préposé à l'autopsie des cadavres. Eva (...). « Avant de naître, il a déjà fait la révolution », dit-elle en souriant (...). La salle d'accouchement parut à Maxime en état de siège (...). Un éclairage violent illuminait la table sur laquelle on avait étendu Eva. Allait-on procéder à un interrogatoire policier ? Outre Maxime, le gynécologue, la sage-femme, deux infirmières et trois stagiaires (ce n'était pas tous les jours qu'on pouvait assister à un siège) se pressaient dans la salle. (Outers, 2006: 231s)

La scène de l'accouchement est décrite avec vraisemblance et drôlerie, et son importance est mise en relief par le fait que l'événement est filmé (ou presque) par Maxime. Techniques cinématographiques et médicales s'entrecroisent. Les différents points de vue sur cet épisode (celui de Maxime, devenu réalisateur pour un jour, ceux du corps médical, d'Eva, sans oublier celui du bébé) prêtent à sourire. Le rire est inévitable lorsque Maxime s'évanouit, « foudroyé en plein ouvrage », « [à] la manière de ces reporters tués au travail, dont la caméra épouse lentement la chute pendant qu'ils filmaient une guerre ou une insurrection » (*idem*: 233).

Ce qui suit l'accouchement n'est pas moins dépourvu d'humour: un pédiatre examine le bébé « sous toutes ses coutures » (*idem*: 235); la maternité, qui manque de

berceaux, offre une caisse en carton aménagée de coussins pour y placer bébé (*idem*: 237), etc.

Dans *Le Voyage de Luca*, la mise au monde, physique, est reprise, notamment dans le deuxième chapitre, comparable presque point par point à celle décrite dans *La Compagnie des Eaux*, toujours avec humour. Toutefois, c'est surtout d'une naissance symbolique, d'un voyage initiatique, dont il est question. Le(s) voyage(s) de ce roman est / sont une métaphore qu'illustre fort bien l'épigraphe de Victor Segalen choisie par Outers : « *On fit comme toujours un voyage au loin de ce qui n'était qu'un voyage au fond de soi* ». Pour interpréter cette naissance symbolique, l'auteur a recours à un subterfuge qui lui est familier: la présence d'un « psy », en l'occurrence, d'une thérapeute familiale. Sous prétexte de traiter la dépression « sans fin » de Luca, les parents l'accompagnent lors des séances, sans doute parce qu'ils ont conscience que la maladie de leur fils est celle de la famille ou que la famille peut en être responsable (du moins partiellement). Ici, la relation thérapeute familiale / patients structure le récit en filigrane.

Tout au long de la narration, apparaissent, signalées en italique, les pensées ou interventions des patients et de la thérapeute familiale. Outre cette façon inhabituelle de ponctuer le récit par une typographie spécifique assignée à la vie psychique, ce qui rend particulièrement anodins ces passages est leur contenu. Le lectorat outersien sait que ce qui l'attend est loin d'être une simple transcription (fictionnelle) des témoignages (narrations, questions, etc) des patients, des dialogues entre patients et thérapeute familiale, ou des formules lapidaires de celle-ci.

Le narrateur, qui est un des personnages en consultation, commence par mettre en doute la légitimité des sciences et connaissances sous-jacentes à l'existence de cette classe professionnelle qui est celle des thérapeutes familiaux et autres congénères, et s'interroge si « le destin des êtres se jouait dès la prime enfance », comme le clamait la thérapeute familiale, et qu'« [a]près il est trop tard », alors quelle est la pertinence de la présence de cette famille dans ce cabinet à raison de deux séances hebdomadaires ? Ce à quoi la thérapeute répond qu'ils étaient là pour « comprendre simplement ce qui s'était passé, dénouer l'écheveau des fils emmêlés » (Outers, 2008: 75).

Luca levait les yeux au ciel comme chaque fois que la thérapeute familiale prenait son ton d'institutrice. 'C'est pour cela, je le répète et nous en resterons là pour aujourd'hui, que nous remontons si loin dans votre enfance Luca. Même les tout premiers jours de votre vie peuvent nous en apprendre beaucoup sur la suite (*idem*: 90).

Ce que dit la thérapeute et le ton sur lequel elle le dit inspire méfiance et exaspération (du moins chez Luca). Si le narrateur ne semble pas croire en l'efficacité de cette approche thérapeutique, s'il trouve ridicule l'importance donnée à la prédétermination de la vie durant les premiers jours de l'existence et durant l'enfance, il est déconcertant de voir, d'une part, qu'il y revient toujours (leitmotiv utilisé dès le premier roman), et d'autre part, qu'il continue à participer activement lors des séances de thérapie familiale.

Il ne se limite pas à témoigner, il pose les questions que la thérapeute serait censée poser. Par exemple, à propos de Luca qui « venait de perdre son premier copain, quadrupède comme lui » (*idem*: 88), le narrateur/père se demande: « Prenait-il la mesure de la scène qui venait de se passer sous ses yeux ? *'J'allais vous poser la question', compatissait la thérapeute familiale, retournée par le drame que nous revivions* » (*ibidem*).

À plusieurs reprises, le narrateur/patient interpelle, avec ironie et humour, les sciences représentées par la thérapeute. Voyons quelques exemples:

Après une chevauchée qui provoqua « des douleurs terribles à l'entrejambe » (*idem*: 98) du narrateur, Alberto lui

expliqua, compatissant, que tout cavalier était passé par là. Lui-même n'avait qu'un souvenir très lointain de cette douleur qui devait remonter à l'enfance. Je me gardai de lui répondre que toute douleur remontait forcément à l'enfance, la mienne, inédite, apportant un démenti formel à ces idées reçues. *La thérapeute familiale m'écoutait sans rien dire, persuadée sans doute que mes réflexions à l'emporte-pièce ne visaient qu'à lui tenir tête* (*idem*: 99).

À propos de son ami disparu lors d'une sortie en montagne, le narrateur/patient déclare avec ironie: « 'Si, comme l'affirme votre corporation, ajoutai-je à l'intention de la thérapeute familiale, le désir est fondé sur le manque, vous comprendrez que Georges était, à cet instant, le plus désiré des hommes' » (*idem*: 209).

Si le narrateur reconnaît la bonne volonté de la thérapeute, son écoute attentive et de la compassion envers ses patients, elle paraît néanmoins passive, éventuellement prise au dépourvu par les arguments et le ton ironique du narrateur / patient.

La thérapeute familiale écoutait mon récit comme s'il recelait le nœud de l'histoire de Luca. Elle hésita à m'interrompre lorsque je prononçai les mots décisifs: grande frayeur de l'abandon définitif. Je vis alors ses yeux pétiller comme chez ces savants enfermés dans leur laboratoire, qui trouvent enfin la formule tant attendue après de longues années passées à analyser des réactions chimiques dans leurs éprouvettes. Je ralentis même le débit de mon récit pour lui permettre de placer une question ou un petit commentaire. Elle n'en fit rien, se réservant pour la suite (*idem*: 185s).

Le narrateur / patient ne discrédite pas les sciences « psy » ; il relativise. Ce avec quoi il joue et ce qu'il conteste est la corporation de la thérapeute familiale, ses théories, ses dires laconiques, l'issue prévisible (par n'importe qui) des divers cas et le ton dogmatique et généraliste qu'elle emploie. En cette matière, les apparentes contradictions du narrateur ne font que refléter la confusion et les doutes existentiels que l'auteur n'a de cesse d'écrire au long de son œuvre romanesque.

« Les séances chez la thérapeute familiale (...) cessèrent enfin d'elles-mêmes comme si tout avait été dit » (*idem*: 295).

Dans *De Jour comme de Nuit*, tout tourne également autour de la parole. Sur le fond des révolutions internationales et des utopies des années 1960/70, époque de l'essor des sciences humaines¹, il est question de refaire le monde à travers la « parole libre ». Un groupe d'amis décide de changer la société et pour cela « il fallait

¹ Simple reflet de l'évolution de la science et ou effet de mode, dans cet ouvrage, les 'psys' sont omniprésents. Parmi les protagonistes, il y a des psychologues, des psychiatres et des psychanalystes ; d'autres personnages consultent ce genre de praticiens : un 'professeur Tournesol', spécialiste du sommeil ; une équipe de psychologues pour les victimes de hold-up ; un psychiatre militaire ; etc.

commencer quelque part et l'enseignement constituait un enjeu stratégique de première importance » (Outers, 2013: 203). Ainsi naît, en Belgique, le projet d'un Centre pédagogique et thérapeutique pour adolescents en décrochage scolaire, fortement encadré, notamment par des « psys » très critiques et ouverts aux nouvelles théories et aux nouveaux courants; ce sera l'École des Sept-Lieues. Celle-ci recevra des adolescents aux pathologies et symptômes divers (mutisme; refus de la vie ; détresse; obsession; éthéromanie, etc.), parfois très graves, décrits avec humour et douceur.

Sous l'égide ou contre des personnalités² telles que Althusser, David Cooper, Marcuse, Marx, Freud, Guattari, Lacan, dont les concepts, les théories et pratiques associées sont en cause à l'époque, les mentors du projet de vie collective des Sept-Lieues préconisent une intervention basée sur la communication, la prise en compte de l'individu en tant que tel, de l'histoire, du contexte social et familial. La folie, l'antipsychiatrie, le concept de « *double bind* », par exemple, sont à l'ordre du jour.

La folie n'est pas exclusive de l'individu qui en souffre.

(...) le fou est rarement celui qu'on pense. Il ne fait rien d'autre à travers sa pathologie que de se libérer d'un système aliéné et est donc en quelque sorte moins malade ou aliéné que la progéniture normale des familles normales (...) La folie n'est pas dans une personne mais dans un système de relations auquel le malade participe (...). Au cœur du système, il y avait donc la famille (*idem*: 105).

La psychiatrie telle qu'elle se pratiquait jusqu'alors, inhumaine³, évaluée à partir de critères fort discutables, est critiquée et condamnée:

« L'entretien et la propreté des sanitaires, la grande affaire, parlons-en, c'est à l'état des chiottes que certains évaluent les qualités des soins d'une institution. » Telle était

² Outers témoigne sa reconnaissance à Françoise Dolto [qui n'est pas explicitement citée dans l'œuvre], David Cooper, Marx et Freud, qu'il remercie formellement dans la page des remerciements (cf. Outers, 2013: 345).

³ « Si bien que les pressions administratives de tous ordres ne tardèrent pas à se multiplier pour qu'on en revienne enfin aux méthodes éprouvées de la psychiatrie classique où chacun avait sa place en fonction de son rôle et de sa pathologie, système qui pourtant avait fait la preuve séculaire de son inhumanité » (Outers, 2013: 110).

en tout cas l'obsession d'un de ses collègues psychiatres qui avait fait installer dans son hôpital des cuvettes chromées qu'il exigeait clinquantes, réalisant, en somme, une vision idéale du monde à travers son anus, un monde épuré de toute scorie (*idem*: 109s).

Quelqu'un (...) se présentant comme psychiatre à l'hôpital universitaire, prit la parole (...) : la négation même de la maladie mentale qui, comme toute maladie, est physiologique, ni plus ni moins, ainsi que le démontre n'importe quel scanner du cerveau. En conséquence, elle se soigne par des moyens chimiques appropriés dont la recherche a considérablement amélioré l'efficacité. Son intervention, digne d'un représentant d'une firme pharmaceutique spécialisée dans les neuroleptiques, provoqua rires et quolibets (...). Un éducateur, particulièrement remonté sur la question des sanitaires, hurla cet aphorisme : « on est prié de laisser l'État dans les chiottes où on l'a trouvé » (*idem*: 110s).

Les privations de liberté, les sédatifs et tranquillisants administrés à forte dose, les cures d'insuline, les électrochocs, les camisoles de force, les chambres capitonnées, sans parler des lobotomies, n'avaient rien à envier à l'arsenal des tortures dont disposaient les commissariats de police pour leurs interrogatoires. Dans certains hôpitaux, on pratiquait des électrochocs sur des enfants et aux États-Unis on avait même réalisé des lobotomies sur des bébés qui criaient trop (*idem*: 107).

La psychanalyse n'est pas en reste :

Lorsque, légèrement en retrait de son analysant, il l'écoutait étendu sur le divan raconter sa vie et ses rêves, répétant à l'infini un épisode d'une enfance sacrifiée sensée être le nœud du problème, récit qu'il interrompait pour pointer une contradiction, une occurrence ou un lapsus, il lui arrivait parfois de perdre le fil jusqu'à piquer un petit somme surtout en début d'après-midi. Par bonheur, il ne ronflait pas. Réveillé par une élévation de la voix ou un raclement de gorge, il retombait sur ses pattes par des formules comme « revenons au point de départ » ou « et votre mère dans tout ça ? » Les cures duraient plusieurs années, à raison de deux ou trois séances hebdomadaires, si nécessaire. Ses patients n'en voyaient pas la fin, attendant une révélation ou une guérison qui ne venait pas, transférant alors sur l'analyste la cause de tous leurs maux ou des désirs inassouvis, lui reprochant à tout le

moins la ruine que représentait pour eux cette cure interminable et non remboursée par la Sécurité sociale (*idem*: 205s).

Le concept de « double bind » :

ça devait leur rappeler quelque chose, en effet, les ordres contradictoires, lot quotidien de la guerre que se livraient les polices entre elles. Ils sursautèrent de concert lorsque David Cooper les prit à témoin alors qu'il dressait un parallèle entre la violence policière et la violence psychiatrique. Certes, il y avait, comme partout, de bons et de mauvais infirmiers ou médecins comme il y avait de bons ou de mauvais policiers – (...) – mais la violence était inscrite dans le système, une violence subtile qu'exerçaient les hommes « normaux » sur ceux qu'on a baptisés fous (*idem*: 106s).

Si toutes les sciences se doivent d'élucider leur terminologie, ne serait-ce que pour éviter que des désignations sujettes à une rigueur scientifique soient déviées de leur(s) sens premier(s), les sciences humaines, en particulier, à cause de leur part de subjectivité, ont sans doute un besoin accru de précision. L'étymologie du mot « psychologie » (du grec, *pyskê* [âme], *logos* [discours]), par exemple, est à ce sens assez parlant.

Chaque fois qu'il prononçait les mots folie, fou, normal, malade, pathologie, schizophrène, l'orateur levait les bras, fléchissant l'index et le majeur des deux mains, question de faire comprendre à l'auditoire que les guillemets s'imposaient à chaque utilisation de ces termes qui n'étaient en réalité que des étiquettes délivrées par quelque instance sociale (*idem*: 105).

Le choix des mots n'est pas innocent, le lecteur outersien le sait bien. La communication (la parole « libre » et une véritable écoute) plus qu'un outil mis à profit par une pédagogie et une démarche thérapeutique nouvelles, tendait à devenir l'instrument privilégié d'un nouveau mode de vie dans l'école des Sept-Lieues ; ce ne fut qu'une utopie !

Dans *La Place du Mort*, l'importance des mots était déjà mise en évidence. D'inspiration autobiographique, ce roman n'en est que plus touchant. Un contraste est ironiquement évident entre un père qui, ayant perdu la faculté du langage, meurt peu à peu, et un fils qui, ayant redécouvert les mots, naît, en tant que fils, mais surtout en tant qu'écrivain. Les maux sont écrits, les mots sont vécus, la maladie devient littéraire et la catharsis s'élabore.

Le père du narrateur ayant souffert un accident cérébral « dans l'hémisphère gauche, en plein centre du langage », « [l]e professeur Delbarre avait été formel: 'Plus jamais votre père ne retrouvera la parole' » (Outers, 1995: 44). Le verdict cruellement prononcé permit au narrateur de prendre très rapidement conscience que « [P]lus un mot ne sortirait de cette bouche qui en avait libéré des torrents » (ibidem). Il faut savoir que la victime fut député, diplomate chargé de la mission de défendre la langue et la culture françaises à travers le monde, durant près de vingt ans. « C'était un orateur redoutable, disait-on ». Le narrateur nous rappelle, grâce à une paronomase, que son père a reçu de l'État français la Légion d'honneur, devenue, pour le fils, la lésion d'honneur.

D'après le narrateur, la vie politique est partagée entre *discourir* et *courir*, très proches phonétiquement de *mourir*.

Mais entre courir et mourir, il n'y a qu'une lettre de différence. Et cette lettre avait fini par le rattraper, le saisir à la gorge et lui avaler la voix. La politique est un boa (...). Il avait déposé la voix comme on dépose les armes. De même que tôt ou tard, la silicose frappe le mineur, l'aphasie guette l'homme politique. C'est sa maladie professionnelle. Car, à force de brasser le vide, le vide s'installe en lui et finit par prendre toute la place (*idem*: 60).

« L'écriture et la parole sont commandées par le centre du langage. C'est toute la fonction symbolique qui est anéantie » (*idem*: 45). « Le centre cérébral qui régit l'orientation, le rapport à l'espace était, quant à lui, intact. La défaillance du centre du langage semblait même l'avoir renforcé » (*idem*: 46s).

Le père du narrateur se retrouva aussi en chaise roulante: « son corps avait renoncé à l'usage d'un côté, brisant du même coup la symétrie qui le compose (...). La jambe et le bras droits avaient abandonné la partie » (*idem*: 11s). Comme l'observe Ana Coiug : « Dans le portrait du père hémiplégique, les mots de la séparation violente abondent: sa tenue *tranchait* sur son état physique, la symétrie du corps est *brisée*, la communication entre les deux côtés du corps est *rompue* » (Coiug, 2006: 322).

Le narrateur crie son outrage à laquelle le médecin est accoutumé :

« Mais qu'est-ce que vous foutez toute la journée, vous et vos confrères, neurologues à la noix, guérisseurs en chambre, sorciers de l'âme ? Et vos congrès, vos traversées de l'Atlantique, vos machines obscures, à quoi ça sert ? » Habitué sans doute à de tels débordements manifestés à l'encontre de l'art qu'il représentait, le docteur Delbarre était resté de marbre. « Je vous comprends, avait-il dit en me prenant par l'épaule. Vous n'êtes pas le seul à réagir avec cette violence toute légitime à une situation que nous ne sommes pas les premiers à juger intolérable. La médecine a encore un long chemin à faire. Nous sommes là pour la faire avancer, modestement » (Outers, 1995: 45).

Le fils / narrateur avoue que son impuissance et celle des médecins, l'avait « transformé en une sorte de capitaine Haddock en furie invectivant une bande de marchands de tapis » (*idem*: 46). L'image qu'il a alors du médecin est dépréciative.

Le docteur Delbarre s'en était allé, drapé dans sa résignation qui devait être chez lui une seconde nature. Accompagné de sa suite en tablier blanc (...), il avait (...) pénétré dans une chambre où l'attendaient probablement d'autres patients et leurs proches à qui il s'apprêtait à entonner le couplet des limites de la science, de la cruauté du sort et des joies de l'artisanat. Au fond, cet homme était un curé, un imam, un ayatollah. J'imaginai un garagiste cynique qui, à ses clients venus lui présenter leur voiture en panne, n'aurait d'autre diagnostic à leur proposer, que l'irréparable (*ibidem*).

Cette perception négative s'applique également au neurologue qui, pour répondre au narrateur ayant suggéré de recourir à la chanson pour réapprendre son père à parler, dit: « On ne réapprend pas à un manchot à jouer au tennis », tirade que le

narrateur commente en s'adressant au lecteur, avec humour: « la délicatesse n'est pas sa spécialité » (*idem*: 149).

Les milieux médicalisés ne sont pas épargnés. Après son hospitalisation, le père du narrateur séjourna plusieurs mois dans un centre de revalidation, rivé au « dur labeur de l'apprentissage de la vie » (*idem*: 180). « Là, on lui apprenait les gestes élémentaires de la vie que la lésion cérébrale avaient brouillés » (*idem*: 179s). Et c'est aussi là, nous avoue le narrateur, « (...) dans sa chambre que, pour la première et unique fois, je vis pleurer mon père. Il voulait quitter ce lieu infernal » (*idem*: 180). Le narrateur « enlève » littéralement son père de « ce musée des horreurs » (*ibidem*), mais celui-là étant victime d'un malaise, le narrateur se dirige très vite aux urgences où « [d]es infirmières puis des médecins se relayèrent pour l'examiner dans une parfaite répartition des rôles qui semblait dictée par la division des sexes (...). Les hôpitaux sont les lieux où se répètent à l'infini les mots, les gestes, les rites jusqu'à l'ultime moment de la mort » (*idem*: 186). Les examens qui s'y font « ne sont que les pas précipités sur la voie du silence définitif » (*idem*: 186s).

En couchant son père, avec l'aide d'une femme, sur un étroit socle métallique incurvé pour faire le scanner, le narrateur imagina « le fond d'un cercueil. Nous soulevâmes ensemble ce corps abandonné qui pesait de tout son poids sur nos bras. La descente de croix, songea-t-il » (*idem*: 70).

Alors que son père est branché à une machine, le narrateur commente : « Cette machine n'émettait pas le moindre bruit, pas le moindre souffle, ce qui ne la rendait que plus suspecte car le silence qui entoure une activité occulte, se charge de ténébreux périls » (*idem*: 187s).

Quelques temps plus tard, le narrateur entreprend un voyage en voiture avec son père, sans destination précise et sans durée prédéterminée. Le fils conduira, guidé par le père, avec lequel il communique essentiellement grâce au regard, en silence : « Quant à mon père et moi, nous n'avions que le silence pour manifester notre connivence nouvelle. Mais le silence, pour qui le pratique, peut revêtir une infinité de tonalités et de nuances » (*idem*: 29).

« Essentiellement », car comme l'affirme le narrateur en parlant de son père, « [d]epuis que la parole l'avait abandonné, tout son corps s'était mis à parler (...). Le corps ne se lasse jamais de s'exprimer, c'est vrai, mais lorsqu'il est amené à prendre la relève de la voix, ses moindres fibres deviennent le langage même » (*idem*: 13).

Profitant de ses capacités liées à l'espace, intactes, le père essaie de lire des cartes routières, sur lesquelles il reste figé, contemplatif. « Pour se créer de nouvelles marques, il avait choisi l'espace, là où il pouvait prétendre encore être le maître (...) les cartes (...) nouvelles source du sens » (*idem*: 47).

Le fils / narrateur installe son père à « la place du mort », dans la voiture, « sans lui laisser d'autre choix comme si ce voyage devait être l'ultime anticipation de la vie » (*idem*: 86). « A présent les rôles étaient inversés » (*idem*: 22), ou presque, car si dorénavant c'est le fils qui prend soin de son père, en vérité, ce père, trop souvent absent, n'a pas pu prendre soin de son enfant.

Lors d'une pause, en voyant une mère poussant son bébé dans une voiture d'enfant, le narrateur songe: « Je m'imaginai bébé, endormi dans un landau poussé par mon père. Dans une autre vie sans doute » (*ibidem*). Le fils poussant son père en chaise roulante (*cf. idem*: 40s), celui-ci « (...) tendit la main vers l'enfant comme s'il saluait son homologue. (...) Comme les gens qui sortent leur chien se découvrent soudain des affinités, peut-être nous sentions-nous, elle et moi, complices de promener notre progéniture, même si, pour l'un et l'autre, le temps s'était inversé » (*idem*: 22s).

Le père, qui provoque un « bref regard de dépit » (*idem*: 23), est dorénavant considéré comme un enfant. Une infirmière ne dit-elle pas au narrateur : « C'est à nouveau un enfant. Son état vous oblige à le traiter comme tel » (*idem*: 142).

Rappelons-nous l'origine du mot enfance, c'est le latin *infans*, *infantia* qui signifie « incapacité de parler ; période d'avant le langage ; enfance ».

Le manque des mots (dits et écrits) est particulièrement tragique si l'on pense au rôle des soignants face au dilemme auquel ils se trouvent parfois confrontés entre euthanasie et acharnement thérapeutique :

De grâce, si cela m'arrive un jour, je veux qu'on en finisse. (...) Mais parce que mon père n'avait aujourd'hui plus rien à voir avec celui qui avait exprimé cette volonté d'en finir, j'avais insensiblement renoncé à accomplir le geste de la fin que pourtant il m'avait commandé avec force dans l'anticipation du malheur (*idem*: 185).

Une autre réflexion du narrateur : « J'ai pensé: ce corps qui a bougé, respiré, parlé, crié, rigolé, ce corps qui m'a pris dans ses bras, voilà ce qu'il en était advenu, le vide absolu, le gouffre vertigineux qui aspire mon propre corps, un corps qui est déjà ce que seront un jour tous les corps » (*idem*: 205).

Et la mort est venue chercher le père, sans permettre au temps, implacable et invincible, de s'allonger. Pour le narrateur, la naissance, la mort, le temps, sur lesquels il n'a de cesse de s'interroger, sont un mystère avec lequel nous devons nous efforcer de (sur)vivre.

« Mais qu'importe le parcours du temps, puisque tôt ou tard il finit par nous renvoyer là même où nous étions apparus. Le temps a toujours le dernier mot » (*idem*: 23).

Références bibliographiques

COIUG, Ana (2006). « Jean-Luc Outers ou la blessure de la parole », in MONTANDON, Alain, *Éros, blessures & folie – Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 321-332.

OUTERS, Jean-Luc (1987). *L'Ordre du Jour*. Paris: Éditions Gallimard; (1996) Babel n° 244.

OUTERS, Jean-Luc (1992). *Corps de Métier*. Paris: Éditions de La Différence.

OUTERS, Jean-Luc (1995). *La Place du Mort*. Paris: Éditions de la Différence.

OUTERS, Jean-Luc (2001). *La Compagnie des Eaux*. Arles: Actes Sud; (2006) Babel n° 728.

OUTERS, Jean-Luc (2008). *Le Voyage de Luca*. Arles: Actes Sud.

OUTERS, Jean-Luc (2011). *De Courte Mémoire*. Arles: Actes Sud.

OUTERS, Jean-Luc (2013). *De Jour comme de Nuit*. Arles: Actes Sud.

REPRESENTATIONS LITTÉRAIRES DE L'ALZHEIMER CHEZ ANNIE ERNAUX ET CHRISTIAN BOBIN

HELENE TATSPOULOU
Université d'Athènes
eltasop@frl.uoa.gr

Résumé : Le nombre dangereusement croissant des patients atteints de la maladie d'Alzheimer ces dernières années n'a pas manqué d'attirer l'intérêt de la littérature. Dans ce contexte, nous avons isolé deux ouvrages que nous avons mis en parallèle afin de déceler leurs points de convergence et leurs différences. Il s'agit de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997) d'Annie Ernaux, concernant l'Alzheimer de sa mère, et de *La Présence pure* (1999) où Christian Bobin se réfère à la maladie de son père. Ces œuvres exposent aussi bien la dégradation physique et psychique progressive de l'être cher atteint de l'Alzheimer que les sentiments du narrateur oscillant de la douleur à la colère. Ainsi, nous nous sommes proposé d'examiner comment les deux écrivains ont réussi, chacun à sa manière, à investir cette expérience douloureuse dans leur création littéraire.

Mots-clés : Annie Ernaux – Christian Bobin – la maladie d'Alzheimer.

Abstract: It is a fact that the dangerously increasing number of patients with Alzheimer's disease in recent years has attracted the interest of literature. In this context, we have selected two works and we have put them in parallel in order to reveal their points of convergence and their differences: *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) by Annie Ernaux concerning her mother with Alzheimer's and *La Présence pure* (1999) where Christian Bobin refers to his father's illness. These works expose as well the progressive physical and mental deterioration caused by Alzheimer's disease as the feelings of the narrator oscillating between grief and anger. So, we have examined how the two writers managed to invest this painful experience in their creative writing.

Keywords: Annie Ernaux – Christian Bobin – the Alzheimer's disease.

Le nombre dangereusement croissant des patients atteints de la maladie d'Alzheimer ces derniers temps n'a pas manqué d'attirer l'intérêt de la littérature, de la critique et du cinéma. Ainsi, en 1997, nous avons la parution du roman *Small World* de Martin Suter, écrivain suisse d'expression allemande, qui a été traduit en français en 1998 et adapté pour le cinéma en 2011 sous le titre *Je n'ai rien oublié* par Bruno Chiche, avec dans les rôles principaux Gérard Depardieu et Niels Arestrup. C'est également en 1997 que paraît *Barney's Version* de l'écrivain, romancier, essayiste et scénariste canadien Mordecai Richler qui se verra attribuer le prix Giller.

Cette œuvre, qui a été traduite en français en 2010 sous le titre *Le Monde selon Barney*, donna lieu, la même année, à un film de Richard J. Lewis, avec Paul Giamatti et Dustin Hoffman. Dans les écrits de Jean-Yves et Marc Tadié (1999) ainsi que dans ceux d'Alain Montandon (2011), qui se sont préoccupés du thème de la mémoire et de l'oubli permettant de sonder des zones mal connues de la personnalité, il est fait mention de *Small World*, mais encore d'autres romans traitant du sujet, comme *Chimères* (1984) de l'écrivain néerlandais J. Bernlef, *L'Oublié* (1989) d'Elie Wiesel, issu d'une famille juive hongroise ou *Au nom de la terre (Em nome da terra)* (1990) de l'écrivain portugais Vergílio Ferreira.

Dans ce contexte, nous avons isolé deux ouvrages, qui traitent de l'Alzheimer en tant qu'expérience vécue, ce qui dénote un besoin intense de parler d'une maladie entraînant la déchéance physique et mentale de l'être, dont les origines restent encore inconnues. Il s'agit de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997) d'Annie Ernaux, concernant l'Alzheimer de sa mère et de *La Présence pure* (1999) où Christian Bobin se réfère à la maladie de son père. Ces deux œuvres exposent aussi bien la dégradation physique et psychique progressive de l'être cher atteint de l'Alzheimer que les sentiments du narrateur oscillant de la tristesse à la colère. Nous nous proposons donc de les mettre en parallèle afin de déceler leurs points de convergence et leurs différences. Ainsi, nous observerons comment les deux écrivains ont rendu compte de l'effet de la maladie sur la personnalité du patient et de quelle manière ils ont réussi à investir cette expérience douloureuse dans leur création littéraire.

Dans les deux cas, il s'agit de notes relatives aux visites que l'écrivain rendait à la personne touchée par la maladie. Le ton est celui de la spontanéité. Chez A. Ernaux, le texte est plus suivi, avec indications de dates, se rapprochant davantage d'un journal de visites, tandis que chez Chr. Bobin, il s'agit de fragments, forme de prédilection de l'auteur, séparés par des blancs typographiques, provenant de constatations ou de méditations sur la question. A. Ernaux précise qu'initialement, et pendant longtemps, elle ne destinait pas ce texte à la publication et que lorsqu'elle décida de le faire, elle prit le parti de livrer ses notes telles qu'elles avaient été écrites, dans la stupeur et le bouleversement qu'elle éprouvait alors, sans rien modifier dans la transcription de ces moments où elle se tenait près de sa mère, hors du temps et de toute pensée. Chr. Bobin, quant à lui, dédie *La Présence pure* à son frère et à sa sœur et consigne, en guise d'épigraphe, quelques lignes qui reflètent sa volonté de percer à jour une réalité obscure, de jeter sur les choses un regard différent : « L'arbre est devant la fenêtre du salon. Je l'interroge chaque matin : 'Quoi de neuf aujourd'hui ?' » La réponse vient sans tarder, donnée par des centaines de feuilles : 'Tout.' » (1999: 125).

Les deux patients ont séjourné dans différents hôpitaux ou des maisons de long séjour. La mère d'A. Ernaux avait été une commerçante qui tenait avec son mari un café-épicerie. Femme de tête, elle avait tout fait pour améliorer la situation économique et sociale de sa famille. Peu de temps avant sa maladie, elle était encore dynamique et indépendante. C'est deux ans après un grave accident de circulation qu'elle a été sujette à des pertes de mémoire et des bizarreries de comportement. Prise d'un malaise l'été 1983, elle fut hospitalisée, puis alla vivre quelque temps avec l'écrivaine et ses deux grands fils à Cergy. La détérioration de la mémoire se poursuivant, le médecin a évoqué la maladie d'Alzheimer. Ayant cessé de reconnaître les lieux et les personnes, en février 1984, elle séjourne pour deux mois à l'Hôpital de Pontoise où elle retournera après un bref passage dans un établissement privé. Elle est alors placée au service de gériatrie où l'écrivaine ira la voir tous les dimanches. Elle est décédée d'une embolie en avril 1986, à soixante-dix-neuf ans.

Quant au père de Chr. Bobin, il avait été dessinateur à l'usine Schneider du Creusot, à l'ombre du marteau-pilon de cent tonnes, emblème de la ville. Les premiers signes de l'Alzheimer se sont annoncés chez lui par des paroles étranges. Revenant de

courses – un trajet quotidien, depuis des dizaines d’années, dans les rues du Creusot – il dit : « Je ne reconnais plus rien, tout est neuf. Je suis très étonné : le monde est neuf. » (Adrian, 2011) Une fois le diagnostic confirmé, le père de Chr. Bobin sera soigné pour quelques semaines à l’Hôpital psychiatrique de Sevrey avant d’entrer dans une maison de long séjour, appelée d’ailleurs « maison de cure ». L’écrivain commence à écrire *La Présence pure* alors que son père s’y trouve depuis trois mois. Il lui rendra visite régulièrement pendant près d’un an jusqu’à ce que la mort vienne l’emporter à l’âge de quatre-vingt-six ans.

Les symptômes de la dégradation physique et mentale, progressive et irréversible de la maladie sont à peu près les mêmes chez les deux patients. Pour évoquer la perte de la mémoire, Chr. Bobin utilise des comparaisons éloquentes : « Ce qu’il [son père] savait du monde et de lui-même est effacé par la maladie, comme par une éponge sur un tableau » (1999: 134) et ailleurs : « sa mémoire jour après jour rétrécissait comme une buée sur du verre, au toucher du soleil » (2001: 24). Les malades finissent par ne plus reconnaître les personnes chères, ni les lieux familiers, pourtant, ils ont parfois recours à certaines ruses émouvantes, comme le père de Chr. Bobin qui, interrogé sur son fils, répondait : « c’est celui qu’on n’oublie pas », et sur sa femme : « c’est la meilleure » (2012: 135).

Souvent, ils se livrent à des affabulations car la force de l’imaginaire vient compenser les lacunes de la mémoire. Ils parlent fréquemment des morts qu’ils croient être en vie et évoquent en particulier leur mère. Par moments, ils s’occupent continuellement d’un objet (la mère d’A. Ernaux avec sa trousse de toilette), comme si celui-ci avait le pouvoir de les rattacher au monde ou bien ils se livrent à des actes répétitifs (le père de Chr. Bobin comptant inlassablement les boutons de son gilet), comme si cela leur permettait de remettre au dehors un « ordre » impossible à trouver au-dedans. D’autres fois, ils ne parviennent pas à coordonner leurs mouvements et les choses leur échappent. Puis vient un temps où les malades égarent leurs affaires personnelles, renoncent à les retrouver, ils sombrent dans l’indifférence et deviennent murés aux autres. Peu à peu, ils perdent la faculté de la lecture et de l’écriture. Le titre de l’ouvrage d’A. Ernaux « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est d’ailleurs la dernière

phrase que sa mère ait écrite, en 1983. Enfin, à un stade avancé, les malades marchent de plus en plus difficilement, tandis qu'il leur arrive aussi de souiller leurs vêtements.

Les symptômes de la maladie s'aggravant progressivement provoquent naturellement la surprise et la douleur des deux écrivains qui font face à une réalité cruelle. Chez A. Ernaux, elles se traduisent par des troubles psychosomatiques, comme des maux d'estomac. En entendant sa mère parler toute seule, elle a le sentiment de sombrer dans quelque chose d'inhumain. Se référant à différentes scènes de l'Hôpital de Pontoise, elle constate que tout cela est au-delà de la tristesse. Chr. Bobin, pourtant sensibilisé, puisqu'il avait été, pour un temps, élève infirmier en psychiatrie, dans un hôpital près de Besançon, note que lorsqu'il rend visite à son père, il s'apprête à « une nouvelle rencontre avec l'envers du monde » (1999: 136). S'il ne renonce pas à voir chez les malades « une grandeur que n'auront jamais ceux qui portent leur vie en triomphe », il ne peut s'empêcher de reconnaître, en ayant recours à une métaphore suggestive, que « la bête qui ronge leur conscience leur en laisse assez pour qu'ils connaissent, par instants, l'horreur d'être là » (*idem*: 135).

Souvent, cette douleur cède sa place à la colère. Chez A. Ernaux, celle-ci se manifeste dans des rêves où elle crie à sa mère: « Arrête d'être folle ! » (1997: 11), mais aussi dans le sentiment d'une sorte de rage qui remonte à son enfance et qui lui donne envie de tout détruire, de tout salir et de se rouler dans la saleté. Évoquant l'hôpital où son père a séjourné, Chr. Bobin le qualifie de maison « digne de figurer au patrimoine de l'inhumanité » (2012: 134). Et plus bas, il consigne : « Nous finirons tous en miettes. J'ai pour eux [les malades] la colère qu'ils n'ont plus. Ils sont bien plus abandonnés que les jonquilles sauvages dans les bois où aucun promeneur ne va. » (*idem*: 136). D'autre part, il remarque amèrement, que le seul nom d'Alzheimer, résonnant comme celui d'un savant fou et cruel, permet aux médecins qui l'utilisent de croire qu'ils savent ce qu'ils font, même quand ils ne font rien (1999: 149). Et lorsqu'il évoque « la maison des morts », il ne s'agit pas des malades, mais des infirmiers qui les abandonnaient pour la journée entière sans aucun soin de parole : « Les morts étaient ces gens de bonne santé et de vive jeunesse, répondant à mes questions en invoquant le manque de temps et de personnel (...) » (*idem*: 127).

Par ailleurs, il ne faudrait pas éviter de relever le paramètre de la culpabilité des écrivains qui ne sont plus en mesure d'offrir, à ce stade, un soulagement effectif à leurs parents dans le besoin. Ce point revient comme un leitmotiv chez A. Ernaux : « Je me pose de moins en moins la question 'est-ce à cause de moi ?' (...) Mais je ne l'ai pas assez secourue, elle a traversé sa 'nuit' seule. » (1997: 73) En effet, l'écrivaine était envahie par d'affreux remords devant les espoirs déçus de sa mère qui croyait qu'elle allait partir du service de gériatrie de l'Hôpital pour aller chez sa fille. Pour sa part, Chr. Bobin déplore, lui aussi, qu'il soit impossible de protéger du malheur ceux qu'on aime (1999: 140).

Cependant, même dans cet enfer, la vie resurgit et les patients continuent à éprouver de petits désirs. Il n'est pas rare qu'ils recherchent le contact avec les autres et une connivence secrète s'établit alors entre certains malades. Ainsi, A. Ernaux constate qu'« exister, c'est être caressé, touché » (1997: 84). Chr. Bobin observe également que les « résidents » de la « maison de cure » aiment toucher les mains qu'on leur tend, les garder longtemps dans leurs mains à eux, et les serrer (1999: 132). Toutefois, il est à noter que dans ce cadre de désolation, les deux écrivains reconnaissent avoir renoué avec l'humanité, la chair, la douleur. A. Ernaux admet qu'elle a fini par accepter sa mère comme elle était, dans sa déchéance et lorsqu'elle se rend à la maison de long séjour, elle a l'impression que c'est sur tout cela qu'elle doit écrire. De même, Chr. Bobin a parfois le sentiment que l'infirmité ne se trouve pas dans le camp de son père mais dans le sien. Peu à peu, il apprend à aimer le contact des vieillards et considère le lien avec eux comme un présent inestimable, au point de songer qu'il faudrait écrire sur chacun d'eux, précautionneusement et lentement.

Malgré les séquelles de la maladie, ces personnages amoindris sont bien reconnaissables. Chr. Bobin constate que si l'Alzheimer enlève ce que l'éducation a mis dans la personne, elle fait remonter le cœur en surface (*idem*: 142). C'est certainement là ce qui explique le choix du titre : *La présence pure*. En se multipliant, remarque l'écrivain, les malades d'Alzheimer nous font le don d'une vie réduite à sa base, harassante, exténuante, délivrée de tous les ordres de la vie moderne : acheter, envier, triompher (2012: 133). Se référant plus précisément à son père, il écrit : « Pour venir à toi j'écarte tous les noms de maladie, d'âge et de métier, comme on écarte un rideau de

lamelles colorées en plastique, au seuil des maisons, l'été, jusqu'à te retrouver dans la fraîcheur de ce seul nom qui ne ment pas : père. » (1999: 149) On retrouve la même idée chez A. Ernaux : « je me tenais près d'elle, hors du temps – sinon peut-être celui d'une petite enfance retrouvée –, de toute pensée, sauf : 'c'est ma mère'. Ce n'était plus la femme que j'avais toujours connue au-dessus de ma vie, et pourtant, sous sa figure inhumaine, par sa voix, ses gestes, son rire, c'était ma mère, plus que jamais. » (1997: 13) Pour l'écrivaine, tout est dans la voix car, selon elle, la mort, c'est l'absence de voix par-dessus tout, tandis que selon Chr. Bobin, la vérité est moins dans la parole que dans les yeux, les mains et le silence.

Immanquablement, ces réflexions font revenir les souvenirs du passé, posant la question des relations entre parents et enfants. Chez A. Ernaux, celles-ci sont conflictuelles. Malgré le grand amour qu'elle éprouvait pour sa mère, qui représentait pour elle un refuge absolu, l'écrivaine admet que toutes les deux ne se pensaient qu'en termes de lutte. A. Ernaux reconnaît qu'elle était exaspérée par la surveillance continue de la mère et le pan de la blouse blanche de cette dernière qui la suivait toujours: « La croyance de mon enfance me submerge, son œil capable de tout voir, comme Dieu dans la tombe de Caïn. » (*idem*: 22) Par ailleurs, cette femme qui n'était rien que la vie et la violence, se plaisait à mettre en avant sa force physique, considérant sa fille comme une « petite nature », donc, inférieure à elle. Ainsi, pour A. Ernaux, l'amour vient se heurter à l'image de la « mauvaise mère », brutale, inflexible.

Au contraire, chez Bobin, les rapports père-fils semblent avoir toujours été parfaitement harmonieux : « C'est en regardant vivre mon père que j'ai appris ce qu'était la bonté et qu'elle est l'unique réalité que nous puissions jamais rencontrer dans cette vie irréelle. » (2001: 26) Dans un texte intitulé « La main de vie », inclus dans *L'Homme-joie*, l'écrivain se souvient avec émotion comment son père l'avait soutenu au cours d'un problème de santé qu'il avait eu lui-même: « J'avais les yeux clos, je n'entendais plus rien. Je ne sentais plus que cette main paternelle. Je me suis fait assez petit pour qu'elle m'abrite tout entier, je me suis réfugié corps et âme en elle. Elle était devenue, cette main un peu lourde à la chair plissée, mon asile, ma certitude, toute ma croyance. » (2012: 128)

Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, ces constatations aboutissent à un retour à soi et à une identification avec l'être cher. Malgré les différences qui opposent A. Ernaux à sa mère, elle reconnaît que jamais femme ne sera plus proche d'elle, jusqu'à être comme en elle. Elle se sent un être dans une chaîne, une existence incluse dans une filiation continuant après elle. D'autre part, en observant les ravages du temps sur le corps de sa mère blanc et mou, c'est aussi son propre corps qu'elle voit, au point qu'elle ressent souvent une impression terrible de dédoublement, comme dans ce songe : « Début janvier, ce rêve où je suis dans une rivière, entre deux eaux, avec des filaments sous moi. Mon sexe est blanc et j'ai l'impression que c'est aussi le sexe de ma mère, le même. » (1997: 54)

D'autre part, elle retrouve chez elle les gestes brusques de sa mère, sa brutalité à saisir les choses, à les jeter avec violence. Elle avoue aussi avoir la même tension qu'elle mais dans l'écriture. Pareillement, évoquant sa mère qui aimait donner plus que recevoir, elle se demande : « Est-ce qu'écrire, et ce que j'écris, n'est pas une façon de donner ? » (*idem*: 80) Quant à Bobin, qui se rappelle avec émotion son père faisant la vaisselle, il procède également à un retour à lui : « Mon père tenait trois verres nettoyés dans sa main et me disait à chaque fois : 'Il ne faut surtout pas serrer, sinon ça éclate.' L'écriture c'est pareil. » (2012: 125)

Cependant, la maladie provoque un renversement des rapports parents-enfants qui semble insupportable. Ainsi, A. Ernaux dit souvent à sa mère des mots pour enfants et devant le plaisir de celle-ci qui se lève brusquement de table en la voyant apparaître à la porte de la salle à manger, elle reconnaît le même bonheur qu'elle avait autrefois, sous le préau du pensionnat, lorsqu'elle se dressait pour voir celle-ci, dans le haut des marches, quand elle venait la chercher. Elle s'exclame alors amèrement : « Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère. » (1997: 29) De son côté, Chr. Bobin considère ses parents affaiblis par l'âge et l'épreuve de la maladie du père comme deux moineaux égarés qui lui tombaient sur le cœur, surpris par un hiver brutal (1999: 141). Contemplant des photos de son père, et de lui-même petit garçon, il remarque : « Je suis à présent l'homme mûr qu'était mon père, et lui a l'âge que nous donne la mort quand elle nous irradie de son innocence, à quelque instant qu'elle apparaisse : deux ou trois ans, guère plus et peut-être moins. » (2001: 42)

Au moment où la mort survient, les deux écrivains se trouvent désemparés, désirant faire quelque chose encore pour la personne disparue, recherchant un moyen de communiquer avec elle. C'est alors qu'A. Ernaux comprend pleinement le vers d'Eluard sur « le temps qui déborde » et qu'elle éprouve le sentiment d'une rupture, d'une disjonction. En fait, l'écriture lui permettra de fondre les jours de deuil dans le reste de son existence, d'établir une continuité entre la vie et la mort. Chr. Bobin, lui, se rend sur la tombe de son père, y pose du buis, fume les cigarettes que celui-ci aimait. S'il a l'impression de lancer son cœur comme un ballon par-dessus un mur d'enceinte, il constate que ce geste n'est pas vain, puisque celui-ci lui revient « empli de joie et aussi frais que le cœur d'un moineau nouveau-né » (*idem*: 17).

Incontestablement, l'écriture, avec sa fonction consolatrice, a soutenu A. Ernaux ainsi que Chr. Bobin dans l'épreuve cruelle que représentait, pour chacun d'eux, la maladie d'Alzheimer. Tous deux reviendront d'ailleurs sur ce sujet. A. Ernaux racontera la vie de sa mère dans *Une Femme* (1987)¹ et Chr. Bobin sera amené à évoquer son père dans plusieurs de ses œuvres, notamment dans *Ressusciter* (2001) et *L'Homme-joie* (2012). A. Ernaux écrit pour épuiser sa douleur, la fatiguer en racontant, en décrivant. Par ailleurs, elle avoue que tous ses livres sont animés par un désir de comprendre et surtout de « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais », comme elle l'explique dans l'incipit des *Années*. D'ailleurs, le journal de visites lui-même n'avait-il pas été rédigé afin de retenir la vie ? Chr. Bobin, lui, écrit « dans l'espoir d'inventer une maison pour les vivants, avec une chambre d'amis pour les morts (2001: 83). De cette manière, il « quitte un monde inhospitalier et s'avance à pas lents dans le noir qui ne l'effraie plus » (*idem*: 143).

Grâce à l'écriture, les deux écrivains tentent donc, chacun à sa manière, de transcender les contingences de la réalité et, le cas échéant, la maladie, puis la perte de l'être cher. Ainsi, en rédigeant *Une Femme* dans un style qui se veut sobre et objectif, à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire, A. Ernaux se met, comme

¹ La rédaction d'*Une Femme* fut entamée fin 1985. Cependant, à la mort de sa mère, Annie Ernaux déchira le début du récit pour en recommencer un autre dont la rédaction dura d'avril 1986 à février 1987 et qui parut en 1987. Ce texte est donc ultérieur à celui de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » qui fut rédigé de 1983 à 1986 et publié en 1997.

elle le dit, au-dessus d'elle-même, cherchant à accéder à une vérité sur sa mère qui ne peut être atteinte que par des mots (1987: 23). De l'aveu de l'écrivaine, il fallait que sa mère devienne histoire, pour qu'elle-même se sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées, où selon le désir de celle-ci, elle était passée (*idem*: 106). Quant à Chr. Bobin, dans un style poétique, mais spontané et sans fioritures, il entretient une relation dialectique avec l'arbre évoqué dans l'épigraphe qui lui sert de conseiller en l'instruisant par « sa manière d'aller tout en hésitations et ruptures – vers le Très-Pur » (1999: 128). De ce fait, il persiste à considérer les malades d'Alzheimer comme des « trésors vivants » et à croire à la résurrection : « J'ai vu de l'or dans le néant, des bijoux de visages jetés dans la boue. Nous finirons tous en miettes mais ces miettes sont en or et un ange, l'heure venue, travaillera à partir d'elles, à refaire le pain entier. » (2012: 137)

Références bibliographiques

- ADRIAN, Luc (2011). « Christian Bobin : « 'Si j'étais atteint par Alzheimer... J'aimerais garder l'émerveillement' », *Famille chrétienne*, n° 1726, 4 février 2011, disponible sur <http://www.famillechretienne.fr/agir/temoignages/christian-bobin-si-j-etais-atteint-par-alzheimer-j-aimerais-garder-l-emerveillement-17919> [consulté le 12 février 2014].
- BOBIN, Christian (1999). *La Présence pure et autres textes*. Paris: Gallimard, coll. « Folio ».
- BOBIN, Christian (2001). *Ressusciter*. Paris: Gallimard, coll. « Folio ».
- BOBIN, Christian (2012). *L'Homme-joie*. Paris: L'Iconoclaste.
- ERNAUX, Annie (1987). *Une Femme*. Paris: Gallimard, coll. « Blanche ».
- ERNAUX, Annie (1997). « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Paris: Gallimard, coll. « Blanche ».
- ERNAUX, Annie (2008). *Les Années*. Paris: Gallimard, coll. « Blanche ».
- MONTANDON, Alain (2011). « La mémoire en ruines » in *Écritures de la mémoire (Comparaison – Représentation – Théorie)* (Z. I. Siaflékis dir.). Athènes: Gutenberg (en grec), p. 35-55.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc (1999). *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais ».

DE LA MALADIE À LA PEUR DE LA CONTAGION
Représentations littéraires de la contagion chez Gabriel García Márquez et
chez Philip Roth

LINA PATRICIA VILLATE TORRES
Université de Strasbourg
lina.villate@etu.unistra.fr

Résumé : À partir des romans *De l'amour et autres démons* de Gabriel García Márquez et de *Némésis* de Philip Roth, il s'agit d'interroger la façon dont la peur de la contagion réactive les réflexes ancestraux de la panique et de l'exclusion. Plus encore que la maladie, ce qui est redouté c'est la contagion, la transmission du mal, sa propagation par le contact. De manière plus générale, ce qui inspire la crainte est le fait que des choses puissent passer d'un individu à un autre individu et entraîner des effets d'ensemble considérables, et que cela ne puisse être soumis à aucune forme de contrôle. L'ampleur du mal, la rapidité de la propagation et l'impuissance de la science et de l'homme à neutraliser la contagion, brisent la solidarité et servent de moyen d'accusation de la part de la communauté pour défendre et affirmer un mode de vie qu'elle considère menacé par l'intrusion du mal. Cet article porte particulièrement sur l'imaginaire du complot et la recherche d'un bouc-émissaire, déclenchés par le rêve de santé en temps d'épidémies.

Mots clés : Contagion – épidémie – exclusion – bouc-émissaire – altérité.

Abstract: Based on two different novels, *Of Love and Other Demons* by Gabriel García Márquez and *Nemesis* by Philip Roth, we would like to discuss the ways fear of contagion revives the ancestral reflex actions of panic and exclusion. Even more dreadful than the disease are the contagion, the transmission of evil and its spread by contact. What generally inspires fear is the fact that things can be passed from one person to another and result in significant overall effects without any form of control. The dimension of evil, the propagation speed and the powerlessness of both science and men to neutralize the contagion break solidarity and can serve to single out responsables on behalf of the community. They also serve to defend and assert a lifestyle considered threatened by the intrusion of evil. This article particularly focuses on the imaginary conspiracy and the search for scapegoats, triggered by the dream of healthiness during these epidemic periods.

Keywords: Contagion – epidemic – exclusion – scapegoat – otherness.

Le modèle contagionniste utilisé pour expliquer certaines maladies a vu ses fondements théoriques consolidés au XIX^e siècle avec l'identification des germes pathogènes. Dès lors, l'usage du terme en dehors du champ lexical de la médecine est considéré comme métaphorique (Vigarello *et al.*, 1998: 6). Le *Trésor de la langue française* reprend notamment le concept de contagion tel que les sciences médicales l'ont forgé, à savoir que celui-ci exprime la transmission d'une maladie d'une personne à une autre. Plus particulièrement, la notion de la contagion oriente la réflexion vers l'idée de la transmission par le contact. La contagion s'inscrit de ce fait dans le vaste domaine de la transmission puisque l'idée sous-jacente est que les individus sont susceptibles de transmettre leurs influences, bonnes ou mauvaises. Dans ce sens, l'enfermement, notamment la réclusion carcérale, serait justifié par une volonté d'empêcher la contagion, et ce à double titre, d'abord vis-à-vis du corps social dans son ensemble ; ensuite pour éviter la contamination des sujets réputés sains (Salle, 2011: 61). Le modèle contagionniste a servi d'explication à plusieurs maladies physiologiques, mais aussi à la criminalité et aux mouvements collectifs. Pourtant, cette idée de la transmission du mal par contact n'est pas issue des sciences médicales, mais des textes hérésiologiques de la patristique latine et du droit impérial romain (Fossier, 2011: 25). En effet, c'est d'abord dans un sens doctrinal que les Pères de l'Église utilisaient régulièrement le terme *contagion* « pour décrire la possible propagation du mal – plutôt que de la maladie » (Coste, 2011: 11).

La contagion comme circulation du mal hérétique, et surtout comme une rébellion vis-à-vis de l'Église, apparaît dans le roman de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios*, dans lequel la fille du marquis de Casaldueiro est jugée hérétique par le Saint-Office et, par conséquent, elle est enfermée pour empêcher non pas une contagion particulière (hérétique ou médicale) mais toute contagion quelle qu'elle soit. Face à la propagation sociale du mal la société accepte des mesures d'exception qui vont de l'isolement jusqu'à la recherche obsessionnelle d'un vecteur du mal présumé. À cet égard, *Nemesis* de Philip Roth livre le portrait d'une communauté hantée par le désir de se débarrasser d'une maladie contagieuse - la poliomyélite : la société remonte des effets aux causes, des patients aux agents et, ce faisant, elle s'adonne à la recherche des prétendus coupables. Alors que chez Philip Roth la contagion apparaît davantage comme étant médicale, la recherche du coupable et son exclusion ne diffère guère de la contagion hérétique dans *De l'amour et autres démons*. Extraire « la mauvaise graine » s'avère la solution tant pour la contagion médicale que pour la contagion sociale, confondues toutes deux dans une même logique prophylactique et coercitive. La contagion est alors une façon de se représenter la menace et de justifier la

crainte et, de ce fait, elle s'inscrit dans un discours de la peur et se manifeste par des images qui lui sont propres.

Il s'agit de s'interroger sur la façon dont la peur de la contagion brise le lien social et sert à la communauté de moyen d'accusation pour défendre et affirmer un mode de vie qu'elle estime menacé par l'intrusion du mal. Se sentant mise en péril, la communauté place symboliquement le danger dans un ailleurs lointain pour signifier que la menace vient du dehors et non pas de la communauté elle-même. Ainsi, autrui est perçu d'emblée comme une menace dont il faut se protéger : le corps de l'autre est le véhicule potentiel d'un danger réel ou imaginaire. Face à la rapidité de la propagation et l'impuissance de la science et de l'homme à neutraliser la contagion, le groupe déclenche une recherche du vecteur du mal, de ce par qui ou par quoi le mal est arrivé et, ce faisant, c'est une chasse aux sorcières qui s'amorce. L'ampleur du mal brise la solidarité entre les hommes et sert de moyen d'accusation et le rêve de santé coïncide avec une fermeture, un repli sur soi par crainte de la corruption. La communauté trouvant enfin un coupable sur qui renvoyer la faute, ce personnage devient un exutoire à la panique et au désordre, et c'est en le châtiant que le mal est extirpé.

La peur de l'Autre

Le rapport social s'avère être indispensable à la propagation de la maladie et plus généralement du mal. De fait, la contagion induit l'idée que l'état d'un individu victime de la maladie d'un autre résulte d'un rapport social qui a un impact négatif sur sa personne (Fainzang, 1998: 117s). C'est donc le rapport social qui est en cause car si la contamination résulte de la proximité avec un Autre, il faut fuir la fréquentation de celui-ci. Dans ce sens, la contagion possède une dimension anthropologique dont le point de départ est l'Autre, et plus précisément le regard posé sur celui-ci. Les jugements de la société et le rejet de l'autre ne cessent de s'interposer : « Cannibalisme, sorcellerie, autant de procès faits à ceux dont les modes de vie ou croyances apparaissent comme scandaleux et qui sont accusés d'être le vecteur d'une contamination, quelle [*sic*] soit réelle ou métaphorique » (Verdoni, 2011: 353s). Il n'y a pourtant pas de véritable rencontre avec l'Autre dans nos récits, cette dernière se produisant presque par assaut. On emploie volontiers ce terme tant la rencontre avec l'Autre s'apparente à une invasion dans *Del amor y otros demonios*: « El barco de la Compañía Gaditana de Negros era esperado con alarma desde hacía una semana, por haber

sufrido a bordo una mortandad inexplicable (...) La nave fue anclada en las afueras de la bahía por el temor de que fuera un brote de alguna peste africana »¹ (García Márquez, 1994: 9). Le port de Carthagène des Indes, où se déroulent les événements, fut un important port négrier d'Amérique. Du fait de sa richesse, il fut attaqué à maintes reprises par les Anglais et les Français. Ainsi, la crainte d'une invasion étrangère apparaît de façon dissimulée sous la forme d'une menace biologique. La population de Carthagène est littéralement visitée par une maladie africaine, ce qui masque à peine l'antipathie envers les esclaves d'origine africaine à bord du bateau. Quant à la présence de ces derniers, elle est seulement tolérée par les colons qui se sentent menacés par le mélange avec une culture qu'ils considèrent inférieure. Ce rôle d'envahisseurs attribué aux esclaves est réaffirmé plus loin dans le récit. Alors qu'ils ne sont pas surveillés, ils font irruption dans la maison du marquis de Casalduero ; et bien qu'ils ne fassent à aucun moment du mal au marquis ou à qui que ce soit d'autre, cela ne change en rien la méfiance des colons à leur égard.

Simultanément à l'épisode du bateau contaminé, le récit s'attache à raconter le trajet d'un chien enragé qui mord Sierva María de Todos los Ángeles, la fille unique du marquis. Du fait de cette simultanéité, la maladie africaine et la rage du chien apparaissent comme des maux semblables, voire interchangeable. Ces deux maux sont néanmoins d'une valeur inégale puisque la rage dont on croit atteinte Sierva María ne se manifeste guère ; tandis que les signes de la culture des esclaves chez la jeune fille sont, quant à eux, bien visibles. En effet, la fille unique du marquis, délaissée par ses parents, fut élevée par Dominga de Adviento, gouvernante de la maison, dans les coutumes et croyances des esclaves africains. Témoin de sa double identité, la petite marquise s'invente un autre prénom -celui de María Mandinga- qui lui semble mieux correspondre à son identité. Cette hybridité est notamment déplorée par la mère de la fillette : « Lo único que esa criatura tiene de blanca es el color »² (*idem*: 30s). Tout se passe comme si par contact la petite aristocrate avait attrapé une maladie plus dangereuse que la rage, une sorte de maladie « africaine » que les colons veulent à tout prix extirper.

Désireux de sauvegarder une croyance et un mode de vie auxquels ils sont attachés, les autorités ecclésiastiques sont chargées du « traitement » de Sierva María. Ces dernières considèrent le comportement de la fillette comme hérétique, voire démoniaque : « creo que lo

¹ On avait attendu avec inquiétude un bateau de la Compagnie négrière de Cadix, car une inexplicable maladie mortelle s'était déclarée à son bord. (...) Le navire fut ancré hors de la baie par crainte de quelque fulgurante épidémie africaine (traduction : MORVAN Annie, 1995).

² Cette créature n'a rien d'une Blanche, sauf la couleur de la peau.

que nos parece demoníaco son las costumbres de los negros, que la niña ha aprendido por el abandono en que la tuvieron sus padres »³ (*idem*: 58) affirme le prêtre Delaura. Sierva María est considérée comme « démoniaque ». Il est à noter qu'en espagnol les termes « *demoniaca* » (relatif au démon) et « *endemniada* » (quelque chose d'extrêmement nocif) sont utilisés pour rendre compte du caractère de la fillette. À cet égard, il semblerait que la conception de contagion rejoigne ici celle des Pères de l'Église pour qui les hérétiques étaient porteurs d'un mal qui pouvait à tout moment contaminer les autres : « l'hérésie est un mal qui macule celui qui en est porteur et contamine l'*ecclesia* de l'intérieur » (Fossier, 2011: 26). Les autorités ecclésiastiques s'occupent dans le récit non pas de « guérir » la soi-disant maladie, mais d'empêcher la diffusion d'une culture et de traditions considérées comme démoniaques car contraires à la foi chrétienne. La fille du marquis se trouve donc entre deux mondes, celui des Blancs européens et celui des esclaves africains ; entre un monde « sain » (celui des Blancs) et un monde « malade » (celui des esclaves).

Par conséquent, la contagion revêt aussi une dimension politique car elle est un argument efficace pour cibler les ennemis de la communauté. Il n'est donc pas étonnant que dans les deux récits les agents déclarés responsables de la contagion soient des individus originaires de l'extérieur de la communauté et que ceux-ci soient incriminés comme étant les vecteurs du mal. Dans le roman de Philip Roth, l'origine de la poliomyélite est attribuée aux Italiens car leur quartier est le premier touché par la maladie. L'identité du premier malade demeurant indéterminée, c'est sur l'ensemble de ce groupe que pèsent les soupçons. Le récit offre un regard négatif de l'altérité d'autant plus souligné que les Italiens cherchent volontairement à contaminer les enfants du quartier juif : « We're spreadin' polio. We don't want to leave you people out »⁴ (Roth, 2010: 15) dit un Italien. La rencontre avec l'Autre se situe sur le plan axiologique : on juge les valeurs de l'Autre par rapports aux siennes, que l'on considère meilleures. De sorte que l'on ne se sent concernés par le sort de l'Autre que lorsque celui-ci met en jeu notre intégrité. La culpabilité des Italiens est d'autant plus claire qu'ils participent de manière sournoise et active à la propagation de la poliomyélite. Ce faisant, ils ne sont plus des victimes ; mais des faiseurs de victimes.

Alors que dans *Del amor y otros demonios* la menace est fantasmatique ; dans *Nemesis* celle-ci est bien réelle. Les Italiens déclenchent une sorte de guerre biologique et symbolique

³ Ce qui nous paraît démoniaque n'est autre que les coutumes des Noirs, que la petite a acquises dans l'abandon où l'ont laissée ses parents.

⁴ On vient vous refiler la polio. On ne veut pas que vous soyez à l'abri, vous autres (traduction : PASQUIER Marie-Claire, 2012).

contre les Juifs du quartier de Weequahic : En effet, « it turned out that there was sputum spread over the wide area of pavement where the Italian guys had congregated, (...) disgusting mess that certainly appeared to be an ideal breeding ground for disease »⁵ (*idem*: 16). Cette intentionnalité trahit chez eux un sentiment antisémite car l'immunisation de la communauté juive est perçue d'emblée comme la preuve qu'ils sont les porteurs (sains) de la maladie. La communauté juive étant menacée, Bucky Cantor, professeur de gymnastique et lui-même Juif, décide de faire face aux Italiens. Ne pouvant participer au second conflit mondial en raison d'une déficience visuelle, Bucky ressent la nécessité de sauver son honneur en préservant de la maladie les enfants dont il est responsable. Ainsi, le narrateur affirme que « after the incident with the Italians he [Bucky] became an outright hero, an idolized, protective, heroic older brother, particularly to those whose own older brothers were off in the war »⁶ (*idem*: 17s). C'est parce que ce ne sont plus les enfants des autres, des enfants anonymes, qui sont touchés, mais ceux placés sous sa responsabilité, et que la guerre ne se joue plus là-bas, en Europe, mais dans le Newark, que Bucky se sent concerné et se place au centre de sa communauté pour la défendre d'un ennemi invisible, la poliomyélite. La mise à l'écart des personnes ou des groupes considérés comme représentant une menace se voit alors pleinement justifiée.

La chasse aux sorcières

La contagion oriente le débat sur la responsabilité des individus dans la propagation du mal et, par ce biais, elle devient un moyen d'accusation, cette fois-ci à l'intérieur même de la communauté. Au début de *Nemesis*, les gens s'enquêtent du moyen le plus efficace pour stopper la progression de la maladie dans le quartier. La tension est palpable au sein de la communauté, dont certains membres s'expriment en employant abondamment le champ lexical de l'hygiène : « Why don't they use disinfectant ? Disinfect everything »⁷ (*idem*: 36) ou encore « Cleanliness ! Cleanliness is the only cure ! »⁸ (*idem*: 37). En somme, la foule recherche un moyen de maîtriser le mal et de pouvoir garantir son intégrité. Les soupçons pèsent sur les aliments pouvant être contaminés et sur les endroits pouvant être sources

⁵ On découvre qu'il y avait du crachats étalés un peu partout sur la zone pavée où les Italiens s'étaient tenus, (...) une matière visqueuse, gluante, dégoûtante, qui se présentait à coup sûr comme un bouillon de culture idéal pour les microbes.

⁶ Après l'incident avec les Italiens, il devint un véritable héros, un grand frère protecteur idolâtré, en particulier auprès de ceux entre nous dont les grands frères étaient à la guerre.

⁷ Pourquoi est-ce qu'ils ne se servent pas du désinfectant ? Il faudrait tout désinfecter.

⁸ La propreté ! La propreté, c'est le seul remède !

d'infection. Des chiens et des chats auraient également été abattus. Ces mesures prises à l'encontre de certaines bêtes sont anciennement attestées, notamment lors de l'épidémie de peste à Londres en 1665 (Defoe, 1982) et à Marseille en 1720 (Fabre, 1998). Cette extermination obéit à une représentation mentale, à savoir que la contagion est imputée à une responsabilité maléfique. Ainsi, la recherche obstinée des coupables entraîne une hystérie collective dans le quartier de Weequahic. Même la chaleur ou encore l'air sont suspectées d'apporter le mal. Cette suspicion revient à avouer que le mal est partout et que l'on se trouve dans l'incapacité de le maîtriser.

La poliomyélite se transforme vite en un mal mystérieux dont on ne connaît ni le vecteur de transmission, ni la façon dont elle pénètre le corps, et ce parce qu'elle n'est pas seulement un mal biologique, mais aussi un mal social. En effet, le récit de Philip Roth ne s'attarde pas sur les réponses médicales apportées à la maladie. En revanche, la recherche du médiateur du mal, cette fois-ci au sein même de la communauté, devient indispensable pour retrouver la paix : « That's why everybody tries to find who or what is guilty. They try to figure out what's responsible so they can eliminate it »⁹ (Roth, 2010: 38). En donnant libre cours à ses peurs, la société s'adonne à une chasse aux sorcières. La peur de la contagion brise des solidarités, et ce même parmi les enfants du terrain de jeu qui trouvent eux aussi de prétendus coupables. L'écrivain parvient à montrer que la haine du mal est un puissant déclencheur de la violence. Sont d'abord soupçonnés ceux qui, bien que confrontés directement à la maladie, s'en sortent indemnes. C'est le cas de Bucky Cantor, à qui s'attaque Mrs. Kopferman, la mère de deux enfants atteints de la poliomyélite : « You let them run like animals up there –and you wonder why they get polio! Because of you! Because of a reckless, irresponsible idiot like you! »¹⁰ (*idem*: 80). Confrontée à l'injustice de la maladie, la communauté accepte au nom de la prévention la restriction des libertés, voire l'interdiction d'interagir ou de se déplacer librement. Mrs. Kopferman accuse Bucky Cantor d'exposer les enfants à la maladie car il permet à ces derniers de jouer ensemble et de mener une vie sociale sans restrictions. Pour elle, l'omniprésence du danger exige des mesures de contrôle, voire l'isolement absolu pour empêcher la propagation du mal. L'attitude de cette mère à l'égard du contact est celle d'un phobique dont la frustration et la peur tournent à l'obsession. Qu'elle soit délibérée ou non, la prise de risques, selon la mère, est un choix conscient que Bucky

⁹ C'est pourquoi tout le monde essaie de trouver qui ou ce qui pourrait être responsable. On essaie de trouver un coupable pour pouvoir l'éliminer.

¹⁰ Vous les laissez courir comme des bêtes, là-haut, et vous vous demandez pourquoi ils attrapent la polio ? À cause de vous ! A cause d'un imbécile, d'un écervelé, d'un irresponsable comme vous !

Cantor doit assumer. Autrement dit, s'il y a un moyen de prouver que son comportement a nuit d'une façon ou d'une autre à la communauté, il lui faudra assumer sa culpabilité : « When you have to pay the price you pay it »¹¹ (*idem*: 24), disait le grand-père de Bucky Cantor.

La poliomyélite assimile les éléments propres d'une crise sociale jusqu'à les confondre avec ceux de l'épidémie. Dans ce sens, ce qui apparaît comme corrélé à l'épidémie, c'est-à-dire le désordre et la méfiance à l'égard des autres, sont peut-être antérieurs à la maladie qui, elle, sert de catalyseur. Pour en finir avec le désordre et la crise au sein du groupe, la recherche du vecteur du mal devient un souhait unanime. Dans *Nemesis*, cette recherche se fait sans l'intervention d'institutions, comme s'il s'agissait d'une réponse spontanée face à la propagation de quelque chose que l'on ne maîtrise pas. En revanche, dans *Del amor y otros demonios*, la mise en accusation est l'œuvre du Tribunal de l'Inquisition, institution de surveillance chargée de condamner tout ce qui de près ou de loin porte atteinte au catholicisme orthodoxe. Le pouvoir du Saint-Office pour juger et condamner était de plus absolu en la matière. Dans le récit de García Márquez, comme chez Philip Roth, le désordre social et la violence au sein de la société sont antérieurs à l'apparition de la maladie. En effet, il est dit que « en la ciudad había (...) un número incontable de curanderos y dómines en menesteres de hechicería, a pesar de que la Inquisición había condenado a mil trescientos »¹² (García Márquez, 1994: 34). Ces individus sont sources de désordre pour le Tribunal du Saint-Office et sont objets de violence de la part de ce dernier. L'épisode où Sierva María est victime d'une morsure de chien enragé survient alors que règne à Carthagène la peur d'être inculpé (à tort) par le Saint-Office. Le comportement de Sierva María est interprété par l'évêque, à sa guise, et ce malgré la divergence des diagnostics. Convaincu de la culpabilité de la fille, l'évêque fait part au marquis de son jugement, auquel celui-ci ne peut évidemment s'opposer : « tu pobre niña rueda por los suelos presa de convulsiones obscenas y ladrando en jerga de idólatras. ¿No son síntomas inequívocos de una posesión demoníaca? »¹³ (*idem*: 36). Le diagnostic de l'évêque ainsi que le « traitement », à savoir la réclusion dans le couvent de Santa Clara, sont établis à l'avance, avant même toute étude approfondie du cas. La culpabilité de Sierva María n'est quant à elle pas présumée, mais avérée, en témoigne l'attitude de l'abbesse qui s'adresse à la petite marquise en ces termes et en brandissant un

¹¹ Quand il faut payer le prix, on le paye .

¹² il y avait dans la ville (...) un nombre incalculable de guérisseurs et vendeurs d'orviétan versés dans la sorcellerie bien que l'Inquisition eût condamné mille trois cents d'entre eux.

¹³ Ta fille malheureuse se roule par terre en proie à d'obscènes convulsions et aboie en jargon d'idolâtres. N'est-ce pas la preuve irréfutable qu'elle est possédée du démon ?

crucifix : «‘Engendro de Satanás’, gritó la abadesa. ‘Te has hecho invisible para confundirnos’»¹⁴ (*idem*: 44). Lors des procès-verbaux on l’accuse notamment de se rendre invisible, d’avoir dépecé un bouc, d’afficher un don des langues qui lui permettrait de comprendre les esclaves africains et d’envoûter les domestiques par des chants qu’elle exécutait avec une autre voix que la sienne.

Ce mal ressemble davantage à un mal moral qu’à un mal biologique. Et pourtant, il est tout à fait possible -pense-t-on- de le contracter par simple toucher, d’où l’avertissement de l’abbesse : « Nadie la toque »¹⁵ (*ibidem*). En tant qu’hérétique, la petite marquise est porteuse d’un mal qui pourrait contaminer ceux qui jusqu’alors en ont été préservés. Sa culpabilité réside dans le fait qu’elle insinue dans la société coloniale le mélange par l’adoption d’autres cultures que la culture européenne. De plus, elle transgresse d’autres interdits que les interdits raciaux, en raison de sa relation amoureuse avec le prêtre Cayetano Delaura, chargé de pratiquer l’exorcisme. Remarquons que dans le titre même de l’œuvre de García Márquez, l’amour est comparé à un démon et c’est ce démon, celui de la passion amoureuse, que le prêtre Delaura contracte.

La propagation de cette maladie, la passion amoureuse, se fait comme pour la rage par la morsure : lors de leur première rencontre, la jeune fille mord et griffe le prêtre. Tout se passe comme si, victime de la morsure du chien, Sierva María était à son tour devenue une sorte de chienne enragée. Par conséquent, elle prend la place du chien en tant que vecteur de la maladie. Le récit articule le plan biologique et le plan moral, et assimile des aspects des deux plans jusqu’à les faire fusionner. Considéré comme abject, le contact avec Sierva María est interdit pour éviter que sa souillure morale atteigne d’autres personnes. Ainsi, il faut isoler Sierva María de Todos los Angeles pour défendre la communauté d’un élément transgresseur des conventions sociales.

Le bouc émissaire

La maladie est assimilée dans les récits à un mal qui ronge de l’intérieur le corps social. Un double processus se met alors en marche pour sauvegarder le corps social. Il s’agit d’abord d’une fermeture sur cet extérieur qui menace l’existence de la vie sociale et, d’autre part et coïncidant avec ce repli sur soi, l’expulsion des prétendus coupables. L’angoisse

¹⁴ Créature de Satan, hurle l’abbesse. Tu t’es faite invisible pour nous confondre.

¹⁵ Que personne ne la touche.

morbide d'un contact perçu comme dégradant justifie, d'une part, la mise à l'écart d'un individu au nom de la menace qu'il représente et, d'autre part, la prise de mesures discriminantes à l'égard des cultes minoritaires ou jugés hérétiques. La peur d'un autre menaçant, d'un inconnu méconnaissable, se mue ici en une peur de tous car personne n'est à l'abri du mal. L'angoisse du contact avec l'autre trouve sa source dans le signe inversé : on ne craint pas tant d'être contaminé que d'être déjà celui ou celle qui contamine. En effet, être désigné en tant que médiateur du mal, à tort ou à raison, sert à la communauté à canaliser de multiples peurs en châtiant les prétendus coupables. Ainsi, désigner quelqu'un comme vecteur du mal signifie que l'on va chercher à s'en débarrasser, à en finir avec lui. Le mécanisme sacrificiel, d'après René Girard, se met alors en marche afin d'apaiser la soif de violence qui frappe le groupe (Girard, 2004: 243). À cet égard, dans le récit de García Márquez, la violence meurtrière est littéralement mise en scène puisque « el Santo Oficio se complace descuartizando inocentes en el potro o asándolos vivos en espectáculo público »¹⁶ (García Márquez, 1994: 47). De la sorte, la société coloniale, en proie à la violence, choisit une victime sur laquelle va s'abattre cette violence. Dans le même temps, c'est la violence contre cet individu qui, croit-on, contribue à soigner le mal.

René Girard explique à ce titre que la désignation du bouc émissaire ne se fait jamais au hasard et que c'est « [l]e visiteur étranger [qui] attire automatiquement sur lui les soupçons hostiles des communautés fermées sur elles-mêmes. Pour la violence collective, il est un aimant plus efficace que n'importe quel membre de la communauté » (Girard, 2004: 15-16). Dans *Del amor y otros demonios*, l'étrangeté est incarnée par Sierva María qui est assez distante du groupe en raison de sa culture africaine, et à la fois assez proche puisqu'elle est tout de même la fille d'un colon. Bien que son appartenance à l'élite locale l'épargne du châtiement infligé aux hérétiques, elle ne jouit pas complètement des privilèges liés à sa naissance, et ce en raison du fait que sa mère était métisse. Ce double aspect du bouc émissaire se retrouve également chez Bucky Cantor. Il occupe lui aussi à la fois une position marginale dans le groupe du fait du manque de liens familiaux ; et une position centrale en tant que héros local. Par ailleurs, la communauté nie l'innocence de la victime et le bouc émissaire apparaît comme le véritable coupable du désordre social. Ainsi, pour l'autorité ecclésiastique de *Del amor y otros demonios*, le seul remède à apporter à la contagion est l'exclusion de Sierva María. Cette exclusion signe sa mort sociale et précède sa mort physique. L'unanimité du châtiement infligé à la jeune fille devient explicite lorsque le prêtre

¹⁶ Le Saint-Office se plaît à écarteler des innocents sur le chevalet ou à les rôtir vivants en des spectacles publics.

Cayetano Delaura s'adresse au médecin Abrenuncio pour discuter le cas. Celui-ci partage l'avis du prêtre, à savoir que la fille n'était pas possédée et qu'il semblait improbable qu'elle eût contractée la rage. Pourtant les deux hommes sont bien conscients qu'une telle position irait à l'encontre non seulement de la crédulité populaire, mais aussi de l'avis du Saint-Office : « Seríamos usted y yo contra todos »¹⁷ (García Márquez, 1994: 72) affirme Delaura. Bien que conscients de l'innocence de la fille unique du marquis, les deux hommes ne peuvent empêcher le mécanisme sacrificiel, et ce d'autant moins que la condition de la fillette la prédisposaient à devenir le bouc émissaire.

La différence la plus marquante entre Bucky Cantor et Sierva María réside dans le fait que le premier est complètement consentant dans le châtement. En effet, dans le récit de García Márquez, on a connaissance de très peu d'éléments des pensées de la petite marquise, qui semble être prise au piège d'un mécanisme dont elle ne parvient pas à s'échapper. Concernant Bucky Cantor, sa culpabilité dans la propagation est soupçonnée -jamais vérifiée ou réfutée, puisqu'il était un porteur sain de la poliomyélite. Sa prétendue culpabilité réside donc dans une supposition que le narrateur s'efforce de nuancer en disant à Bucky : « If you ever were a perpetrator –if you won't give ground about that –I repeat : you were a totally blameless one »¹⁸ (Roth, 2010: 272). Pourtant, l'ancien directeur du terrain de jeu semble quant à lui être convaincu du rôle qu'il a joué dans l'épidémie. Il s'identifie à une flèche qui aurait porté la maladie dans la communauté quand il explique au narrateur que « the Indians believed that it was an evil being, shooting them with an invisible arrow, that caused certain of their diseases »¹⁹ (*idem*: 271). De manière analogue à la flèche, Bucky est un instrument divin de punition qui ne peut pas manquer sa cible. De fait, J.M. Coetzee met en exergue le contexte grec qui apparaît de manière explicite dans le récit de Roth, notamment dans le sens divin de la justice. Dans ce sens, il écrit que: « the plot pivots on the same dramatic irony as in Sophocles' Oedipus Rex: a leader in the fight against the plague is unbeknown to himself a bringer of the plague » (Coetzee, 2010: 1). Tel un Œdipe moderne, Bucky Cantor n'est pas un criminel, mais pourtant ses actions contaminent, d'abord lui-même, puis les autres : « Yet even more literally than Oedipus, he is polluted. He too accepts his guilt and, in his own manner, takes the lonely road of exile » (*ibidem*). Afin de mettre un terme aux suspicions agitant la société, il accepte d'être le bouc émissaire. De fait, il signe sa propre mort sociale.

¹⁷ Nous serions vous et moi contre tous.

¹⁸ Si vous avez par hasard été un agent de transmission, si vous ne voulez pas céder là-dessus, je le répète : vous l'avez été en toute innocence.

¹⁹ Les Indiens croyaient que c'était un être malfaisant qui leur lançait une flèche invisible, provoquant ainsi certaine de leurs maladies.

Quelles sont donc les actions qui, tel Œdipe, l'ont « pollué » au point qu'il doit s'exclure de la société ? Si l'on poursuit l'analyse girardienne de la peste, on peut dire que, dans *Nemesis*, n'est pas uniquement contagieux la poliomyélite, mais aussi le désir mimétique. Bucky joue alors un rôle plus actif que l'on ne croit dans cette propagation car il devient le modèle des enfants du terrain de jeu et leur montre ce qui mérite d'être désiré : « He [Bucky] wanted to teach them what his grand-father taught him : toughness and determination, to be physically brave and physically fit »²⁰ (Roth, 2010: 28). À ce stade du récit, Bucky est déjà un être mimétique car il souhaite imiter son grand-père : « He wanted as a boy to be physically strong, just like his grand-father, and not to have to wear thick glasses »²¹ (*idem*: 20). Le désir d'acquérir des qualités physiques s'accompagne chez Bucky, et ces enfants qui cherchent à l'imiter, d'un désir très vif de se distinguer des autres. Mais la nature mimétique du désir participant à l'accroissement du nombre d'individus désirant le même objet -une croissance exponentielle tout à fait comparable à la propagation de la maladie, cette rivalité aboutit fatalement à un conflit. Voilà le vrai mal qui, étendu à l'échelle de la communauté, produirait plus de dégâts que la poliomyélite elle-même.

Dans ce sens la contagion est aussi bien la transmission de la maladie qu'une influence néfaste qui propage des désirs mimétiques et déclenche la violence. L'aspect proprement médical de la maladie, que ce soit la rage ou la poliomyélite, ne constitue dans ces récits qu'un seul aspect de la contagion. Effectivement, la science se montre impuissante et incapable de donner des réponses face au désastre. Par conséquent, le vrai mal qui hante le groupe n'est pas un mal que la science pourrait enrayer. Seul le mécanisme victimaire apporte la fin de la crise, la guérison de la communauté. Par ailleurs, l'efficacité du remède n'est pas en doute car une fois que Bucky apparaît comme vecteur du mal, il n'y a plus de victimes mortelles. En effet, la narration du passé s'arrête brusquement lorsque l'on apprend que Bucky Cantor était porteur sain de la maladie. À partir de cet instant, non seulement la maladie ne fait plus de ravages, mais la société retrouve le calme. D'après René Girard (2004: 258s), le mécanisme victimaire n'aboutit pas seulement à la résolution de la crise sociale, mais explique aussi l'émergence du sacré: la victime apparaît à la fois comme le coupable de l'arrivée du mal et comme l'auteur de la sérénité retrouvée. Cet aspect sacré est absent de *Nemesis*, alors qu'il apparaît clairement dans le prologue de *Del amor y otros demonios*, où il

²⁰ Il [Bucky] voulait leur apprendre ce que son grand-père lui avait appris : le cran, la détermination, et aussi à acquérir l'endurance physique.

²¹ Il aurait voulu, quand il était petit, être robuste, comme son grand-père, et ne pas avoir à porter des verres épais.

est dit que Sierva María de Todos los Angeles fut vénérée pour ses nombreux miracles:

[M]i abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros. La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro.²² (García Márquez, 1994: 8)

Sa chevelure qui continue à pousser même après sa mort signifie la vitalité et la régénération de toute la société. A cet égard, il est significatif que le lauréat colombien débute son récit par la présentation de la figure sacrée de Sierva María. Ceci révèle le sens du récit, à savoir que le sacrifice de la fille est une condition *sine qua non* de sa condition sacrée.

En somme, ce qui est retenu du phénomène contagieux dans les romans de Philip Roth et de Gabriel García Márquez n'est pas uniquement sa dimension médicale et ce même lorsqu'il est question d'une maladie contagieuse (poliomyélite). C'est plutôt l'impact de l'Autre sur soi par contact qui demeure latente dans l'univers romanesque. Au point qu'en temps d'épidémies il semble légitime de limiter les rapports sociaux pour éviter la propagation. En effet, au nom de la menace que la contagion représente, on justifie la discrimination et la mise à l'écart de ceux dont le comportement ou les croyances sont perçus comme scandaleux. De sorte que ceux qui se placent au centre du groupe peuvent entretenir cette peur pour réaffirmer leur position hiérarchique menacée par le désordre. Ainsi, la maladie d'un seul individu a un impact sur la société qui, menacée, accepte les mesures extrêmes pour se débarrasser du mal. La crainte de la corruption par le contact risque de mettre en péril toute la société ; or, pour faire société, il faut justement accepter le contact avec l'autre.

²² Ma grand-mère m'avait conté la légende d'une petite marquise de douze ans dont la chevelure flottait comme une trainée de mariée, morte de la rage après avoir été mordue par un chien et vénérée depuis dans les villages des Caraïbes en raison de ses nombreux miracles. L'idée que cette sépulture pouvait être la sienne fut, pour moi, l'événement de ce jour, et est à l'origine de ce livre.

Références bibliographiques

- COETZEE, J.M. (2010). « On the moral brink », *The New York Review of Books*, vol. 28; pp.1-2. < URL : <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/oct/28/moral-brink/> > [consulté le 10/V/2014]
- COSTE, Florent (2011). «Contagions. Histoires de la précarité humaine», *Tracés*, n° 21, pp.7-20.
- DEFOE, Daniel (1982). *Journal de l'année de la peste*. Paris: Gallimard.
- FABRE, Gérard (1998). *Épidémies et contagions l'imaginaire du mal en Occident*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FAINZANG, Sylvie (1998). «La marque de l'autre», *Communications*, n°, pp.109-119.
- FOSSIER, Arnaud (2011). «La contagion des péchés (XIe -XIIIe). Aux origines canoniques du biopouvoir», *Tracés*, n° 21, pp.23-39.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1994). *Del amor y otros demonios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1995). *De l'amour et autres démons* (Annie Morvan, trad.).Paris : B. Grasset.
- GIRARD, René (2004). *La voix méconnue du réel une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris: Librairie générale française.
- ROTH, Philip (2010). *Nemesis*. London: Jonathan Cape.
- (2012). *Némésis* (Marie-Claire Pasquier, trad.). Paris: Gallimard.
- SALLE, Grégory (2011). «La maladie, le vice, la rébellion. Trois figures de la contagion carcérale», *Tracés*, n° 21, pp.61-76.
- VIGARELLO, Georges, ROUSSIN, Philippe, & CHEYRONNAUD, Jacques (1998). «Présentation», *Communications*, n° 66, pp.5-7.

REPRESENTAÇÕES DA SAÚDE E DA DOENÇA EM EÇA DE QUEIRÓS

ANA LUÍSA VILELA
Universidade de Évora / CEL
analuisavilela@gmail.com

Resumo: Partindo da ideia de que a representação da saúde e da doença são traços semânticos relevantes na ficção realista queirosiana, tentaremos aqui compreender por que modos a ficção de Eça acomoda e subverte a *mitologia cientista*, que faz da patologia a chave do destino do corpo pessoal e social. Apoiando-nos em autores como Cabanès, Dottin-Orsini, Borie, P. Brooks e Vilela, abordaremos nesta comunicação, analisando a sua representação na ficção queirosiana, aspetos como as alusões às ciências médicas; a apologia da saúde e da virilidade; a sequência doença/ morte, associada à culpa e à transgressão; as ligações entre corpo, saúde e erotismo; a mulher e a misoginia positivista.

Palavras-chave: Eça de Queirós – realismo – saúde – doença – morte.

Abstract: Starting from the idea that the representation of health and illness are relevant semantic features in Eça de Queirós' realistic fiction, we aim to understand the ways in which his fiction accommodates and subverts the scientist mythology, for which pathology is the key of the personal and social body. With the support of authors as Cabanès, Dottin-Orsini, Borie, P. Brooks and Vilela, we discuss in this paper the Eça's fiction, and its representation of some aspects such as medical sciences, health, virility, illness and death, associated with guilt and transgression; the links between body, health and eroticism; the woman and the positivist misogyny.

Keywords: Eça de Queirós – Realism – health – disease – death.

1. Considera-se geralmente que a descrição não idealizada do corpo humano, da sua patologia e da sua fisiologia, do pormenor físico ou da perturbação psíquica, constitui uma conquista da literatura do século XIX e, em particular, das estéticas realistas (Hamon, 2001: 181). A promoção romanesca do corpo – a corporização e a sexualização das personagens – integra a instalação, na segunda metade do século XIX, da temática física no romance, e a conseqüente criação de uma *poética romanesca do corpo*. Segundo Peter Brooks (1993: 1), o realismo corresponde a duas tendências simétricas e complementares: a da *semiotização do corpo* e a da *somatização da narrativa*. Esta nova importância (dir-se-ia quase obsessiva) concedida à *carnalização* da personagem aparece associada a uma visão determinista e materialista da individualidade; e irá interagir com a própria modelização romanesca, implicando-lhe uma generalizada renovação e refiguração. Na verdade, o romance realista constitui, em muitos sentidos, uma totalidade *orgânica*, sistemática e coerente.

Na ficção de Eça de Queirós, quase sempre os protagonistas se caracterizam como detentores de doença ou de saúde (às vezes apenas mental). De facto, a saúde e a doença são traços relevantes na personagem queirosiana. Desde *Prosas Bárbaras*, os dois termos constituem referências axiais do autor, usadas no campo estético-literário. Em carta a Carlos Mayer, datada de 1867, Eça de Queirós divide os dois antigos «bandos» dos seus companheiros de Coimbra segundo a sua pertença aos campos da *saúde* ou da *doença*: havia nesse tempo, por um lado, os clássicos, os saudáveis; e havia, por outro, os românticos, os doentes. Os primeiros preferiam o real circunstancial, «reproduzem costumes»; aos segundos só interessava a «alma humana universal». Eça declara-se em absoluto um romântico (tal como Eça reconhece a Carlos, n' *Os Maias*, em 1888) e exclama, então: «Qual vale mais, esta doença magnífica, ou a saúde vulgar e inútil que se goza no clima tépido que vai desde Racine até Scribe?» (PB: 136-137).

Refere, nessa altura, que tivera uma cruz e versículos da Bíblia no seu quarto de estudante. Mas que tal decoração fora retirada pois, estando Eça constipado, um amigo defendera que «o misticismo proibia o sol, o calor, os bens tépidos, a dilatação da molécula venturosa, a flanela, os melaços» e que o ateísmo «era para mim uma necessidade higiénica». Foi talvez isso mesmo que o realismo representou para Eça:

uma necessidade higiênica – um sistema organizador, uma estrutura coerente, uma terapêutica reequilibrante e compensatória...

2. Em 1871, o realismo significaria então para Eça de Queirós a apologia da razão e da luz, o fascínio pela ciência e pela sua potencialidade reveladora. E não escapa à inevitável isotopia da visão: na sua conferência no Casino Lisbonense, Eça associa o realismo aos termos «olhos», «guia», «roteiro», «pintar», etc., que complementam as metáforas médicas. Assim, o escritor compartilharia com o anatomista e o fisiologista (como no romance *fisiológico* ou *experimental* de Zola), um olhar crítico, exterior, *científico*, que pesquisa e que sistematiza, no corpo, uma rede de indícios, sinais e sintomas. Ao seu conhecimento da intimidade corporal, frequentemente plasmado numa visão excremental do corpo, alia-se no escritor realista a sua atividade de denúncia dos recalcamientos (censuras, inibições), sempre de um modo ou de outro manifestados na superfície do corpo. Na verdade, pressupõe-se o determinismo psicossomático, a ancoragem fatalmente física da personalidade e a analogia entre o corpo e a mente. E pressupõe-se, igualmente, uma inevitável apassivação do sujeito, presa das suas paixões e dos seus atavismos. A patologia e o seu diagnóstico – extensíveis ao corpo social – é figura central nas narrativas realistas e naturalistas.

Nas narrativas de Eça, como em outros autores realistas/naturalistas, o corpo revela o que está escondido, manifesta indícios, marcas, signos – o corpo é sintomático. Por isso, o corpo doente é, simultaneamente, mais interessante e mais decifrável: reduzido à sua disfuncionalidade, é mais expressivo, porque *fala*, acumulam-se-lhe sinais clínicos – constitui o mapa gráfico da personagem. E, assim, o retrato físico permite o diagnóstico da figura ficcional e do seu destino narrativo. Amaro (de *O Crime do Padre Amaro* – 1875-1876-1880) tem desde criança uma «figura amarelada e magrita», é medroso, «mono, muito encolhido», tem as «mãos húmidas». Mimado e «feminizado» pelas criadas da madrinha, mostra uma sensualidade precoce, misturada com devoção religiosa (OCPA: 35-36). No seminário, com a puberdade, tem terríveis sonhos lúbricos, emagrece, tem «suores hécticos» e até uma «febre nervosa» (OCPA: 39-44).

Na personagem realista queirosiana, o corpo *arquiva*, guarda as memórias do vivido; constitui o meio para a representação *orgânica* do tempo. Por exemplo, Afonso, d’*Os Maias*, cuja longevidade o faz desempenhar no romance o papel de representante do tempo português, vai manifestando no corpo as impressões do tempo que passa: cabelos brancos, bengala, primeiros tremores da velhice, reumatismo...; até que a fatalidade trágica o abate, para lhe dar, na última aparição e na morte, uma monumentalidade que o eterniza e faz dele um corpo intemporal.

Na sua fase mais ortodoxamente realista-naturalista, reencontramos de facto na ficção queirosiana a atualização de algumas das mais centrais mitologias *cientistas*, positivistas e materialistas. Sendo Zola mais mecanicista, organicista e darwinista, e Flaubert mais *fisiologista* (cf. Cabanès) – parece-me que a permanente preocupação de Eça é a representação do desejo, e da sua influência obscurecedora sobre a consciência. Em todos os três autores, no entanto, se manifestam tendências comuns. Por exemplo, a mitologia do *temperamento*: Pedro (d’*Os Maias* – 1888) era em tudo um fraco; Amaro, Artur Corvelo (d’*A Capital!* – 1877 e 1881) e Maria Monforte são outras tantas vítimas de um temperamento sempre negativamente eivado de sensualidade, sentimentalismo e emotividade. O temperamento é uma potencialidade fisiológica fatal, um signo do destino, anúncio seguro do fracasso.

Outro determinismo fatal é o da hereditariedade. A presença do atavismo e das taras hereditárias é uma marca de escola: representa nos romances a previsibilidade diegética, e é o nome científico do destino; Amaro, Maria da Piedade (do conto *No Moinho*, de 1880), Pedro ou o próprio Carlos da Maia que o comprovem.

A estes fatores acresce a ontopatologia da fé. Amaro e Maria Eduarda Runa (d’*Os Maias*) são personagens atravessadas por impulsos e erotismo místicos; a castidade, a que o cristianismo convida ou obriga, tem o efeito de engendrar obsessões carnisais (veja-se Amaro); o cristianismo valoriza o sofrimento (veja-se *A Relíquia*, de 1887).

O corpo da personagem naturalista é sensível, vibra com o mundo exterior, é penetrado por ele: as personagens facilmente *se deixam ir* com o ambiente, se harmonizam com ele. Maria da Piedade, de *No Moinho*, é um excelente exemplo. Ao princípio, está junto do primo como «um pássaro assustado» (habituada que está à sua

casa abafada e triste como um «hospital»); enquanto caminha, vai-se «lentamente acostumando à sua presença» (Co-I: 86). Carlos, protagonista d'*Os Maias*, vai, estendido no divã do seu consultório na Baixa, lentamente deixando-se penetrar pelo torpor e languidez do ruído de cidade preguiçosa. O gerúndio e voz passiva exprimem a abulia de personagens que se deixam entorpecer, alienar, se tornam objetos inertes, intuindo a desistência, a perdição, ou a morte.

Na ficção realista queirosiana, a representação do corpo doente é um atributo mais sistemático nas personagens secundárias. Por exemplo, no conto *No Moinho*, são múltiplos os males dos familiares da protagonista (aliás no início exemplarmente saudável): o pai de Maria da Piedade é alcoólico, escarra na lareira e espanca regularmente a mãe que, por sua vez, é compreensivelmente azeda e desagradável; os filhos e marido de Maria da Piedade apresentam doenças particularmente repulsivas (tumores nos ouvidos, chagas nos beijos, males de espinha) ... Enfim, todos têm o «sangue viciado» (Co-I: 81-84).

De facto, para além de assistirmos a uma conceção *ontológica* da doença (não se *está* doente, *é-se* doente), muitas personagens queirosianas manifestam inequívocos sinais patológicos. A cleptómana Luísa, de *Singularidades de Uma Rapariga Loira* (1874) recorda *La Bourse*, de Balzac. A sinistra Tótó, da 3ª versão d'*O Crime do Padre Amaro*, é entrevada, histérica, e testemunha raivosa dos amores de Amaro e Amélia. A doença dos apaixonados e dos jovens é, em Eça, a tísica ou a inanição, como nos casos de João Eduardo, d'*O Crime*, ou de José Matias, do conto homónimo. Observemos que a homossexualidade não é, por Eça, representada como uma doença (recordemos Libaninho de *O Crime do Padre Amaro*, Antoninha Morena de *A Ilustre Casa de Ramires*, Charlie de *Os Maias*); nem a pedofilia, aliás: lembremos Bracolletti, de *Um Poeta Lírico* (1880).

No caso d'*Os Maias*, são abundantes as alusões às mais variadas doenças, com preferência pelas patologias respiratórias e pelas afeções laríngeas. A primeira libra que Carlos ganhou com o seu trabalho foi por salvar de um garrotinho a filha de um brasileiro (OM: 129), doença que Rosa, filha de Maria, teve durante a guerra com a Prússia (OM: 104); em Celorico houve, segundo Ega, uma terrível epidemia de anginas diftéricas (OM: 104); o general Sequeira padece de respiração sibilante (OM: 113); D.

Diogo tem bronquite, sufocações e uma tosse cavernosa (OM: 113); um velho amigo de Gouvarinho assoa-se continuamente, dando roncões medonhos (OM: 298/299); no teatro, alguém tem um catarro ascoroso (OM: 130); uma padeira alsaciana, vizinha de Carlos, teve uma pneumonia (OM: 114); a *Miss Sara*, Carlos diagnostica-lhe «uma bronquite ligeira» (OM: 352); e no final do capítulo XVII está muito constipada (OM: 657); e o próprio Alencar, cujas «fervuras do sangue» são o traço fatal do seu temperamento (OM: 238/239), parece atreito a constipações, motivo da sua presença em Sintra.

Entretanto, há n' *Os Maias*, outras patologias, algumas mortais: gota, tísica, hemorragia cerebral, ataque intestinal, dispepsia, sífilis, apoplexia, reumatismo. O «incómodo de entranhas» que aflige o pobre Steinbroken é, por Ega, diplomaticamente transformado em gota (cf. OM: 154, 161). Ele próprio se queixa de estranhas «picadas», quando está para adormecer (OM: 135). O mesmo Ega anuncia-se doente – o fígado, o baço, uma infinidade de vísceras comprometidas (que o próprio atribui a «doze anos de vinhos e águas-ardentes» – OM: 104). Teles da Gama atravessa terapêuticamente um período sem álcool (OM: 104). O melancólico jantar do Ramalhete, no capítulo XVII, é palco de uma «conversa dormente sobre doenças» (OM: 680). Afonso já diagnosticara a generalizada «ocupação geral do país»: estar doente (OM: 89).

Na verdade, para a ortodoxia realista-naturalista de matriz francesa, a que até certo ponto pertence Eça de Queirós, o povo e o país são corpos coletivos e geralmente abjetos, integrando uma perspectiva organicista da decadência e da corrupção do corpo social. Julião, médico d' *O Primo Basílio* (1878) dá voz a essa visão:

O país está a preceito para um intrigante com vontade! Esta gente toda está velha, cheia de doenças, de catarros de bexiga, de antigas sífilis! Tudo isto está podre por dentro e por fora! O velho mundo constitucional está a cair aos pedaços...
Necessitam-se homens! (OPB: 400)

E, n' *O Crime do Padre Amaro*, a cena final compreende uma síntese impressionante da moldura humana de Lisboa:

Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica de uma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda

esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos da praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; (...) nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico (...) (OCPA: 500)

Já n' *Os Maias*, há numerosas menções ao corpo anatómico e clínico. Na verdade, o corpo humano («esta pobre máquina» – OM: 87, ou «esta velha carcaça» – OM: 102 – como diz Afonso) é objeto de constante alusão nesse romance. Carlos, em menino, chega a brincar com estampas de fetos no útero. Em adulto, instala demoradamente a sua clínica e o seu laboratório. O mesmo Carlos dedicara-se ao estudo cientificamente avançado sobre vacinas – recordemos que, em França, grassava a polémica anti-Pasteur, que defendia o valor profilático da inoculação.

3. Se, no realismo-naturalismo, se unem o determinismo e o pessimismo fisiológicos, em *Eça de Queirós* o núcleo central das histórias parece residir na aliança entre a representação de uma perda, uma falha ontológica estrutural (como a orfandade, a pobreza ou a doença), a busca de um ilusório objeto de desejo e um desconcertante jogo de duplicações e desdobramentos. Assim se complica o ciclo narrativo que, entre a estimulação e a inércia, parece constituir um dispositivo binário de desejo e saciedade, tensão e distensão, que ritma a existência romanesca das personagens. Nelas, o corpo é o teatro do conflito entre a aspiração romântica da transcendência e a ancoragem biológica do real. A consciência da personagem é quase sempre representada como *sensação da sensação*, perturbada pela sensibilidade, a sentimentalidade e o desejo. Em Carlos da Maia, o papel da imaginação estética é determinante: a sedução teórica do imaginário naturalista, a impressão fantasista que lhe causa o pitoresco das vísceras, o sonho da salvação humanitária – sobrepõem-se-lhe aos aspetos racionais e práticos da clínica e da ciência. A Medicina serve-lhe, além disso, interesses eróticos: como médico vai a casa de Maria Eduarda; a Gouvarinho visita-o no consultório.

Notemos que *Os Maias* colige um discreto conjunto de alusões misóginas, sintomáticas do horror finissecular pelo corpo obstétrico, e das suas *terapêuticas* literalmente anti-histéricas (cf. Dottin-Orsini, 1993: 231, 237). Na *Toca*, as perninhas de

Tchi (como talvez as de Eusebiozinho) lembram as peles mortas de um feto. Já formado e em Lisboa, Carlos assiste a uma operação ovariotômica. Os pretextos *científicos* para a misoginia positivista incluem a identificação da mulher com a sua fisiologia reprodutora (o seu útero: a mulher é um ser *ferido*, dominado justamente pela sua histeria). Determinada pelo seu papel biológico reprodutivo, a mulher é um ser dominado por sensações e impulsos, de sensibilidade patológica, alternando com a volubilidade temperamental (recordemos os comportamentos ardentes de Leopoldina, confidente de Luísa, d'*O Primo Basílio*; ou, n'*Os Maias*, da condessa de Gouvarinho e de Maria Monforte).

Complementarmente, o Eros e a educação romântica combinam-se para a perdição de Luísa; para Maria da Piedade, em *No Moinho*, também é fatal a ação desmoralizadora do contacto com a virilidade. A devoção é o traço dominante da representação de Amélia e Maria Eduarda Runa. Já a «clorose» e o «linfatismo» campeiam entre as burguesinhas da Baixa. Mais prosaicamente, D. Felicidade (d'*O Primo Basílio*) acalenta uma fatal paixão pela calva do Conselheiro Acácio, e sofre de dispepsia e de gases. A mulher é, pois, um ser passivo, entregue à deriva das impressões, sugestões e sensações; é um corpo *poroso*, alienado. A languidez, a inércia e o tédio são fatores secundários que a predisõem a todos os males – e sobretudo ao adultério.

N'*Os Maias*, o castiço marquês de Souselas aconselha o achacado D. Diogo: «A doença é um mau hábito em que a gente se põe. É necessário reagir...Você devia fazer ginástica, e muita água fria por essa espinha» (OM: 123). Carlos, profissional, duvida da eficácia da «oração da manhã» de Afonso: como sugere à Gouvarinho, «A água fria e a ginástica têm melhor reputação do que merecem» (OM: 207). É certo que o marquês, com a sua energia possante e as suas sínteses devastadoras, não está isento de fraquezas e de pieguices: sentimentalista, hipocondríaco e supersticioso, pode representar (alardeando saúde e dando conselhos aos outros) a desmontagem do simplismo de um *higienismo* em voga na época, acompanhando a vulgarização do discurso naturalista de base pretensamente científica. Como diz Coleman, «Eça has used the theoretical tenets of Realism as he understood them in order to actualize the radical presence of *physical* in his texts, to make them *mean* more» (Coleman, 1980: 215/216).

4. Em poucos romances como na obra-prima de Eça tão clara e problematicamente se faz, contudo, a apologia da saúde e da virilidade. O alibi para a educação de Carlos, educação «à inglesa», essencialmente física, atlética – a educação do «perfeito animal» – radica-se na convicção materialista de Afonso de que a alma «é um luxo.» (OM: 63). A saúde é o grande atributo da representação física do mesmo Afonso: «Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa (...)» (OM: 12).

Doutrinas higienistas contemporâneas (cf. Borie, 1973: 164), como as do Dr. Bergeret (1868), defendiam a correspondência naturalista entre a saúde e a ética: ser saudável é estar *regulado*, é ser *inocente* – numa típica mistura oitocentista entre os vocabulários da medicina e da moral. A escala cromática do retrato de Afonso parece associar, de facto, a sugestão vitalista e enérgica do vermelho (a cor do seu rosto), à insinuação de imaterialidade luminosa do branco (cabelo e barba). O primeiro retrato conota-o, pois, com a energia e a pureza, aliadas à solidez compacta da figura. O culto da água fria (cf. OM: 11) reforça esta prevalência da imagem da assepsia que, como nota ainda Jean Borie, sempre se alia, no imaginário *cientista* do fim do século, à cristalinidade da lucidez viril – triunfante sobre a indiferenciação suja e feminóide (típica, por exemplo, da representação de Eusebiozinho). E, assim, em Afonso, parecem aliadas a saúde e a santidade, como se a regulação fisiológica lhe garantisse a generosidade e a felicidade essenciais.

Há outros saudáveis, entre as personagens queirosianas. São, como Afonso, geralmente vítimas. De Jorge, d'*O Primo Basílio*, o retrato principal dá também conta dos seus antecedentes hereditários:

Defronte, na outra parede, era o retrato de seu pai: estava vestido à moda de 1830, tinha a fisionomia redonda, o olho luzidio, o beijo sensual; e sobre a sua casaca abotoada reluzia a comenda de Nossa Senhora da Conceição. Fora um antigo empregado do Ministério da Fazenda, muito divertido, grande tocador de flauta. (...). Vivera sempre naquela casa com sua mãe. Chamava-se Isaura: era uma senhora alta, de nariz afilado, muito apreensiva; bebia ao jantar água quente; e ao voltar um dia do lausperene da Graça, morrera de repente, sem um ai!

Fisicamente Jorge nunca se parecera com ela. Fora sempre robusto, de hábitos viris. Tinha os dentes admiráveis de seu pai, os seus ombros fortes. De sua mãe herdara a placidez, o génio manso. (OPB: 13)

Já José Barrôlo, marido de Gracinha n'*A Ilustre Casa de Ramires*, é rico, «moço indolente, gorducho, de bochechas coradas como uma maçã.» (AICR: 45). Saudável, bom, pateta, tem a vocação do marido enganado. Parecido com Jorge, de quem é amigo, Sebastião é tímido e benigno, «Homem baixo e grosso», alourado, de barba curta e olhos pequenos e azuis (OPB: 48).

O abade Ferrão, personagem que surge na 3ª versão d'*O Crime do Padre Amaro*, é um padre simples, puríssimo, rústico, frugal, quase santo, testemunha de um certo *franciscanismo*, de um cristianismo primitivo e rústico: «Tinha o cabelo todo branco; devia passar já dos sessenta anos; mas era robusto, uma alegria bailava sempre nos seus olhinhos vivos, e tinha dentes magníficos a que uma saúde de granito conservava o esmalte (...).» (OCPA: 407-408). Acompanha e tenta ajudar Amélia até ao fim, com o dr. Gouveia, ele mesmo um médico naturalista, bom e sincero, que surge também na 3ª versão do romance. De longa barba grisalha e chapéu desabado (como o marquês de Souselas d'*Os Maias*), anticlerical, darwinista e racionalista, personifica a visão biológica e determinista do amor, e é complementar do abade Ferrão (sendo igualmente ineficaz). Outro médico, Julião (d'*O Primo Basílio*), configura, por sua vez, o clínico ressentido, invejoso e oportunista – e também ineficaz.

Torres Nogueira, do conto *José Matias* (1897), é o segundo marido da «divina Elisa»: «(...) rompera brutalmente através do seu puríssimo amor, com os negros bigodes, e os carnudos braços, e o rijo arranque dum antigo pegador de touros, e empolgara aquela mulher – a quem revelara talvez o que é um homem!» (JM: 159). Com um nome programaticamente fálico, Torres Nogueira morrerá com uma «anasarca» – um inchaço generalizado (JM: 162). É uma figura semelhante talvez à de Adrião, de *No Moinho*, que, sendo escritor, corrompe com um beijo Maria da Piedade, com «aquele ar honesto e são» (Co-I: 216) - havendo «na sua figura enérgica e musculosa, no timbre rico da sua voz, nos seus olhos pequenos e luzidios alguma coisa de forte, de dominante, que a enleava» (Co-I: 212). Gorjão, de *O Conde d'Abranhos* (1878), é um militante político progressista, inimigo de Abranhos e parecido com

Torres Nogueira, mas mais bruto ainda, senhor de «estatura hercúlea e voz de roncão». Tem uma barba negra feroz, e «a sua biografia era uma lenda pavorosa de queixos esmigalhados». Morre de um «providencial catarro de bexiga» (CA: 314).

Já Fradique Mendes (1888-1894) é, tal como Jacinto, um aristocrata, de pai belíssimo e hábitos rudes (e que morrerá num acidente de caça), e de mãe loura e maravilhosa, que amava os campos (e que morrerá de «febre», depois de uma insolação, que sofrera enquanto cantava e ceifava feno). Fradique tivera uma educação antiquada e confusa nos Açores, mas desde sempre cavalgara pelos campos – e, portanto, «da anemia que lhe teriam causado as abstrações do raciocínio, salvou-o o sopro fresco dos montados e a natural pureza dos regatos em que bebia.» (ACFM: 87). Adulto, impressiona nele sobretudo «a sua esplêndida solidez, a sã e viril proporção dos membros rijos, o aspeto calmo com que parecia assentar na vida» (ACFM: 96). Personagem (ou proto-heterónimo) aparentemente exemplar, a sua morte, que mencionaremos mais adiante, é extraordinária.

Jacinto, d’*A Cidade e as Serras* (1900), tem, tal como Carlos da Maia e Fradique Mendes, desde criança uma magnífica saúde física e mental: «Jacinto medrou com a segurança, a rijeza, a seiva de um pinheiro das dunas. Não teve sarampo e não teve lombrigas.» (ACAS: 15). O programa desta personagem pode, aliás, resumir-se pela evolução da sua saúde: à boa forma inicial sucede o tédio da Civilização, da ociosidade e da «fartura» – e desse desequilíbrio é bem a imagem o súbito caos do seu apartamento de Paris, o 202, metáfora de um corpo em que tudo de repente falha, tudo generalizadamente se *avaria*. A mudança para o Portugal rural e arcaico, acompanhada da redescoberta da realidade física e natural, alia-se ao reencontro de Jacinto com a saúde, a alegria e, no final, o amor com Joantina.

Uma outra Joana, a do conto *Um Dia de Chuva* (1885¹?), futura noiva do protagonista José Ernesto, tem breve aparição no conto, mas constitui uma alusão constante no discurso das outras personagens. A sua saúde, em particular, distingue-as das mulheres de Lisboa, enfezadas, «doentinhas e tolinhas» (Co-II: 94). Loura, «alta, de um branco saudável e doce, com belos olhos verdes, finos e meigos.» (Co-II: 99), Joana é forte, simples, desportiva, grande leitora, democrata, talvez republicana. É uma figura

¹ Ou de data posterior, mas anterior a 1892, segundo Marie-Hélène Piwnik (Co-II: 38-39).

excepcional na galeria feminina de Eça. De algum modo, a saúde, a cultura e o papel de redentora conjugal de Joana aproximam-na de Jesuína, com quem acaba por casar Teodorico Raposo, d'A *Relíquia*. Jesuína é uma mulher opulenta, consideravelmente culta, saudável, rica e boa cozinheira. Apesar dos seus trinta e dois anos e de ser vesga, Teodorico salienta «a riqueza dos seus cabelos ruivos como os de Eva, o seu peito sólido e suculento, a sua pele clara cor de maçã madura, o riso são dos seus dentes claros» (AR: 271). Teodorico sintetiza, com sinceridade, o que sente por ela: «Amor, amor, não... Mas acho-a um belo mulherão; gosto-lhe muito do dote; e havia de ser um bom marido.» (AR: 272).

5. Há sempre gente a morrer, na ficção queirosiana. A morte é, no autor, um tema obsessivo desde os primeiros textos, depois publicados em *Prosas Bárbaras* (1865-67); um vago panteísmo, assente na miragem da fusão universal dos átomos viventes, congloba, muitas vezes pelo viés irónico, referências e mitologias recorrentes em Eça de Queirós (veja-se *A Capital!*, *A Cidade e as Serras*, *Os Maias*, etc).

Antes de todos, morrem nas narrativas de Eça os pais dos protagonistas; os partos, as apoplexias, o antraz, as tísicas, os desastres de caça são os meios letais mais expeditos: o pai de Teodorico Raposo morre de apoplexia, por exemplo – mas mascarado de urso. N' *O Crime do Padre Amaro*, logo nas primeiras páginas há quatro mortes *fundadoras*: três por apoplexia e uma por «tísica de laringe», todas fulminantes.

A maioria é, pois, deste tipo de mortes: funcionais e rápidas.

São raras, contudo, as representações diretas da morte. Vale a pena referir alguns casos especiais. A primeira morte por doença na ficção queirosiana é a de Carmen, d' *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870-1885): trauma afetivo, remorsos, devoção exacerbada, sintomas físicos conjuram-se para a extinção da personagem; como acessórios preambulares da morte, contam-se a desfiguração (corta rentes os cabelos, como o fará Luísa, d' *O Primo Basílio*), a astenia e a perda de sono.

A primeira morte accidental, como o serão depois muitas outras (por doenças ou desastres que assolam as personagens), será, no mesmo folhetim, a do saudabilíssimo

Rytmel, assassinado involuntariamente pela amante. Assinale-se, ainda, que a primeira personagem a ter voz, nessa primeira obra de Eça e Ramalho, será um médico.

Há, além disso, mortes puramente *mágicas*, como a d'*O Mandarim* (1880) (Teodoro, o protagonista, sofre a tortura dos remorsos, materializada nas suas visões do mandarim agonizante). Estabelece-se, de facto, na ocorrência da doença e da morte, uma lógica de sanção moral que ultrapassa a verosimilhança da história natural da doença. Por exemplo, a causa de morte de Luísa, d'*O Primo Basílio*, uma súbita febre cerebral, parece a somatização aleatória da revelação da culpa adúltera, que cai subitamente sobre a personagem, sob a forma de uma carta atrasada do primo. Agonizante pela súbita rutura de um aneurisma, à sua criada Juliana (a «Isca Seca», a «Tripa Velha») cai a cunha. À patroa doente também cortam os cabelos – acentuando a complementaridade funcional e figurativa entre as duas personagens. Saudável enquanto inocente, a gravidez de Amélia d'*O Crime do Padre Amaro* é a única longamente descrita por Eça. A puérpera morrerá de sequelas do parto, agravadas por um sonho premonitório, em que se adivinha separada do bebé.

Assim, nas mortes dos protagonistas das narrativas queirosianas há uma lógica diegética e estética: encontramos, muitas vezes, a evolução doença-morte (própria ou de outros), associada à culpa e à transgressão. As mortes obedecem, pois, a ditames da história e aos ritmos narrativos, explorando por vezes efeitos de *suspense*, acumulação, gradação, contraponto, irrisão, mistério – são os casos das mortes de Luísa, de Amélia, ou da de José Matias (o que quererá dizer aquela interjeição final da personagem, aquando do seu passamento?..).

Desde as *Prosas Bárbaras* até às últimas vidas de santos, há sempre alguma morte bem-aventurada. A morte de Fradique, por exemplo, deve-se, curiosamente, a uma questão de pundonor identitário: contrai uma pleurisia raríssima e fulminante por, numa noite gelada em Paris, se recusar a vestir um casaco alheio (pois, entretanto, alguém levava a sua peiça por engano). É uma morte na flor da idade, suave e sem sofrimento. Comenta o Dr. Labert: «Toujours la chance, ce Fradique!» (ACFM : 177).

6. A morte é, talvez, o desfecho maioritário nos romances e contos de Eça. Evoluindo da sua situação inicial até à sua situação final, o desenlace das histórias revela-nos a sua lógica, através da relação com os temas da doença e da saúde das personagens protagonistas. Seria curioso observarmos se, na generalidade dos protagonistas queirosianos, se mantém o esquema mitológico geral do realismo-naturalismo: a oposição mutuamente exclusiva entre, por um lado, a força, a inocência, a ordem, a pureza – atributos da saúde; e, por outro, a fraqueza, a culpa, a desordem, a impureza, próprias da doença.

Até *A Capital!*, escrito entre 1877 e 1881, os protagonistas ficcionais são consideravelmente enfermos: Amaro, de *O Crime*, Luísa, de *O Primo Basílio*, Artur Corvelo, de *A Capital!*, manifestam desde o início, todos eles, distúrbios emocionais e comportamentais, agravados pela formação e educação. Maria da Piedade, de *No Moinho*, é a exceção que já mencionámos. Doentes ou culpados, todos sofrem no final a morte, física ou simbólica, própria ou de alguém que lhes é querido, a qual funcionará como grave punição das suas transgressões ou fraquezas. Note-se, no entanto, que, n' *O Crime do Padre Amaro*, há uma figura secundária, justamente a mais sinistra, que é representada como saudável, bela, ícone exterior da ordem e da claridade: a «tecedeira de anjos».

A protagonista de *No Moinho* compartilha a robustez inicial com os seus homólogos de algumas das principais narrativas seguintes (Carlos de *Os Maias*, Fradique Mendes, Gonçalo de *A Ilustre Casa de Ramires*, Jacinto de *A Cidade e as Serras*). Quase todos são, nas suas histórias, inocentes ou involuntários culpados; e as suas histórias terminam com a restauração da sua boa saúde física e a sua salvação moral – à exceção de Fradique Mendes, e da sua morte feliz. Da saúde inicial à saúde final, como nos casos d' *A Ilustre Casa de Ramires* e d' *A Cidade e as Serras*, o programa dos heróis destes peculiares romances de formação parece ser o do reencontro e da reconciliação consigo próprios, recuperando, por isso, o vigor e a energia anímica que ontologicamente lhes pertencem.

Pelo que vimos, no que à representação da saúde e da doença diz respeito, a ficção de Eça acomoda desde muito cedo, mas também precocemente subverte, ironiza e excede a estreiteza do modelo realista-naturalista. A atenção fascinada à energia do

desejo; a intuição do inconsciente (onde avulta o papel importantíssimo dos sonhos, como os de Amélia, Luísa ou Teodorico); a percepção da inevitável subjetividade da mimesis literária; a ultrapassagem da representação do puramente visível e exterior – são outras tantas queirosianas formas de superação do mecanicismo determinista doença-culpa-morte, pela compreensão da essencial obscuridade da subjetividade humana. Que não cabe em analogias pseudocientíficas nem em determinismos simplistas.

Se, em 1865/1867, impressionado por Heine e Nerval, Eça define a arte como «a história da alma» (PB: 137), em 1871/1886 defini-la-á como «a anatomia do carácter» (cf. Salgado Jr.) e, em 1893, referir-se-á às «duas esposas, a razão e a imaginação», constituintes ambas, em partes equivalentes, da criação humana (TI-IV: 354). Poderão as três fases da evolução literária de Eça de Queirós ser escandidas pela sua atitude em relação ao corpo, à saúde e à doença? ...

Referências bibliográficas

- BORIE, J. (1981). *Mythologies de l'hérédité au XIX^e siècle*. Paris: Gallilée.
- BROOKS, P. (1993). *Body Work. Objects of desire in Modern Narrative*. Cambridge (Massachussets): Harvard Un. Press.
- CABANÈS, J.-L. (1991). *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris: Klincksieck.
- COLEMAN, A. (1980). *Eça de Queirós and European Realism*. New York / London: NY Un. Press.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1993). *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris: Grasset.
- HAMON, P. (2001). *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris: José Corti.
- QUEIRÓS, Eça de:
- ACAS: *A Cidade e as Serras*. Lisboa: L. do Brasil, s./d.
- ACFM: *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, ed. crít. por C. Reis, I. Fialho e M. J. Simões. Lisboa: IN-CM, 2014.
- AICR: *A Ilustre Casa de Ramires*, ed. crít. por E. Losada. Lisboa: IN-CM, 1999.

- AR: *A Relíquia*. Lisboa: L. do Brasil. s./d.
- Co-I: *Contos I*, ed. crít. por M.-H. Piwnik. Lisboa: IN-CM, 2009.
- Co-II: *Contos II*, ed. crít. por M.-H. Piwnik. Lisboa: IN-CM, 2003.
- OCPA: *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: L. do Brasil, s./d.
- OM: *Os Maias*. Lisboa: L. do Brasil, s./d.
- OPB: *O Primo Basílio*. Lisboa: L. do Brasil, s./d.
- PB: *Prosas Bárbaras*, pref. por J. Batalha Reis. Lisboa: P. E. A., 1988.
- TI-IV: *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*, ed. crítica por E. Miné e N. Cavalcante. Lisboa: IN-CM, 2002.
- REIS, C. (1999). *Estudos queirosianos*. Lisboa: Presença.
- SALGADO Jr., A. (1930). *História das Conferências do Casino (1871)*. Lisboa: Tip. da Cooperativa Militar.
- VILELA, A. L. (2012). *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós*, prefácio por C. Reis. Lisboa: Cosmos.