

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COLÈRE, VIOLENCE VERBALE ET MISANTHROPIE : LA SUBJECTIVITÉ
MENACÉE DANS *CALOMNIES* ET *LES DITS D'UN IDIOT* DE LINDA LÊ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KIM ANH CHEVALIER

SEPTEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

|
|
À la mémoire de ma mère,

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Lori Saint-Martin, pour la précieuse aide apportée tout au long de l'aventure que fut le mémoire. Son dynamisme, ses encouragements, alliés à ses lectures rigoureuses et ses conseils judicieux, ont été des éléments indispensables à l'élaboration et à la réalisation de ce projet.

Je n'ai pas toujours vécu la période de rédaction avec sérénité, c'est pourquoi je voudrais remercier chaleureusement mes proches pour avoir supporté mes montagnes russes émotionnelles et pour m'avoir offert en toute circonstance, et de multiples manières, une épaule solide sur laquelle me reposer. Merci en particulier à Fanny et à Anne, pour leur amitié généreuse, les rires, les cafés, les longues discussions lors des (nombreux) moments de doutes et de questionnements.

Et bien sûr, merci à Anne et Philippe...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
COLÈRE, VIOLENCE VERBALE ET MISANTHROPIE.....	10
1.1 La colère	10
1.1.1 Évolution de l'opinion sur la colère dans le temps	11
1.1.2 Aujourd'hui, une vertu carthatique?	13
1.1.3 Une forme de vie	16
1.1.4 Le paradoxe de la colère	17
1.1.5 La colère verbale	18
1.1.6 La répétition: déconstruction et gage du lien.....	19
1.2 La violence verbale.....	21
1.2.1 Les invectives	21
1.2.1.1 Invectiver pour devenir « je ».....	22
1.2.1.2 Le « fantasme d'illimation »	23
1.2.2 La violence de la répétition	25
1.2.3 Répondre à l'invective	26
1.2.3.1 Le détournement : l'ironie.....	26
1.2.3.2 La récupération : le performatif.....	31
1.2.4 Une autoprotection ambivalente : le silence.....	33
1.2.4.1 Du sublime à l'agression.....	33
1.2.4.2 De la soumission au pouvoir	34
1.3 La misanthropie	35
1.3.1 Figure de l'excès	35
1.3.2 Figure de la solitude	37

1.3.3	Figure de la méchanceté	38
1.3.4	Figure du paradoxe	39
1.3.4.1	Entre cynisme et idéalisme	40
1.3.4.2	L'impasse de la misanthropie	41
1.4	Parole solitaire et ressassement	42

CHAPITRE II

	<i>CALOMNIES : LA POSTURE DE L'AFFRONTMENT</i>	45
2.1	Qui est en colère, et pourquoi?	46
2.2	Une colère en mouvement ou immobile	47
2.3	La violence verbale et le silence	52
2.3.1	Les mots qui blessent, le silence comme oppression.....	52
2.3.2	Les protections : récupération et silence.....	57
2.4	La misanthropie : l'hostilité comme mode de vie	62
2.4.1	La solitude à double tranchant.....	63
2.4.1.1	Le cas de l'oncle : solitude imposée, solitude impossible	64
2.4.1.2	Le cas de la nièce : préserver son intégrité mentale	69
2.4.2	Portrait du misanthrope en cynique idéaliste	70
2.4.2.1	La vanité de la question de l'origine	71
2.4.2.2	L'hypocrisie de la société	73
2.4.3	L'amour, le « privilège du crétin » (63)	76
2.4.3.1	Pygmalion et Galatée.....	76
2.4.3.2	L'inceste, le tabou et le modèle	79

CHAPITRE III

	<i>LES DITS D'UN IDIOT : DES SUJETS FUNAMBULES</i>	86
3.1	La colère, bouée de sauvetage	87
3.1.1	Lutter contre la transparence	87
3.1.2	Le corps, théâtre de la colère	89
3.1.2.1	La déformation de la réalité	89

3.1.2.2 Ariane ou « le cérémonial de biche abandonnée » (18)	93
3.1.3 Refus d'avaler, refus de digérer	96
3.1.4 La recherche de pouvoir et de contrôle... inaboutie.....	97
3.2 La violence verbale, un « bûcher d'amour » (61)	100
3.2.1 L'énonciation fragile du paralytique	100
3.2.2 La violence verbale comme ciment de la relation mère-fils.....	101
3.2.3 La logorrhée : une parole compulsive	105
3.2.4 La réception des insultes : entre citations et silences	106
3.2.4.1 Détournement de l'insulte par l'ironie ludique.....	107
3.2.4.2 L'ambiguïté de la citation et de la récupération.....	109
3.2.5 Le silence, garant de l'indépendance	112
3.3.5.1 L'exemple de Mortesaison	112
3.3 La misanthropie : l'art du ricanement	114
3.3.1 Des spectateurs de la déchéance humaine	115
3.3.2 Des critiques de la société	118
3.3.3 La haine des autres ou la haine de soi?	120
3.3.4 L'échec de la misanthropie : « plutôt la fripouille que la solitude » (78) .	122
3.3.4.1 De l'amour à la haine, de la haine à l'amour	123
3.3.4.2 Le besoin de l'autre et la « sentimentalité criminelle » (68).....	125
CONCLUSION	129
BIBLIOGRAPHIE	138

RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse au déploiement de la colère, de la violence verbale et de la misanthropie en tant que formes de vie et modes relationnels dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot* de Linda Lê. L'objectif est d'analyser les manières dont les personnages de ces deux romans font appel aux trois notions nommées précédemment pour défier une première violence : celle des autres à leur égard. Constamment sur leurs gardes, entre excès et contradictions, les personnages cherchent, avec plus ou moins de succès, à se soustraire à l'emprise et à la menace d'autrui. L'étude fait ainsi apparaître une des caractéristiques de l'écriture de Lê, celle qui se construit sur l'ambivalence et l'absolu. En effet, son esthétique se donne à lire comme une écriture du paradoxe et du risque, au sens où les personnages n'évoluent jamais dans une zone de confort. Au contraire, l'intranquillité les caractérise.

L'argumentation est structurée en trois chapitres. Le premier expose notre grille de lecture, analysant les rôles de la colère, de la violence verbale et de la misanthropie. Il mettra en évidence l'absence notoire de la question de la catharsis ainsi que les nombreux paradoxes découlant de ces trois postures. Pour ce faire, nous convoquerons majoritairement des théories littéraires, mais nous puiserons également dans d'autres disciplines telles que la psychologie et la philosophie. Le deuxième chapitre propose l'étude de *Calomnies* et montre que les personnages de ce roman utilisent la colère, la violence verbale et la misanthropie comme des postures d'affrontement : ils se dressent avec fermeté devant leurs détracteurs, refusant le discours que les autres portent sur eux, pour tenter de se (re)définir par leurs propres moyens, à partir de leur marginalité. Le dernier chapitre est consacré aux *Dits d'un idiot*, dans lequel nous assistons au spectacle de subjectivités flamboyantes et de relations interpersonnelles tumultueuses. Nous y étudions la manière dont ces personnages s'apparentent à des funambules marchant entre deux abîmes, convoquant la colère, la violence verbale et la misanthropie comme perches pour les aider à garder un équilibre, aussi fragile soit-il.

Mots-clés : colère; violence verbale; misanthropie; Linda Lê; *Calomnies*; *Les Dits d'un idiot*; paradoxe; excès.

INTRODUCTION

Linda Lê est une écrivaine française d'origine vietnamienne, née en 1963 à Dalat et établie en France depuis 1977. Malgré une œuvre abondante, produite à partir des années 90¹, elle est restée discrète, relativement peu connue du grand public. Elle a éveillé assez tôt, en revanche, la curiosité des critiques et s'est vu attribuer des prix à plusieurs reprises². De roman en roman, Lê rumine inlassablement ses obsessions littéraires, comme le manque, l'exil, le deuil ou l'écriture. Pas de demi-mesure dans son œuvre, où les passions sont exacerbées : la perte engendre forcément la folie, l'exil ne peut se vivre que dans la différence absolue – et la solitude qu'elle implique –, et l'écriture doit nécessairement « créer un brasier³ ». Plus que de violence physique, il est question chez elle de violence verbale car, dans ces récits essentiellement intérieurs, tout, ou presque, passe par la parole. C'est la raison pour laquelle deux textes se sont naturellement imposés à nous : *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot*, publiés respectivement en 1993 et 1995. Outre le fait qu'il réunit des romans dont les titres et le propos s'articulent autour de la parole, ce corpus a le

¹ Son premier roman, *Un si tendre vampire*, paraît en 1986, mais officiellement, Linda Lê fait commencer sa bibliographie avec *Les Évangiles du Crime* en 1992. Dans son entretien avec Catherine Argand en 1999, elle affirme avoir « rayé de [s]a bibliographie [ses deux premiers livres] » parce qu'elle les considère comme « des essais de voix ». (Argand, « Entretien avec Linda Lê », *Lire*, avril 1999, [en ligne], http://www.lexpress.fr/culture/livre/linda-le_803102.html)

² Le prix Fénéon en 1997 pour *Les Trois Parques*, le prix Wepler en 2010 pour *Cronos*, le prix Renaudot du livre de poche en 2011 pour *À l'enfant que je n'aurai pas*. *Lame de fond* figurait parmi les finalistes du prix Goncourt 2012.

³ Linda Lê, propos recueillis par *Télérama* (n° 3162) le 21 août 2010, [en ligne], URL : http://www.telerama.fr/livre/linda-le-j-aime-que-les-livres-soient-des-brasiers_59204.php.

grand avantage de mettre en avant deux textes précoces et particulièrement vindicatifs dans lesquels « l'incandescence des mots⁴ » de Linda Lê est à son comble.

Dans *Calomnies*, deux voix narratives s'opposent et se répondent : celle de la nièce, écrivaine, à la recherche de ses origines et de son père biologique, et celle de l'oncle, employé d'une bibliothèque après de nombreuses années passées dans un asile de fous, auprès de qui elle va demander des réponses à ses questions. Sur fond de quête identitaire, *Calomnies* est un roman-journal composé de souvenirs épars, teintés d'acrimonie, de nostalgie aussi parfois, portant notamment sur une famille très particulière. Le roman se clôt sur le suicide de l'oncle et la réception de son colis-réponse par la nièce, colis qu'elle décidera finalement de ne pas ouvrir. En ce qui concerne *Les Dits d'un idiot*, la narration principale est prise en charge par un homme en fauteuil roulant, harcelé par une mère possessive et omniprésente qu'il appelle « la Mandragore » ou Ariane. Entre amour et haine – mais surtout haine –, le protagoniste dresse le portrait de plusieurs personnages : sa mère, bien sûr, mais aussi une jeune femme, Mortesaison, un homme, le vieux Ragot, ainsi que son ami, l'Homme célèbre.

Dans ces univers romanesques plein de rancœur et de solitude, il s'agira de comprendre comment la colère, la violence verbale et la misanthropie deviennent des stratégies permettant aux personnages de Lê d'exister. Le paradoxe semble flagrant : comment ces trois notions peuvent-elles être des leviers à l'affirmation identitaire alors que, jugées indésirables et (auto)destructrices, elles ont tendance à être rejetées par la société? Notre mémoire s'articulera autour de l'hypothèse suivante : de *Calomnies* et des *Dits d'un idiot* s'élèvent des voix singulières, solitaires, des voix souvent agressives, virulentes envers soi et envers l'autre. Cependant, au lieu d'emporter et de noyer les personnages dans le désespoir et le nihilisme, la

⁴ *Idem.*

méchanceté agit comme un bouclier. En effet, lorsqu'on est plongé dans un environnement hostile et agressif, se mettre en colère, invectiver ou encore se replier sur soi deviennent des actes protecteurs nécessaires à la survie. Tout se passe comme si, au cœur de la violence et de la misanthropie, se trouvait un désir absolu de (sur)vivre, une volonté impérative d'être, envers et contre tous. Si cette posture ne les sauve pas toujours – ou, en tout cas, pas complètement –, elle permet néanmoins aux personnages de lutter contre le néant qui les guette et de s'affirmer en tant que sujets : sujets de méchanceté, sujets de violence verbale, mais sujets tout de même. Par ailleurs, si la colère, la violence verbale et la misanthropie sont au centre des thématiques de Linda Lê, force est de constater que celles-ci marquent également les romans dans leur forme textuelle, comme en témoigne la prévalence de la circularité, de la répétition, du ressassement, du monologue ou encore de la logorrhée.

L'originalité du présent mémoire réside à la fois dans l'approche et dans le corpus choisi. *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot* sont des romans « pré-crise », dans le sens où ils ont été publiés juste avant ce que Linda Lê a appelé « une trilogie sur le deuil et l'exil⁵ », et qui regroupe aussi ses romans les plus célèbres : *Les Trois Parques* (1997), *Voix* et *Lettre Morte* (1999). Ces trois romans, écrits après la mort du père de Lê, ont été analysés comme un cheminement, de l'annonce de la crise dans *Les Trois Parques*, à la crise actuelle de *Voix* puis à la libération dans *Lettre Morte*. La vingtaine d'articles et chapitres de livres consacrés à l'œuvre de Lê se concentrent principalement sur cette trilogie. Quelques-uns portent sur *Calomnies*, mais, à notre connaissance, *Les Dits d'un idiot* n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie. Nous avons relevé également un ouvrage publié en 2006 par Michèle Bacholle-Boskovic⁶,

⁵ Alexandra Kurmann. 2010. « Entretien avec Linda Lê », [en ligne], http://modernlanguages.sas.ac.uk/sites/default/files/files/Research%20Centres/CCWW/Linda_Le_Interview.pdf.

⁶ Michèle Bacholle-Boskovic. 2006. *Linda Lê. L'écriture du manque*, New York : The Edwin Millen Press.

qui s'intéresse à la bibliographie générale de l'écrivaine, ainsi que plusieurs thèses de doctorat, régulières depuis quelques années⁷. Cependant, ces travaux s'engagent dans une direction bien différente de la nôtre. En effet, étant donné ses origines et sa langue d'écriture, Linda Lê a été considérée comme une écrivaine de la francophonie (bien qu'elle-même rejette cette catégorisation). Son œuvre a donc été principalement – si ce n'est exclusivement – interprétée à partir des théories postcoloniales : il a été question, entre autres, de sa condition d'exilée, de son identité fragmentée et de sa relation avec le Vietnam et la France. Sans chercher en rien à minimiser la pertinence et les apports conséquents de ces analyses – l'exil est en effet un des thèmes privilégiés de Lê, comme en témoigne son dernier essai littéraire *Par ailleurs (exils)*, paru en août 2014 –, nous avons voulu nous détacher de ce sujet largement commenté : notre lecture adoptera une problématique et des outils théoriques différents. Outre les travaux critiques sur l'œuvre de Linda Lê, nous nous inspirerons d'études consacrées aux trois concepts principaux qui ancrent notre analyse. La première chose qu'il convient de retenir est l'ambivalence reconnue de la colère (dont la violence verbale est une de ses expressions) et de la misanthropie. Elles ont plusieurs visages, plusieurs sources, plusieurs manifestations, et doivent être pensées d'un point de vue à la fois psychologique, esthétique et existentiel. Parce qu'elles sont de nature multiple, il faudra nous appuyer sur des outils théoriques provenant de diverses disciplines.

Notre mémoire se divisera en trois parties. Le premier chapitre, théorique, définira les notions de colère, de violence verbale et de misanthropie et questionnera leurs points de jonction et leurs paradoxes. Nous constaterons que la notion de colère

⁷ « Vietnam and the Colonial Condition of French Literature : André Malraux, Marguerite Duras, Linda Lê » (2010), par Leslie Cassidy Barnes ; « Affects of Exile: Vietnamese Diasporic Authors Linda Lê, Monique T. D. Truong, Tran Anh Hung, and Linh Dinh » (2011), par Ho Alan Chan ; « La crise de l'exil chez Linda Lê. L'itinéraire du deuil dans la trilogie consacrée à la mort du père » (2012), par Bui Thi Thu Thuy ; « Des écrivaines du Viêt-Nam en quête d'ancrage. Linda Lê, Kim Lefèvre et Anna Moï » (2013), par Julie Assier.

est reliée à plusieurs termes tels que « désir », « réponse », « sentiment », « arme ». Dans *Éclats : Figures de la colère*, le sociologue Éric Gagnon dresse un historique, bref mais riche, de la place de la colère au fil du temps, de l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours. Cette étude, avec le collectif dirigé par Pierre Pachet, *La colère, instrument des puissants, armes des faibles*, nous permettra de définir le(s) sens de la colère. Au cœur de cette passion se trouve un paradoxe souvent relevé par les psychologues : alors que la société a tendance à la réprimer, il est généralement reconnu que la colère aurait des conséquences bénéfiques dans les relations interpersonnelles. À partir de là, Carol Tavris, dans *Anger : The Misunderstood Emotion*, essaie de défaire un certain nombre de préjugés et de mythes concernant cette émotion, tandis que Stephen Diamond, avec *Anger, Madness and the Daimonic*, expose les liens entre la rage et la créativité. Nous devons retenir de ces ouvrages ce que la colère a de positif, comme la prise de pouvoir des plus faibles ou l'affirmation décidée de soi, mais il faudra également prendre en considération ses limites : elle est brisure plutôt que résolution, impasse plutôt qu'ouverture de la communication. Dans les romans que nous nous proposons d'étudier, la colère est davantage privée que politique dans la mesure où les personnages ne parlent pas (seulement) en tant qu'immigrés, ou en tant que porte-parole des femmes. Elle n'est ni entièrement positive, ni entièrement négative, ni même ponctuelle : comme celle des dieux et des héros, la colère chez Linda Lê est éternelle, nécessaire et inassouissable. De ce fait, on comprend comment elle structure les deux postures subséquentes que sont la violence verbale et la misanthropie.

La colère apparaît par conséquent comme une des sources de la violence verbale, et cette dernière a suscité beaucoup d'interrogations, en littérature comme dans les sciences humaines de manière générale. Simon Harel fait le lien entre invectives et méchanceté littéraire dans son ouvrage *Attention, écrivains méchants*, essai dans lequel il s'intéresse plus précisément à la posture de l'écrivain méchant. À partir des propos d'Harel, et de *Professeurs de désespoir* de Nancy Huston, il

conviendra de se demander si (et jusqu'à quel point) Linda Lê peut, elle aussi, être comptée parmi les écrivains méchants, aux côtés de Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek ou encore Louis-Ferdinand Céline et, si tel est le cas, quels en sont les signes dans son écriture. Tel que Nancy Huston et Simon Harel l'ont remarqué (mais Lê le reconnaît elle-même plusieurs fois dans ses entrevues), il y a un lien particulier entre Thomas Bernhard et Linda Lê. Nous constatons, en effet, que les propos critiques sur l'œuvre de l'écrivain autrichien pourraient souvent s'appliquer presque tels quels à Linda Lê; c'est la raison pour laquelle nous avons choisi de les incorporer à notre corpus théorique et critique. Par ailleurs, nous emprunterons le concept de « fantasme d'illimitation », introduit par François Flahault, qui désigne le désir impérieux d'être, quitte à devoir détruire ce ou celui qui nous en empêche. Par ailleurs, dans l'ouvrage collectif *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, sous la direction de Marie-Hélène Larochelle, les auteurs étudient les modalités de la parole violente. Définissant cette dernière comme un acte d'affirmation et de reconnaissance sans limitation, ils rappellent que si l'invective vise toujours l'autre, elle ne le touche toutefois pas forcément. Dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot*, celle-ci revêt un pouvoir absolu dans la mesure où lorsque les personnages prennent la parole, ils prennent aussi toute la place : les mots violents sont là pour terrasser l'autre, pour faire advenir le sujet au détriment de l'autre (et en même temps, paradoxalement, grâce à lui). L'énonciation virulente est donc un pouvoir, mais celui-ci n'est jamais définitif puisque la personne injuriée peut disposer d'une capacité de résistance. Ici, la question de la performativité développée dans *Le Pouvoir des mots* de Judith Butler et appliquée dans *Objets de mépris, sujets de langage* de Sandrina Joseph nous sera indispensable afin de faire apparaître comment, grâce à la récupération de l'insulte, la construction d'une identité et d'une subjectivité peut être possible. En effet, en s'appropriant l'injure, le sujet la détourne de son intention première – blesser – et, par là même, parvient à la neutraliser et à la transcender. C'est ce qu'il faudra observer chez Linda Lê à travers l'étude des personnages victimes de violence

verbale : l'oncle et la nièce dans *Calomnies*, le fils et Mortesaison dans *Les Dits d'un idiot*. Avec Philippe Hamon et Jacques Fontanille, entre autres, nous voudrions également soulever la question de l'ironie et du cynisme, tons dont les romans de Linda Lê sont empreints, pour déterminer la manière dont ceux-ci se déploient dans le cadre de la violence verbale et de la misanthropie.

En ce qui concerne la misanthropie dans la littérature, on constate qu'elle a surtout été pensée en lien avec le théâtre. Comme le colérique invectif, le misanthrope est une figure ambivalente et paradoxale. Nous développerons cette dimension autour de l'ouvrage de François Flahault, *Le sentiment d'exister*, étude dans laquelle le philosophe souligne que le retrait de la société est impossible, au sens où on ne peut pas ne pas communiquer, pas plus qu'on peut ignorer complètement l'autre. Figure de la négation, le misanthrope n'est pas pour autant un nihiliste : son paradoxe réside en ce point de tension entre son désir de se retirer de la société et le contact perpétuel qu'il a avec cette dernière. C'est, entre autres, ce que constatent deux ouvrages, dont un collectif, intitulés *La Misanthropie au théâtre*. Le premier est écrit par Frédéric Toudoire-Surlapierre, le deuxième par cinq auteurs, Anne-Gaëlle Weber, Muriel Cunin, Christophe Cusset, Anne Duprat et Audrey Giboux. Par ailleurs, le misanthrope n'est pas seulement un hâisseur de l'humanité ; c'est aussi un solitaire, un philosophe et un mélancolique. Pour Élisabeth Rallo-Ditche, dans *Le Misanthrope dans l'imaginaire européen*, il est un marginal dont la mission est de dire la vérité sur ce monde qui l'exclut (et duquel il s'exclut). De cette manière, le misanthrope apparaît comme un personnage théâtral parce qu'il se met constamment en scène, comme on peut le constater aussi bien dans *Calomnies* que *Les Dits d'un idiot* où, par ailleurs, la misanthropie est tout autant le fait du narrateur principal que celui de l'ensemble des personnages. La solitude de ces derniers, leur enfermement et leurs discours principalement monologiques sont liés à la fois à leur exclusion par les autres et à leurs questionnements philosophiques et existentiels. À la lecture des romans de Lê, on constate que colère, violence verbale et misanthropie sont

étroitement liées les unes aux autres. Il conviendra cependant d'explorer les particularités qu'offrent ces romans : l'énonciation virulente et vindicative ainsi que la misanthropie dans *Calomnies* d'une part, la colère et la logorrhée pleine de méchancetés dans *Les Dits d'un idiot* d'autre part.

Le deuxième chapitre, consacré à l'analyse de *Calomnies*, s'emploiera à démontrer que ce roman est avant tout une histoire de rencontres familiales et amoureuses manquées puisque tous les personnages s'évertuent à s'affirmer en s'opposant à l'autre : la colère est entretenue, le dialogue n'est pas désiré (et n'a d'ailleurs pas lieu) entre l'oncle et la nièce. Pourtant, paradoxalement, l'élimination d'autrui passe par sa reconnaissance, et le refus de communiquer avec l'autre se révèle rapidement mortifère. Ainsi, on assiste, dans *Calomnies*, à une posture de l'affrontement visant un état autarcique : la colère, la violence verbale et la misanthropie donnent aux personnages la possibilité de résister à l'emprise de l'autre, de lui faire savoir qu'ils existent. Ce n'est pas un affrontement au sens littéral du terme néanmoins, parce qu'il n'y a pas à proprement parler de confrontation et de face-à-face; la plupart du temps, nous sommes témoins d'un dialogue de sourds. Dans une radicalité caractéristique de l'écriture de Lê, l'existence pourrait se résumer à la loi de « manger ou être mangé ». Fait intéressant, l'amour n'est pas étranger aux personnages de *Calomnies*, dans le sens où ils l'expérimentent et, contre toute attente, le désirent. Toutefois, une seule forme d'amour connaît réciprocité et félicité : l'inceste. Il semblerait, finalement, que l'amour incestueux soit la seule manière pour un misanthrope d'aimer tout en restant plus ou moins cohérent avec ses idéaux de vie.

Enfin, le troisième et dernier chapitre se concentrera sur *Les Dits d'un idiot*. Il s'agira d'analyser comment le narrateur principal, pris dans les filets d'une mère aux paroles assassines, développe une stratégie d'enfermement et comment, au moyen de la récupération du discours maternel, il parvient (temporairement) à préserver sa propre subjectivité. Bien que, globalement, notre étude s'intéresse à toutes les figures

importantes du roman, elle se concentrera plus précisément sur quatre personnages : le paralytique, Ariane, le vieux Ragot et Mortesaison. Nous verrons que malgré un usage exacerbé de la colère, de la violence verbale et de la misanthropie, c'est dans *Les Dits d'un idiot* sans doute que les subjectivités sont les plus mouvantes et la quête d'affirmation de soi, la plus ambivalente. Contrairement à ce qu'on observe dans *Calomnies* d'ailleurs, ces émotions et ces états les marquent cette fois corporellement, en particulier dans le cas de la mère du narrateur principal. Il faudra alors exposer le caractère théâtral de ce personnage; ses comportements compulsifs et ses rapports à l'alimentation seront des axes d'étude importants. Par ailleurs, nous ferons état de l'oscillation constante des personnages des *Dits d'un idiot*, qui occupent des positions changeantes, entre victime, bourreau, commentateur et spectateur. Étonnamment, cette oscillation n'est pas à rapprocher d'une forme de relativité. En effet, les personnages occupent pleinement leurs places : ils ne sont pas mi-victimes, mi-bourreaux, mais ils sont *pleinement* victimes et *pleinement* bourreaux. Ce sont des absolus paradoxaux et apparemment impossibles à conjuguer, ce qui explique la vulnérabilité généralement profonde de ces protagonistes.

Au terme de cette étude, nous comprendrons que la misanthropie, la colère et la violence verbale sont autant de manières pour les personnages de Linda Lê d'affirmer leur existence et, dans un environnement hostile qui menace constamment de les réduire au néant, de refuser l'annihilation par autrui. Notre mémoire permettra également de mettre en lumière certaines spécificités de l'esthétique romanesque de Lê et de l'appréhender comme une écriture de la colère, de la violence verbale et de la misanthropie explorant la polarité du tout ou rien, creusant les paradoxes : les personnages sont sans cesse pris entre silences et verbiages, entre folie et lucidité, entre solitude (souhaitée ou non) et contact forcé avec les autres.

CHAPITRE I

COLÈRE, VIOLENCE VERBALE ET MISANTHROPIE

1.1 La colère

Dans l'ouvrage collectif intitulé *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, Christian Derouesné souligne que la colère peut prendre plus d'une forme. En général, elle est une

réaction à un mécontentement, une frustration qui, d'une part se traduit par un évènement psychique particulier, de nature violente, et, d'autre part, s'accompagne d'un comportement d'hyperactivité (irritation) et d'agressivité. Mais nous savons qu'il existe des colères froides ou rentrées, sans manifestation comportementale d'hyperactivité ni d'agressivité. (Derouesné, 75)

Voilà donc reconnue d'emblée la complexité de la colère, à la fois physique et psychique, tantôt « chaude », tantôt « froide ». Derouesné précise qu'elle est « une réaction face à une personne dont on juge l'action blâmable par rapport à nos propres standards », ce qui laisse penser qu'elle n'est pas le simple fruit d'une frustration. En effet, la colère révèle à soi, et à l'autre, nos limites, ce qu'on juge acceptable ou, au contraire, inacceptable. Dans la mesure où elle nous accorde une certaine place, une certaine position au sein d'une relation particulière, il faut reconnaître qu'elle se dote d'une « propriété relationnelle » (Derouesné, 83).

La nuance concernant la présence ou l'absence d'un « comportement d'hyperactivité » indiquée dans la définition de Derouesné attire notre attention en ce qu'elle est particulièrement adéquate pour décrire la direction prise par la colère dans

le corpus que nous étudions. Effectivement, dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot*, on observe deux positions : d'un côté, la colère semble créer un effet d'enlèvement, une impression de lenteur en raison des nombreuses répétitions et énumérations, de l'autre, elle se théâtralise et sa manifestation est mouvementée. Chez Linda Lê, la colère provoque alors à la fois un mouvement comportemental dynamique et une sorte d'embourbement verbal.

1.1.1 Évolution de l'opinion sur la colère dans le temps

Lorsqu'on dresse un rapide historique sur la colère, il nous apparaît que cette émotion a constamment oscillé entre deux pôles opposés. Cette mouvance d'opinions contradictoires entraîne deux constats. Le premier, c'est qu'on ne semble pas très bien savoir quoi faire de cette émotion, ni quoi en penser : la contrôler, la supprimer, lui laisser libre cours? Le second, qui découle explicitement du premier, c'est que la colère est fondamentalement plurielle et ambivalente.

Dans l'Antiquité grecque et romaine, Aristote a été le seul à voir en la manifestation de la colère une utilité. Cependant, tout en affichant une certaine bienveillance à son égard, Aristote est loin de promouvoir la colère comme entièrement bénéfique. Pachet rappelle que, pour le philosophe grec, « la colère n'est ni louable ni blâmable : il y a un bon usage, un juste milieu, qui se situe entre l'excès d'irritabilité (*orgilotès*) et l'incapacité à mobiliser sa colère (*aorgèsia*) » (Pachet, 23). Ainsi, tant qu'elle est mesurée et juste, la colère fait naître une sensation agréable et permet de s'affirmer face à autrui (Pachet, 25). Plus précisément, Aristote estime que se mettre en colère est le témoignage de la bonne santé psychique d'un individu. Par voie de conséquence, elle se révèle un signe de bon jugement : celui qui ne sait pas se mettre en colère lorsqu'il le devrait est un insensible, voire un imbécile (Mathieu-Castellani, 77).

Les philosophes postérieurs à Aristote n'auront pas la même indulgence à l'égard de la colère. Pendant une très longue période, celle-ci sera, sous toutes ses formes, associée à l'excès et considérée comme un mal qu'il faut supprimer. Comme Gisèle Mathieu-Castellani le montre, dans un article consacré à la question de la colère dans la rhétorique latine et grecque, Cicéron juge qu'« aucune passion ne saurait être dite bonne ou acceptable » (Mathieu-Castellani, 85); la colère ne saurait être naturelle, encore moins utile. De même, Sénèque, dans *De Ira*, critique le point de vue de son prédécesseur grec. La colère pour lui est folie, laideur (Gagnon, 41 ; 42), désordre (Gagnon, 65), condamnation qui se perpétue, notamment chez Plutarque, Thomas d'Aquin ou encore Montaigne. Pour ces philosophes moralistes, la colère est « une maladie, une passion qui fait perdre tout discernement et toute prudence » : le colérique est alors quelqu'un qui se laisse emporter par ses émotions, un « dénaturé » (Gagnon, 42) en somme. Alors que dans l'Antiquité, on reconnaissait la capacité de l'homme de maîtriser ses émotions, on glisse à présent vers un nouveau paradigme, celui qui suggère que la colère est irrépressible et inévitable : elle prendrait le sujet tout entier et celui-ci serait sous son joug, tenu en otage jusqu'à ce qu'elle se calme.

Par ailleurs, si la colère collective et politique commence à acquérir sa légitimité, notamment pendant la Révolution française (et, plus tard, dans le courant du postcolonialisme entre autres), la colère personnelle reste définitivement indésirable. Sartre, par exemple, rejette l'idée qu'elle puisse être une source de pouvoir. Dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, le philosophe écrit qu'elle n'est que fuite, une solution somme toute grossière qui, justement, traduit l'impuissance : « le sujet en colère ressemble à un homme qui, faute de pouvoir défaire les nœuds des cordes qui l'attachent, se tord en tout sens dans ses liens » (Sartre, 51). En résumé, à l'exception d'Aristote dans l'Antiquité et de la reconnaissance de la colère politique au siècle des Lumières, il faut conclure avec Stephen Diamond que, de manière générale, « anger and rage have come to be regarded as evil, sinful, destructive,

uncivilized, pagan and primitive passions, much better buried than openly admitted » (Diamond, 7).

1.1.2 Aujourd'hui, une vertu cathartique?

Longtemps posée comme une passion et une faiblesse à maîtriser, la colère personnelle et individuelle se teinte graduellement d'une valeur positive. Éric Gagnon remarque à cet égard qu'« encore aujourd'hui, il est commun de penser que la colère obscurcit la vue et altère le jugement. Mais, par un curieux renversement, il est devenu tout aussi courant de croire que la colère est nécessaire pour démasquer les faux-semblants et dessiller nos yeux. » (Gagnon, 87) Par ailleurs, petit à petit, elle s'impose comme une position de (prise de) pouvoir : pour reprendre les termes de Pierre Pachet, la colère est tantôt « l'instrument des puissants », tantôt « l'arme des faibles⁸ ». Instrument ou arme suivant celui qui en use, elle est une manière de s'affirmer : la colère, de nos jours, écrit Gagnon dans *Éclats de colère*, « n'est plus laide, mais confère au contraire éclat et grandeur » (Gagnon, 90). Pour sa part, Carol Tavris remarque avec justesse dans *Anger : The Misunderstood Emotion* que « once thought to be a destructive emotion that should be suppressed at all costs, anger is now widely thought to be a healthy emotion that costs too much when suppressed. » (Tavris, 29)

La psychologue souligne également la manière dont la colère est passée d'une émotion à contrôler à une émotion à exprimer : « the belief that we can control anger – indeed, must control it – bowed to the belief we *cannot* control it, it was then only a short jump to the current conviction that we *should* not control it. » (Tavris, 33, elle

⁸ L'emploi des noms « instrument » et « arme » dénote d'emblée une idée pour le moins intéressante : la colère est quelque chose qui s'utilise. Si ressentir de la colère n'est peut-être pas contrôlable, le fait d'y céder et de la manifester est le résultat d'un choix conscient. Comme l'énonce Diamond, « aggression and violence are not predetermined, and therefore, not inevitable human behavior. » (Diamond, 10-11)

souligne) Dans cette perspective, la question se modifie subtilement : il ne s'agit plus de savoir si la colère *peut* être contrôlée ou non, mais de se demander si on *doit* la contrôler ou pas, du point de vue de notre bien-être intérieur. Non seulement la colère individuelle est-elle reconsidérée sous une lumière positive, mais elle se trouve parfois encouragée car on la croit nécessaire pour se défendre. Ainsi, Diamond explique, dans *Anger, Madness and the Daimonic*, que « aggression is closely related to assertion, and can be seen as in contrast to acute passivity or apathy – both of which suggest a pathological absence of normal, natural, and sometimes necessary aggression. » (Diamond, 12)

La réhabilitation généralisée de la colère individuelle pose néanmoins un problème conséquent pour Tavis, qui trouve cette vision des choses peu représentative de la réalité dans la mesure où elle semble totalement occulter les paramètres sociaux et culturels qui l'entourent. En effet, rappelle-t-elle, se mettre en colère reste un privilège des groupes dominants : ce n'est pas tout le monde dans toutes les sociétés et toutes les cultures qui le détient⁹ (Tavis, 18). Il ne s'agit pas pour Tavis de nier toute conséquence positive de la colère, mais bien de chercher à nuancer et à reconsidérer la tendance à survaloriser la colère. S'appliquant à déconstruire un certain nombre de mythes, elle souligne qu'« il est trompeur et naïf de penser que toutes les expressions de colère sont bénéfiques » (Tavis, 47).

Un des premiers mythes mis en évidence et déconstruit par la psychologue est le concept de la catharsis, concept selon lequel l'expression de la colère permettrait de « libérer » automatiquement les émotions, promettant, après coup, un sentiment de

⁹ Globalement, la colère des groupes dominés est réprimée (Pachet, 18). C'est vrai pour les esclaves et pour les pauvres par exemple, mais aussi pour les femmes. À ce sujet, Sandra Thomas expose que « [g]ender role socialization for femininity inculcates the ideal of the selfless, ever-nurturing "perfect mother" [Bernardez, 1987] whose task is to help, comfort, agree, comply, understand, and promote relationship harmony. Women's anger is dangerous because it upsets the status quo [Miller, 1983]. Expressing it forthrightly results in pejorative labels such as bitch, shrew, nag, scold, or castrator [Lerner, 1985] » (Thomas, 508). Voir aussi le mémoire d'Ariane Gibeau (2012), « Colères de femmes noires et excès narratifs dans *Passing* de Nella Larsen, *Sula* de Toni Morrison et *Push* de Sapphire ».

contentement et d'apaisement. Or, Tavis considère que ce n'est pas systématiquement le cas et soutient, au contraire, que « the people who are most prone to give vent to their rage get angrier, not less angry » (Tavis, 129). Catharsis et colère ne se conjuguent pas toujours avec harmonie puisque, en se mettant en colère, on finit bien souvent par l'amplifier, la réactualiser, la rejouer, au lieu de s'en débarrasser :

talking out an emotion doesn't reduce it, it rehearses it. [...] You aren't only ventilating the anger ; you're practicing it. [...] The simple act of pinpointing the cause of your anger makes you more likely to repeat the explanation, even at the risk of harmful consequences. (Tavis, 140)

Selon cette vision des choses, la catharsis serait un mythe, et la conclusion de Tavis est sans équivoque : « if you want to stay angry, if you want to use your anger, keep talking. » (Tavis, 142)

En outre, la conception contemporaine de la légitimité de la colère doit sans doute être mise en parallèle avec l'évolution de la société et son entrée dans une ère davantage préoccupée par des problématiques individuelle et existentielle, société au sein de laquelle le « je » prend une place prééminente. C'est ainsi que Pascal Bruckner remarque avec sévérité que « l'individualisme infantile [...] ne connaît qu'un mot d'ordre : sois ce que tu es en toute éternité. [...] Ne résiste à aucune inclination car ton désir est souverain. Tout le monde a des devoirs sauf toi. » (Bruckner, 106) Il poursuit en soulignant l'égoïsme de l'individu à vouloir « tout et son contraire » (Bruckner, 108), argumentant que l'« on se tient au milieu des autres comme si on était seul, on survit dans cette fiction : un monde où autrui n'existerait que pour m'assister sans que je sois pour autant son obligé » (Bruckner, 109).

Bien que l'essayiste ne parle pas directement de la colère dans son analyse, il y a un lien indirect qu'il nous semble pertinent de relever. L'individualisme et le

narcissisme, tels que posés par Bruckner, sont sans doute nuisibles à la société à l'échelle globale; cependant, il est légitime de se demander s'il est réellement possible de penser la colère en évinçant complètement ces deux états. Dans la mesure où elle porte la marque d'un certain idéalisme (de soi), naissant à partir d'un sentiment que « les autres se comportent de manière offensante pour nous, ne nous traitent pas de la manière dont nous mériterions d'être traités [...] » (Pachet, 127), la colère ne comporte-t-elle pas une certaine part d'individualisme? À partir de là, si le sujet n'a aucune forme d'amour ou d'estime de soi, qu'il ne se sent pas le « mérite » d'être traité d'une manière particulière, la colère ne s'envisage pas (ou difficilement). On peut voir alors dans l'individualisme et la colère une impulsion initiale semblable, celle qui signale un désir d'affirmation personnelle. C'est particulièrement vrai chez Linda Lê, où la colère est un moyen pour évacuer l'autre, cet autre auquel, justement, ses personnages considèrent ne rien devoir.

1.1.3 Une forme de vie

La question est ainsi moins de savoir si la colère est moralement individualiste ou narcissique, positive ou négative (puisque'elle est toujours en soi ambiguë), que de comprendre qu'elle est, en sa manifestation même, une (ré)affirmation d'un amour propre, une forme d'affirmation de soi (que la colère soit extériorisée ou non). Elle réveille et révèle une sorte de résistance intérieure : elle est non seulement « réaction à la frustration, mais surtout *désir d'y réagir* » (Pachet, 55, je souligne). Gagnon renchérit : « la colère [...] est un *comportement*, c'est-à-dire une *réponse* à une situation, une manière d'y faire face, de s'y ajuster et de lui donner un sens » (Gagnon, 113, l'auteur souligne). Il s'agira de comprendre, à partir de là, en quoi la colère peut se définir comme une posture esthétique et éthique par rapport au monde et se révéler, dans un mouvement paradoxal, à la fois créatrice et destructrice : créatrice de soi en ce qu'elle « me représente mon aptitude à être quelqu'un »

(Pachet, 58), destructrice (momentanément ou non) de l'autre dans la mesure où elle « n'hésite pas à déplaire et même à blesser » (Gagnon, 89).

Dans l'écriture de Linda Lê, la colère devient posture parce qu'elle n'est plus une simple émotion ou un affect : elle est fondatrice et unificatrice de l'être des personnages, illustrant exactement l'affirmation selon laquelle « le mécontentement perpétuel, s'il n'est pas une manifestation de la sagesse, n'en est pas moins une forme de vie » (Rallo-Ditche, 2005 : 73). Par conséquent, loin de diviser les êtres, de les rendre étrangers à eux-mêmes (il est courant d'entendre de quelqu'un sous l'emprise de la colère qu'il ne se « ressemble pas », qu'il est « hors de lui »), la colère permet au contraire de maintenir leur unité de manière plus ou moins durable : ils sont, en effet, *pleinement eux* dans la colère.

1.1.4 Le paradoxe de la colère

À cet égard, la colère doit être posée comme essentielle, existentielle et paradoxale. Essentielle parce qu'elle est une réponse désespérée à une situation jugée intolérable, un ultime recours pour restaurer la dignité que le sujet considère comme bafouée, existentielle parce qu'à travers elle se joue une recherche de sens et d'une raison d'être qui trouve sa racine dans

our sense of alienation, loneliness, and isolation. [...] When we are unable to find suitable companionship, solace, support, or love, and are thus frustrated in fulfilling our fundamental need for human warmth and intimacy, a sullen rage can accrue over time, occasionally culminating in destructive violence. (Diamond, 27)

La colère est également paradoxale dans la mesure où, en même temps qu'elle cherche à détruire l'autre, elle le fait pleinement exister. Selon la thèse d'Adam Phillips, le sentiment de colère est en fait une reconnaissance d'autrui :

ce que nous nommons rage pourrait être la première étape d'un processus de désillusion. La dissipation d'une illusion première. La

reconnaissance simple, et qui n'était pas inévitable, qu'il y a d'autres personnes au monde. La rage, c'est le premier hommage que nous rendons à l'altérité. À l'altérité en nous, et à celle qui est en dehors. (Phillips, 74)

Le paradoxe décrit par Phillips se manifeste de manière très vive dans les romans de Lê. I se trouve être à leur fondation même en ce qu'il concerne non seulement la colère, mais regroupe également les autres formes d'hostilité que nous étudions, la violence verbale et la misanthropie. En effet, le problème principal des personnages de Lê concerne précisément la présence des autres dans leur vie, présence qu'ils jugent impertinente, imposante, envahissante. Ils consacrent alors tous leurs efforts à les éviter, les nier, les rendre absents sans pourtant y parvenir tout à fait.

1.1.5 La colère verbale

Bien que la colère ait une manifestation souvent corporelle (visage rouge, narines tremblantes, par exemple) qui peut s'étendre à une violence physique, Lê lui préfère son pendant verbal : à l'exception de certains cas très particuliers, la colère fait rarement l'objet d'une description physique. Elle est violente, aucun doute là-dessus, mais la plus grande part de sa violence s'exprime dans l'énonciation, dans les insultes lancées sans retenue, dans les invectives qui constituent le discours principal des personnages. La colère est verbale : répétitions, ressassements et ironie sont les procédés privilégiés de l'auteure pour rendre compte de la colère des personnages, colère parfois chaude, le plus souvent froide et distancée, mais pas moins intense pour autant. Mieux, la distance permet justement à l'écrivaine de s'aventurer toujours un peu plus loin dans l'invective et dans les énoncés durs et provocants. Chaude ou froide, la colère, avant tout, dure. On a observé à propos de la colère d'Ajax, qui perdure même dans le royaume d'Hadès, que

la colère change presque de nature : elle n'est plus une éruption soudaine, vite retombée, ni même la « scène » dont les tragédies nous donnent le modèle, pourvue de prodromes, d'un déclenchement, de

l'ascension vers un climax, puis d'un apaisement après la crise. Ici, la colère ne fait plus qu'un avec celui qui la porte et qui s'est identifié à elle, a refusé d'être autre chose qu'elle [...]. (Pachet, 48)

Effectivement, la colère chez Lê refuse toute conciliation et habite entièrement les personnages, d'où l'importance d'en étudier le caractère réitéré.

1.1.6 La répétition : déconstruction et gage du lien

La répétition est un procédé rhétorique d'une grande richesse et diversité en ce qu'elle s'applique à plusieurs niveaux linguistiques. Dans son œuvre majeure dédiée à la répétition, Madeleine Frédéric la définit de la manière suivante :

la répétition, en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sens d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments. (Frédéric, 231)

Frédéric distingue ainsi la redondance et la coréférence (ou anaphore) de la répétition, soutenant que ces deux premières sont issues de contraintes de langue passant inaperçues alors que la répétition est un fait de langage qui, par son côté superflu, est facilement détectable par l'interlocuteur (Frédéric, 85-86 ; 94-96).

Le procédé de la répétition souligne dans les romans de Lê une temporalité qui semble irrémédiablement bloquée, qui s'enlise toujours un peu plus profondément. À cet égard, Marie-Laure Bardèche, dans *Le principe de répétition*, relève que

l'impact peut-être le plus marquant de la répétition [est en effet le bouleversement de l'ordre chronologique]. Déroulement progressif de la lecture, linéarité de la chaîne signifiante, construction du personnage par accumulation successive de données, développement téléologique du récit en attente de sa clôture, c'est à ces paramètres que s'attaque cette opération. (Bardèche, 152)

Non seulement la répétition met à mal la linéarité de la narration, mais nous voyons également avec l'analyse d'Emmanuelle Prak-Derrington, dans « Récit, répétition, variation », qu'

à la différence du palimpseste, sur lequel l'ancien, effacé et recouvert de nouveau, apparaît en sous-impression, en filigrane, la répétition surcharge, n'efface ni ne gomme rien. En réécrivant le même, elle le rend ineffaçable [...].¹⁰

La colère, par le biais de la répétition, devient alors « ineffaçable » et, par extension, éternelle. Signe d'une communication et d'une rencontre manquées, la permanence de la colère maintient toutefois, par le biais de la répétition, un lien – fragile et ténu – entre soi et les autres. C'est ce que soutient Olivier Cauly, dans son ouvrage *Mise(s) en scène de la répétition*, lorsqu'il note que « la répétition est le dénouement qui dit la réparation du lien amoureux. Elle est reprise et recommencement. Les liens déliés se relient. » (Cauly, 14). Ainsi, la répétition est d'une double nature : premièrement, elle est garante du caractère « ineffaçable » de la colère, deuxièmement, elle lie ce que la colère cherche à délier.

Cette double dynamique est facilement repérable dans les romans de Lê (bien que chez elle, il ne s'agisse pas nécessairement d'un lien « amoureux »). Il est constamment démontré que les personnages de *Calomnies* et des *Dits d'un idiot* ne peuvent pas renoncer à la colère, elle qui est à la fois ce qui les fait exister, ce qui les fait vivre et ce qui leur permet d'avoir juste assez de contact avec l'autre pour ne pas sombrer totalement dans la folie. Par conséquent, la répétition, dans son mouvement circulaire d'éternels recommencements et d'incessantes reprises, est là pour assurer – avec la même réticence que lorsqu'il s'agit de reconnaître l'existence de l'autre – ce qu'il faut de lien avec autrui...pour mieux le rompre à chaque fois.

¹⁰ Emmanuelle Prak-Derrington. 2005. « Récit, répétition, variation », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 45, [en ligne], http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/72/83/PDF/Prak-REPETITION_VARIATION.pdf.

À la lumière de ces différents apports théoriques se dessine alors une dynamique paradoxale de construction/déconstruction intéressante chez Lê : la répétition allie deux forces, entre réactualisation du lien affectif comme on l'a vu avec Cauly et rupture de la linéarité du texte. La répétition est aussi créatrice en ce qu'elle intègre une dimension musicale : anaphores, allitérations ou assonances ponctuent les textes de Lê et leur confère une sonorité et un rythme particuliers. Cette question sera surtout étudiée dans le cadre des *Dits d'un idiot*. Ainsi, on comprend que la colère, chez Lê, se déploie verbalement, et la question qui se pose à présent est de savoir comment cette verbalisation donne lieu à une violence considérable.

1.2 La violence verbale

1.2.1 Les invectives

L'énonciation violente est une des manifestations possibles de la colère, bien qu'elle ne lui soit pas pour autant intrinsèque. Parce que la colère chez Lê est toujours excessive et exubérante, la violence verbale y trouve une place toute désignée : elle est là pour faire taire impérieusement l'autre, signifier sans aucune retenue sa colère et sa haine puisque ce sont des états qui « se donne[nt] sans réserve aux regards » (Pachet, 55). La violence verbale veut être non seulement regardée, mais également reconnue (Garand, 11).

Tout comme la colère, la violence verbale a une définition large du fait de l'emploi souvent flou des termes connexes et quasi-synonymes comme l'injure, l'invective, l'insulte. Nous retenons « invective » comme terme générique pour décrire les énoncés de nature violente dans Linda Lê, incluant les injures et les insultes. Ici, il faut d'emblée, et une nouvelle fois, éliminer l'excuse de la catharsis de notre analyse en posant la même question que Marie-Hélène Larochelle dans *Poétique de l'invective* :

pour retrouver l'ordre social, on envisage la catharsis comme une résolution de l'hybris. Les excès et les transgressions apparaissent alors sous un nouveau jour : ils deviennent purgatoires. [...] Et si ce n'était pas le cas? Si l'agression n'avait pas de finalité? Si l'abjection ne constituait pas une autre voie pour la purification? Si le meurtre parfait et gratuit existait? (Larochelle, 2008 : 23)

Ainsi, comme Larochelle avant nous, il faudra emprunter une « voie amoral », apsycho-logique, cherchant à savoir « ce que porte en creux la grimace, en refusant les excuses de la catharsis » (Larochelle, 2008 : 23). C'est une grille de lecture particulièrement intéressante dans le cas de Lê dans la mesure où aucun de ses personnages, dans l'expression de sa colère, ne cherche réellement à aller mieux, à purger ses passions. Aussi différents des uns et des autres qu'ils se proclament, ils ont ainsi tous un point commun qui est celui de ne pas savoir – et, probablement, de ne pas vouloir – communiquer avec l'autre. À partir de là, on devine la raison pour laquelle chaque personnage (sauf cas exceptionnels) se raccroche aveuglément à la violence verbale, qu'il soit dans une position d'attaque ou de défense (ou les deux à la fois, ce qui est en fait souvent le cas).

1.2.1.1 Invectiver pour devenir « je »

Attaque ou défense, l'invective est un énoncé fondamentalement illégitime en ce qu'elle est « de l'ordre de l'exhortation, de l'imprécation, de la force énonciative » (Garand, 7) ; « [n]e respectant ni le maître ni la loi, [elle] ne trouve sa légitimité qu'en elle-même » (Larochelle, 2008 : 23). Larochelle la décrit ainsi comme une « parole belliqueuse qui encourage une rencontre dont les desseins sont attendus comme mortifères : on veut tuer l'autre par les mots.¹¹ » (Larochelle, 2008 : 33) En effet, dans l'invective, on ne cherche pas à se justifier à l'autre, encore moins à établir un dialogue d'égal à égal. Dans *Invectives et violences verbales dans le discours*

¹¹ Voir aussi Evelyne Larguèche qui, dans *Espèce de – !*, relève que « l'invective a pour règle de fuir tout scrupule et toute modération, de subordonner tout au but unique qui est de détruire symboliquement l'adversaire, de le tuer avec des mots » (147, l'auteure souligne).

littéraire, Larochelle rappelle que « l'invectif n'argumente pas ses opinions, il les impose. Le dire cherche à convaincre, mais il fait l'économie de l'argumentation. » (Larochelle, 2007 : 59) Cependant, bien que ses intentions soient reconnues « mortifères », force est de constater que le recours à l'invective prend racine en premier lieu dans un désir proclamé et catégorique de vivre, et plus précisément, de naître : naître en tant que sujet. L'importance de la parole comme une condition *sine qua non* de la construction de la subjectivité a été relevée par bon nombre de théoriciens. Sandrina Joseph, par exemple, rappelle que

la parole, quelle qu'elle soit, appelle, interpelle, apostrophe l'autre. Parler, ce n'est jamais que se situer dans le monde, réclamer sa part de territoire dans une communauté déjà grouillante de locuteurs, dire *je* pour faire advenir au langage – et au monde – un *tu* qui fait de nous, par sa seule présence, quelqu'un. (Joseph, 11)

Ce faisant, Joseph montre la performativité du discours, discours qui dit et qui *fait*, pour reprendre la traduction du titre de l'ouvrage de John L. Austin *Quand dire, c'est faire*. En effet, la subjectivité en colère, méchante et misanthrope des personnages de *Lê* se construit à partir des invectives et de la virulence langagière.

1.2.1.2 Le « fantasme d'illimitation »

Cependant, on comprend que l'acte d'invectiver ne s'arrête pas au fait de dire « je suis quelqu'un ». En effet, l'invective implique une idée d'absolu, quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la demande ou du souhait mais bien de la réclamation, de l'exigence : exister dans la parole, exister *absolument*, quitte à aller jusqu'à l'élimination de l'autre. François Flahault, dans *Le sentiment d'exister*, explique qu'« en injuriant quelqu'un, je lui manifeste mon désir de le ravalier au rang de non-humain, mais lui imposer ce ravalement, c'est retirer à l'autre son existence afin de faire régner la mienne à la place de l'autre » (Flahault, 2002 : 376). Le philosophe introduit alors un concept qu'il nomme le « fantasme d'illimitation ». Pour lui, « lorsque nous nous trouvons engagés dans une relation d'agressivité ou de haine,

un désir de toute-puissance s'éveille en nous » (Flahault, 2002 : 375). Ce « désir de toute-puissance » se manifeste, sur le plan symbolique, à travers l'agressivité verbale.

Autrement dit, pour reprendre les termes de Simon Harel glosant Flahault, dans le fantasme d'illimitation, il n'y a « pas d'autres objectifs que le désir d'être absolument et cette revendication impérieuse doit être conduite contre celui qui entrave l'exercice de la volonté d'être pleinement Sujet (ici la majuscule s'impose) » (Harel, 2010 : 72). Ainsi, réduire l'autre au silence par le moyen de l'invective procure un sentiment grisant de pouvoir et de contrôle sur autrui. Cependant, la question se pose de savoir si, pour être efficace, l'invective doit nécessairement atteindre sa cible (c'est-à-dire blesser l'autre). Pachet argumentait au sujet de la colère que cette dernière ne « se trouverait des objets que secondairement », c'est-à-dire que la colère serait, en somme, autosuffisante et pourrait alors se passer de cible (Pachet, 44). Peut-être pourrions-nous étendre cette idée à la violence verbale et avancer que, dans certains cas, l'invective serait également une force essentiellement revendicatrice, auquel cas avoir une cible serait optionnel. Dans ce sens, dans *Poétique de l'invective*, Larochelle soutient que « l'invective vise, mais ne touche pas forcément : elle a une ou plusieurs cibles, parfois un leurre. » (Larochelle, 2008 : 45)

Par conséquent, il devient assez clair que c'est moins le résultat qui compte que le fait même d'invectiver. Mettant rarement en scène des personnages en conflit direct, les romans de Linda Lê contiennent peu de dialogues à proprement parler : dans la force énonciatrice et performative de l'invective, le sujet trouve un moyen d'être au monde, peu importe finalement que les invectives ne soient pas « reçues » et tombent la plupart du temps dans le vide. De cette manière, on comprend qu'il s'agit autant d'exister aux yeux des autres que d'exister à ses propres yeux.

Ainsi, l'invective s'impose comme une « forme d'éviction de l'altérité » (Harel, 2008 : 77) ; il s'agit non pas de rencontrer l'autre mais de le supprimer. Or, il apparaît que l'élimination de l'autre est, en définitive, un processus inachevé. En

effet, dans ce processus qui apparaît sans concession, on rencontre bel et bien l'autre : on le rencontre mal, on ne le rencontre qu'à moitié, on le rencontre avec réticence, mais on le rencontre inéluctablement. C'est la raison pour laquelle, à la suite d'Harel, nous avancerons que « l'invective n'est pas, de manière définitive, le signe d'une rupture de la communication. [...] [Elle] est une *mise à l'épreuve* de l'autre ». (Harel, 2008 : 74, je souligne)

1.2.2 La violence de la répétition

L'invective s'inscrit de différentes manières dans un texte. Comme nous l'avons dit précédemment, dans les romans de Linda Lê, elle est surtout présente dans l'énonciation, plus particulièrement à travers la répétition. Cette dernière peut en effet prendre une dimension agressive lorsqu'elle est usée de manière aussi fréquente, car le procédé de la répétition peut s'apparenter à un effet de martèlement. Une des formes de la répétition est l'itération, que Frédéric classe dans les cas pathologiques, reprenant les propos d'Y. Lebrun qui avance que « parfois, ces itérations sont nombreuses et évoquent un bégaiement appelé aphasique » (Y. Lebrun cité par Frédéric, 105). L'itération, par conséquent, a quelque chose de frénétique, de maladif.

Dans une perspective plus littéraire, Harel la décrit comme une « déclaration obstinée qui se répète sans aucune gêne, qui rumine puis profère les mêmes arguments. [Elle] est une prise de possession hargneuse de la parole. » (Harel, 2008 : 70) De ce fait, elle rappelle le geste de « remuer le couteau dans la plaie », compromettant par la même occasion toute chance de guérison. En effet, avec la répétition, il ne semble n'y avoir aucune place envisageable pour l'indulgence, encore moins pour le pardon : sans pitié, sans relâche, les personnages ressassent leur colère, leur haine de l'autre, leur souffrance, répétant les plaintes, les critiques et les attaques. La violence de la répétition, dans le cas de Lê, tient tout autant au contenu qu'elle répète qu'au fait même de reprendre incessamment les mêmes énoncés.

1.2.3 Répondre à l'invective

Ainsi, l'invective essaie de détruire l'autre sous l'impulsion d'un fantasme d'illimitation, mais que se passe-t-il lorsque, changeant de place, nous nous positionnons du point de vue de celui qui est invectivé et agressé; autrement dit, lorsque nous nous trouvons face à un sujet victime de la parole de l'autre? Selon Sandrina Joseph, même dans la position de l'invectivé, il y a toujours une possibilité de reprendre le dessus car, en « cherchant à engendrer le silence de son interlocuteur, l'injurier l'invite malgré lui à répliquer. C'est là la condition de l'individu dans le langage : un renversement des déictiques est toujours possible, faisant de l'objet un sujet et du sujet, un objet. » (Joseph, 36) Si on en croit Joseph, on peut alors se défaire de sa position de victime, et l'une des stratégies qui permettent d'y parvenir consiste à détourner/retourner l'insulte et les paroles des autres. L'invective chez Linda Lê est observable sur deux niveaux : d'une part, en tant que violence première de la part de la famille et de la société, d'autre part, en tant que réponse à cette violence première par les personnages. C'est au sein de cette logique d'agression/réponse qu'intervient l'ironie, art du détournement et de l'indirect, que l'on retrouve dans l'écriture de Lê.

1.2.3.1 Le détournement : l'ironie

La définition la plus répandue de l'ironie est celle qui considère qu'elle est l'art de dire le contraire de ce qu'on pense (Hamon, 19), le plus souvent afin d'exprimer une critique. Nous verrons cependant que l'ironie ne se restreint pas à cette définition fondée sur l'antiphrase. D'emblée, on peut reconnaître qu'elle participe, au contraire, à cette dynamique d'excès et d'exagération déjà entamée par la colère : c'est une logique du pas assez ou du trop, l'ironie ne connaissant pas de juste milieu. L'ironie, pour Vladimir Jankélévitch, « pense une chose et dit le contraire ; défait d'une main ce qu'elle fait de l'autre. [...] [C]'est l'imprévu et le paradoxe. » (Jankélévitch, 82) Pour sa part, Booth place l'ironie du côté du

déchiffrement. Dans *A Rhetoric of Irony*, il énonce que « reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask » (Booth, 33). Non seulement la reconnaissance de sa présence est aléatoire selon les interprétations et les lecteurs, mais l'ironie a quelque chose d'insaisissable: il faut la décoder, et il est souvent difficile de déterminer avec précision quand elle commence et quand elle finit.

Art du tâtonnement, l'ironie présente des pièges qu'elle parvient souvent à contourner, mais toujours de justesse : « un millimètre au deçà, - et l'ironiste est la risée des hypocrites ; un millimètre au delà, - et il se trompe lui-même avec ses propres victimes » (Jankélévitch, 137). Bien que la tentation soit grande de déprécier l'ironie, Jankélévitch préfère considérer son ambivalence de manière inclusive plutôt qu'exclusive. Selon lui, « l'ironie n'est pas *neutrum*, mais *utrumque* : elle n'est pas "neutre", mais elle est littéralement tragicomique ; l'un-et-l'autre plutôt que ni-l'un-ni-l'autre. » (Jankélévitch, 141) Il n'est pas le seul à relever que la présence de l'ironie dans un texte n'est jamais anodine. Trabelsi note que

l'ironie ne peut être ni neutre, ni innocente. Elle met toujours en cause plus ou moins profondément une conception du monde et de l'être. Elle nous immunise contre les étroitesse et l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste. [...] Par ses remarques éclairs, par ses interrogations indiscrettes, elle ruine toute définition, dérange à tout moment la pontifiante pédanterie prête à s'installer dans une déduction satisfaite. L'ironie, c'est l'inquiétude et la vie inconfortable. (Trabelsi, 187)

L'ironie engendre inquiétude et inconfort parce qu'elle interroge sans donner de réponse(s) forcément explicites. En raison de son ambivalence intrinsèque, qui illustre une constante tension entre la mise à distance et l'emphase, l'ironie devient une figure rhétorique particulièrement privilégiée pour Linda Lê dans la mesure où ses romans se construisent dans les paradoxes et dans les extrêmes. Elle utilise l'ironie dans les deux postures : celle de l'invectivé et celle de l'invectif. Dans le

cas de l'invectif, elle participe de la violence verbale; dans celui de l'invectivé, elle fait partie d'une stratégie de défense où il s'agit d'abord et avant tout de détourner, de désamorcer en se réappropriant parfois l'insulte. Sur le plan général, elle permet de désamorcer également la négativité et la noirceur des textes.

En effet, sans l'ironie tour à tour sèche et jubilatoire dont Lê fait preuve, ses romans ne trouveraient certainement aucune issue pour se défaire de leur pessimisme ambiant. Faire de la cruauté une jubilation ne rend pas cette dernière forcément moins cruelle mais permet néanmoins une mise à distance salvatrice, une possibilité de se détacher : la mélancolie, le drame, la tragédie, l'apitoiement sur soi sont contournés grâce à l'ironie. À la suite de Jankélévitch, il faut considérer que

l'ironie nous dispense de prendre à tout bout de champ de grands airs. [...] [Elle] nous donne le moyen de n'être jamais désenchantés, pour la bonne raison qu'elle se refuse à l'enchantement [...]. L'ironiste ne veut pas être profond, l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser ; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable. (Jankélévitch, 34 ; 35)

En dédramatisant les situations et les paroles potentiellement destructrices des autres, l'ironie fonctionne comme un échappatoire, un bouclier et une arme.

Par la démesure et l'ironie profonde présentes dans une très grande majorité des énoncés violents dans les romans de Linda Lê, le (sou)rire irrévérencieux finit par naître : le sérieux devient ridicule, la rage de la violence verbale devient dérisoire. Bien que l'humour soit dissimulé derrière le sérieux et le tragique apparents des fictions, le ton de *Calomnies* et des *Dits d'un idiot* s'inscrit dans une logique qui privilégie le rire au lieu des larmes, où il ne faut à aucun prix céder au pathos larmoyant. Évidemment, le rire que l'ironie crée dans les romans de Lê est rarement insouciant ou éclatant; c'est plutôt un rire féroce et mordant qui n'épargne personne, un rire presque forcé pour évacuer le malaise, où le sarcasme se dispute avec le

cynisme. Ainsi, il s'agit d'un rire étranglé, un rire dans la tragédie, ce qui rend l'affiliation de Lê à Thomas Bernhard encore plus évidente.

En effet, Ute Weinmann avance que « le ressassement et l'insistance dans l'écriture de Thomas Bernhard conduiraient à l'exagération engendrant la caricature et la parodie. L'humour spécifiquement bernhardien relèverait avant tout de cette esthétique de l'excès. » (Weinmann, 196) Chez Linda Lê, on remarque ce même trait d'écriture de grossissement jusqu'à l'exagération et à l'excès. Ainsi, si humour nous dénotons chez elle, il est le plus souvent noir, morbide, sarcastique, parfois cynique.

La différence entre le cynisme et l'ironie ne semble pas toujours très évidente. Pour Jankélévitch, elle se situerait surtout au niveau du sérieux et de la légèreté :

le cynisme est une conscience déchirée qui vit tragiquement, intensément, passionnément son propre scandale ; mais l'ironie, qui n'a affaire qu'au scandale des autres et qui tient fermement à sa vérité, à son système de référence, ne connaît pas la tragédie de l'écartèlement. [...] Le cynisme est plutôt dans l'outrance alors que l'ironie feint généralement d'adopter les opinions communes de la majorité. (Jankélévitch, 119-120)

Par conséquent, le cynique est un ironiste qui perd l'équilibre entre le sérieux et le jeu, il n'est « ni tout à fait dupe ni tout à fait comédien, et il ne saurait dire lui-même s'il "le fait exprès" ; à force de jouer avec le scandale, il lui arrive de l'endosser » (Jankélévitch, 112). Pierre Schoentjes, dans *Poétique de l'ironie*, rejoint quelque peu cette différenciation lorsqu'il argumente que « l'ironie est une réflexion qui tient toujours le moi à distance [alors que] le cynisme l'exalte jusque dans ses défauts les moins avouables » (Schoentjes, 231). En d'autres termes, le cynique fait corps avec le tragique pour ridiculiser le sérieux et ce que Fontanille a appelé la « tyrannie collective¹² », tandis que l'ironiste préfère se retirer de la scène pour porter un regard

¹² Jacques Fontanille. 1993. « Le cynisme. Du sensible au risible », [en ligne], http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf.

externe sur ce tragique. Alors que l'ironie est plus facilement attachée à la tragicomédie, le cynisme est résolument tragique et pessimiste, non seulement parce qu'il s'élève toujours contre les conventions sociales, mais aussi parce qu'il « détruit en se gardant bien de proposer une quelconque alternative [et] tire toute sa satisfaction de la vue des ruines qu'il a laissées derrière lui » (Schoentjes, 231).

Bien qu'il n'y ait pas de frontière définitive entre le cynisme et l'ironie – le cynisme peut être ironique (c'est souvent ce qu'on appelle « l'ironie mordante »), mais c'est une ironie poussée à l'extrême –, la distinction entre les deux nous intéresse dans la mesure où nous pouvons effectivement observer des degrés différents d'ironie chez les divers personnages qui peuplent les fictions de Linda Lê. Si au sein des romans mêmes le cynisme appartient plus particulièrement à certaines figures telles que l'oncle et Ricin dans *Calomnies* ou encore le vieux Ragot dans *Les Dits d'un idiot*, Lê ne semble pas le cautionner comme une philosophie de vie. Sans les juger pour autant, l'auteure se moque elle-même de ses personnages si sérieux, si excessifs, si intransigeants, et nous invite constamment à les considérer avec une certaine distance; il est frappant d'ailleurs de noter que sur les trois personnages cités plus haut, deux finissent par se suicider. Lê jongle ainsi entre cynisme et ironie, mais, en définitive, seule l'ironie distanciatrice peut se défaire de son potentiel délétère.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que l'ironie se manifeste sous diverses formes. Elle est présente non seulement dans de nombreuses figures de style – comme la litote qui en est la « forme naturelle » selon Jankélévitch (Jankélévitch, 86), l'antiphrase décrite comme « la structure de base de l'ironie » par Hamon (Hamon, 19), ou encore l'euphémisme, l'énumération, « signal privilégié et efficace de l'ironie » (Hamon, 90) pour n'en citer qu'une petite poignée –, mais également dans les marques proprement textuelles qui sont elles aussi détournées de leur usage premier non ironique, comme l'italique et la majuscule.

1.2.3.2 La récupération : le performatif

Si l'ironie est l'une des réponses à la violence verbale (et en même temps l'une de ses manifestations, on l'a bien compris, puisqu'il s'agit d'une défense couplée à une attaque), elle n'est pas la seule. Dans *Objets de mépris, sujets de langage*, Sandrina Joseph affirme qu'

à première vue, l'injure a pour visée d'engendrer chez l'allocutaire un effet – perlocutoire – clairement désigné : le silence. Or, la nature performative de l'insulte peut entraîner une autre conséquence, celle-là hasardeuse : l'envie de la réplique grâce à laquelle l'objet de l'injure s'empare du pouvoir performatif et du *je* pour insulter son agresseur, devenu *tu*, sur une lancée que j'ai qualifiée de chaîne injurieuse paradigmatique. (Joseph, 199-200)

Ainsi, l'« envie de la réplique » permet de renverser les rôles; d'objet, on devient alors sujet. Alors que l'ironie est une manière de détourner le discours de l'autre et de le tourner en dérision, le performatif est une stratégie de subversion qui consiste à se saisir, de s'approprier, de récupérer l'insulte, non pas (seulement) pour le tourner en ridicule mais pour en faire le point de départ de son existence et de son identité. En effet, pour la théoricienne féministe Judith Butler, le discours n'a rien d'irremédiablement cloisonné et cloisonnant. C'est ici qu'entre en ligne de compte la question de la resignification, du détournement du sens, car, rappelle-t-elle, « [i]l faut affirmer que si un texte a agi une fois, il peut agir à nouveau, et éventuellement dans un sens contraire » (Butler, 2009 : 118) : la performativité est alors renouvelable. Plus encore, elle soutient que

comprendre la performativité comme une action renouvelable sans origine ni fin claire suggère que le discours n'est en définitive contraint ni par un locuteur déterminé ni par son contexte d'origine. Le discours n'est pas seulement défini par le contexte social, il est aussi marqué par sa capacité à rompre avec ce contexte. (Butler, 2008 : 64)

La performativité rend alors possible le détournement de l'intention de l'insulte : au lieu de détruire le sujet insulté, elle le fonde, elle reconnaît son existence dans le monde et lui donne par la même occasion une possibilité de dire « je ». Dans *Le pouvoir des mots*, Butler affirme que

faire l'objet d'une adresse, ce n'est pas simplement être reconnu pour ce qu'on est déjà, c'est aussi se voir conférer le terme même par lequel la reconnaissance de l'existence devient possible. On ne commence à « exister » qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'adresse de l'Autre. On « existe » non seulement parce qu'on est reconnu mais, plus fondamentalement, parce qu'on est reconnaissable. (Butler, 2008 : 25)

Suivant le raisonnement de Butler, Joseph insiste également sur le caractère performatif de la dénomination : « être nommé, interpellé, devient pour le corps un moyen de revendiquer une existence sociale, se voir assigner une place dans l'ordre social et être contraint à la garder en est le prix. » (Joseph, 26) Dans les romans de Lê, les personnages les plus marginaux ont reçu des étiquettes de la part de la société. Ce sont d'abord des étiquettes qui les marquent comme objets et les oppriment, mais à travers ce que Butler a appelé la « resignification » (Butler, 2009 : 118), l'insulte prend une autre dimension, assume une autre fonction.

En effet, avec un sens certain de la bravade, les personnages de *Calomnies* et des *Dits d'un idiot* restaurent leur dignité en utilisant la nature performative de l'insulte pour en changer la signification en se proclamant eux-mêmes fous, asociaux, ratés, moins que rien. Ainsi, par le biais de la revendication subversive, ils parviennent à se hisser au rang de sujets et à reprendre le contrôle et le pouvoir de leur « je ». Comme Joseph le mentionne, « le performatif permet cette déviation qui offre aux victimes d'un discours haineux une position alternative loin, justement, du statut de victime. » (Joseph, 28) À côté des stratégies de l'ironie et du performatif qui font appel à la prise de parole se trouve une autre stratégie, très différente cette fois-ci : le silence.

1.2.4 Une autoprotection ambivalente : le silence

1.2.4.1 Du sublime à l'agression

Ainsi, si les mots et l'invective sont les outils les plus souvent privilégiés pour confronter l'autre et lui manifester son mécontentement ou sa rébellion, le silence joue également un rôle important dans les échanges interpersonnels. Véronique Labeille, dans son article « Le silence dans le roman, un élément de monstration », souligne que le silence n'est pas à mettre en opposition avec le verbal : « du silence sourd un art de dire. [...] Le silence, ce n'est donc pas le contraire du langage mais un langage intérieur, solitaire ou personnel.¹³ » En outre, le silence a un caractère polysémique et ambivalent, comme en témoigne son passage d'une rhétorique du sublime (en ce que « seul le silence peut dire l'indicible », [Le Guern, 42]) à une posture hostile, ouvertement agressive.

En effet, dans le contexte de la polémique, le silence se révèle comme « la plus redoutable des armes » (Le Guern, 43) dans la mesure où « [il] est une manière d'imposer le silence à l'adversaire, et le silence imposé est une agression. [...] Le locuteur m'efface volontairement de son univers : il fait que je n'existe pas. » (Le Guern, 43) Par conséquent, le silence se pose comme une position ambiguë : est-il une conséquence désastreuse issue de la violence verbale de l'autre ou bien une réponse aussi active qu'agressive ? Il s'agit alors de s'interroger sur la nature du silence, sur sa signification et ses pouvoirs.

¹³ Véronique Labeille. 2007. « Le silence dans le roman : un élément de monstration », *Loxias*, Loxias 18, [en ligne], <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>.

1.2.4.2 De la soumission au pouvoir

L'idée la plus répandue est celle qui consiste à considérer que le silence équivaut à la soumission, par opposition à la parole qui est un signe d'assertion et de pouvoir. Aimee Carrillo Rowe et Sheena Malhotra notent à cet égard que

the articulation between silence and powerlessness is almost common sense within Western culture, an assumption that is reified across literary, progressive academic and activist contexts. Its equation presume a political imperative : for an individual or a group who is silenced to gain power, they must activate voice in order to resist and transform the conditions of their oppression. (Carrillo Rowe et Malhotra, 1)

Cependant, des études récentes ont cherché à démontrer que cette équation était peut-être un peu trop rapide. Si aucune d'elles n'avance franchement que le silence est aussi efficace que la parole dans l'affirmation de soi, elles essaient toutefois de sortir des binarités supposées par une telle équation. Dans *Listening to Silences* d'Elaine Hedges et Shelley Fisher Fishkin, par exemple, on lit que « certainly, language can liberate and heal, but it can also distort and hurt ; and while silence may smother and obliterate, it can also minister, soothe and communicate. » (114) À la lumière de ces nuances, afin de ne pas emprunter de raccourcis réducteurs, sans doute vaut-il mieux poser que le silence, selon la manière dont il est employé, peut se révéler un moyen de se protéger, de dresser des défenses autour de soi, ou encore d'agresser autrui. À la suite des théoriciennes féministes de *Silence, Feminism and Power*, nous soutiendrons que

[s]ilence allows us to breathe. It allows us the freedom of not having to exist constantly in reaction to what is said. Standing in silence allows for that breathe, for that reflection that create a space of great healing. We theorize silence as a space of fluidity, non-linearity and as a sacred, internal space that provides a refuge [...]. (Carrillo Rowe et Malhotra, 2)

Chez Linda Lê, le silence apparaît dans toute son ambivalence : porte d'entrée dans un « monde des possibilités », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Robin Patric Clair, il est également une indication que l'autre est effectivement parvenu à le toucher, à le blesser, au point de le faire taire pour toujours. Arme ou indice d'oppression, il n'est néanmoins jamais associé à la prise de respiration sereine ou à une pause pacifique pour réfléchir : c'est la construction d'un espace à soi excluant l'autre en même temps qu'une emphase dramatique, une violence au sein de la fiction, une tension et un malaise. Cette double tension est précisément ce que nous chercherons à démontrer dans les deux romans de Lê à l'étude. Entre colère, silence et invectives, les personnages émettent un jugement sur autrui, se mettent à distance et refusent de se mêler à lui. Voilà qui pose la question de la misanthropie, posture de la réclusion et du repli sur soi, posture excessive, solitaire, méchante et fondamentalement paradoxale.

1.3 La misanthropie

1.3.1 Figure de l'excès

La question de la misanthropie a d'abord et surtout été analysée dans les études consacrées au théâtre avec les œuvres de Shakespeare (*Timon d'Athènes*), Molière (*Le misanthrope*) ou Hofmannsthal (*L'homme difficile*) pour ne citer que les pièces les plus souvent abordées. Le personnage du misanthrope est à bien des égards une figure paradoxale et, par là, suscite aussi bien incompréhension que moquerie : est-il un « véritable monstre » comme l'avance Rousseau¹⁴ ou un philosophe ? Est-il un fou ou un sage ?

¹⁴ Jean-Jacque Rousseau, cité par Sylvie Ballestra-Puech. 2008. « "Le vrai Misanthrope est un monstre" : misanthropie et tératogonie entre théorie et dramaturgie », paru dans *Loxias*, Loxias 23, [en ligne], <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2670>.

D'abord, on peut rappeler que la misanthropie est contre naturelle. Si l'on se réfère à la définition de l'homme en *zoon politikon* dans *La politique* d'Aristote, on peut affirmer que sa nature intrinsèque est de vivre au sein d'une cité et, par voie de conséquence, en société : l'homme est un être porté à la sociabilité. Or, la misanthropie est littéralement « la haine du genre humain » (*Nouveau Petit Robert*, 2001) et le repli sur soi. C'est l'une des raisons pour lesquelles on a souvent pensé la misanthropie en rapport avec la mélancolie ou le nihilisme. D'où vient alors cette misanthropie si elle nie la nature même de l'être humain ?

En premier lieu, elle peut être vue en tant que résultat de la colère qui s'est muée en haine de soi, haine des autres et du reste du monde, la haine étant un dérivé (mais non un synonyme) de la colère (Rallo-Ditche, 2005 : 72). C'est l'hypothèse de Diamond lorsqu'il avance que « in extreme cases, frustration of "the will of meaning" – what Frankl refers to as "existential frustration" – may engender a deep-rooted rage, that gradually turns into a hard-to-shake hatred of oneself, one's world and of people populating it. » (Diamond, 28-29) Il est intéressant de noter que, paradoxalement, la misanthropie peut aussi naître de « l'amour-propre et du désir d'apparaître comme un être d'exception » (Diamond, ma traduction, 2006). On peut considérer, dans le cas des romans de Lê, que les deux hypothèses ne sont pas complètement incompatibles l'une avec l'autre.

En effet, la haine des personnages envers autrui est à la fois le reflet de la haine qu'ils entretiennent envers eux-mêmes et l'expression du désir de s'aimer malgré tout, de restaurer l'amour-propre que l'autre a piétiné sans scrupule : « par la fureur, soutient Adam Phillips, nous faisons sentir notre présence, ne serait-ce qu'à nous-mêmes. Notre excitation est comme un rappel, un signe de vie. Ou un espoir. » (Phillips, 72) Ici, on revient au concept du fantasme d'illimitation de Flahault développé plus haut : les personnages, dans leur mépris des autres et de soi, (ré)clament leur droit d'être, le droit de s'aimer envers et contre tous.

Amour démesuré ou haine de soi, le misanthrope est alors une figure non pas de l'équilibre, mais bien plutôt de l'excès. Le misanthrope aime *ou* déteste, il accepte *ou* il rejette ; il ne cherche jamais à concilier ses propres sentiments avec le monde qui l'entoure ni à faire de concessions pour vivre paisiblement. Sans souplesse ni indulgence, le misanthrope revendique avec obstination une unité de l'ordre du tout *ou* rien.

1.3.2 Figure de la solitude

Dans *La misanthropie au théâtre*, les auteurs expliquent que « le solitaire est la forme commune, ou la forme non-suspecte, de la misanthropie » (Weber *et al.*, 151), établissant ainsi d'emblée la relation essentielle entre la solitude et la misanthropie. En effet, si la solitude fonctionne comme un retour sur soi contemplateur et introspectif, elle n'est pas passive pour autant. Au contraire, elle traduit une prise de position : par son caractère absolu et radical, la solitude du misanthrope ne peut avoir comme résultat ultime (ou rêvé) que la négation de ce qui l'entoure ; il s'agit non seulement d'être absent au monde, mais de rendre le monde lui-même absent. C'est une solitude qui combat la société dans sa généralité, une solitude qui veut évacuer les autres hommes (Weber *et al.*, 152-153). L'isolement du misanthrope est alors à comprendre comme un « choix de vie volontaire et lucide » (Weber *et al.*, 152) :

le misanthrope se veut seul et se revendique comme tel. Le retrait de la société influe sur sa manière de communiquer avec l'autre et, malgré le fait que le dialogue soit rompu et que la communication soit tout sauf paisible, le misanthrope, contrairement à ce qu'on pourrait penser, est un être de parole avant tout. (Rallo-Ditche, 2007 : 28)

De ce fait, rejeter la communication, remarque Rallo-Ditche, n'équivaut pas à rejeter le langage : « le misanthrope croit qu'«il n'y a que la vérité qui fâche», il veut parler pour dire le vrai [et] ne se préoccupe pas du comment » (Rallo-Ditche, 2007 : 122). Dans la même veine, Harel rappelle que

[l'imprécation orageuse, [l'irritation enflammée, sont des modes relationnels. En ce sens, ce sont des formes de dialogues tout aussi acceptables que d'autres et l'expression de la méchanceté apparaît surtout comme une intensité particulière qui rend cette relation plus difficile, plus ardue, certes, mais bien plus passionnante. Les méchants [...] sont des verbomoteurs, des sujets qui font de la parole leur monde et qui tentent d'exprimer par cette parole une souffrance. (Harel, 2010 : 60-61)

1.3.3 Figure de la méchanceté

Le lien entre misanthropie et méchanceté réside dans la nature marginale et violente des deux. Les propos de Simon Harel, dans *Attention, écrivains méchants*, s'articulent plus particulièrement autour de la posture des *auteurs* méchants, nous jugeons son analyse également applicable à la fiction, aux *personnages* méchants. L'essayiste note que violence verbale et méchanceté sont deux « discours réfractaires de la mise en marge de l'autre, de son annihilation ou de sa dévaluation » (Harel, 2010 : 129).

La méchanceté apparaît lorsque la misanthropie se mêle à la violence verbale, lorsque la colère et la déception en l'humanité sont telles que le misanthrope devient un « dénégateur d'existence » (Harel, 2010 : 65), lorsque que la haine de soi se manifeste dans la haine de l'autre et représente une ultime tentative de préserver sa subjectivité. Elle est, soutient Harel,

cette déchirure au cœur de toute relation intersubjective qui engage le fait de ne pas s'entendre (avec soi-même), de ne pas tolérer l'autre en soi et de le répudier, par le fait même, toute assimilation de son être propre avec cette altérité dont on ne veut décidément rien savoir. (Harel, 2010 : 55)

Selon Harel, le but principal de la méchanceté est de dévaluer et de discréditer l'identité de l'autre, plus que de « simplement » exprimer sur celui-ci un discours péjoratif (Harel, 2008 :16). On comprendra qu'il ne s'agira pas dans notre mémoire d'explorer les questions du bien et du mal rattachées à cette notion, ni d'apporter des

justifications à la méchanceté, mais de voir comment elle s'exprime et ce qu'elle produit dans les textes de L^ê. L'idée que nous retiendrons, par conséquent, est celle du mécanisme de défense, mécanisme basé sur l'attaque.

En effet, bien qu'imposante et autoritaire la plupart du temps, la figure du méchant est à son fondement une figure presque désespérée, victime finalement de sa propre impuissance : acculé au mur, confronté à une impasse, le méchant est pour Flahault celui qui, « pour franchir le barrage de [son] impuissance, l'affirmation de [lui-même] ne trouve une issue que dans l'autodestruction, la violence et la cruauté » (Flahault, 1998 : 94). La méchanceté s'impose ainsi comme un « discours de repli, comme s'il fallait défendre son territoire contre tout envahisseur » (Harel, 2010 : 128), se protéger « d'une méchanceté, celle d'un monde aux abois qui nous veut du mal » (Harel, 2010 : 76). Dans cette perspective, il s'agit de répondre à la méchanceté de l'autre par la méchanceté, d'adopter la politique du pire pour ne pas laisser son propre statut de sujet s'affaiblir. Il apparaît alors que, comme pour la colère et la violence verbale, la méchanceté répond à une volonté de ne pas être détruit par l'autre : pour lutter contre leur propre disparition, les méchants de L^ê n'ont pas trouvé d'autre solution que d'essayer de détruire l'autre. Cependant, la méchanceté et la misanthropie ne sont pas exemptes de contradictions internes : effacer l'autre passe d'abord par une phase de reconnaissance.

1.3.4 Figure du paradoxe

Il est intéressant de remarquer que si la figure du misanthrope a été surtout présente dans les comédies, celle-ci illustre également la tragédie humaine à travers l'échec de la socialisation. Par ailleurs, si l'on rit de l'*Alceste* de Molière, c'est bien malgré lui : Alceste est tout à fait sérieux dans son discours. On assiste ici à toute la tragédie de la condition misanthrope : alors qu'il peut finir, sans en avoir l'intention, par faire naître le rire (mais un rire jaune), il est, lui, proprement incapable de rire

(Rallo-Ditche, 2007 : 47). Tragique et comique à la fois, le misanthrope porte en lui le ridicule et véhicule une critique pessimiste sur les hommes et le monde en général.

1.3.4.1 Entre cynisme et idéalisme

Le mode discursif du misanthrope est le cynisme dans la mesure où il illustre cette double dynamique du sérieux et de la dérision. Plus précisément, le cynique est celui qui se positionne contre les conventions sociales. Jacques Fontanille le décrit comme une « manière d'agir et de s'exprimer en société, qui bafoue les bienséances et la morale établie¹⁵ ». Dans son désir de choquer, de provoquer et de dénoncer les valeurs, l'isolement est inévitable et, à la manière d'un misanthrope, le cynique apprend à « ne rien attendre, à ne rien espérer, à n'accorder sa confiance à rien ni à personne » (Fontanille). Méfiance frisant la paranoïa et excès caractérisent le cynique misanthrope. Cependant, au-delà des continuelles récriminations contre le monde, au cœur de la misanthropie se trouve une certaine forme de sincérité innocente et naïve. En effet, poursuivant une quête de la vérité absolue, le misanthrope s'impose à la fois comme un entêté et comme un idéaliste incorrigible. Ainsi, toutes les valeurs comme l'amour ou la vérité (valeurs auxquelles il mettrait une majuscule) devraient être absolument « purs » et dénués de tout artifice. Parce qu'elles ne le sont pas, et parce qu'il refuse la possibilité qu'elles ne le soient pas, il condamne rigoureusement toute incartade. À cet égard, Rallo-Ditche observe que

[s]elon le misanthrope, les masques sociaux remplacent les êtres qui ont de vraies valeurs ; l'hypocrisie triomphe de la sincérité, le mensonge de la vérité. À la place d'une vraie solidarité, les liens sociaux sont de façade, tout n'est qu'intrigues et futilité, au lieu d'être sérieux et responsabilité. (Rallo-Ditche, 2007 : 81)

¹⁵ Jacques Fontanille. 1993. « Le cynisme. Du sensible au risible », [en ligne], http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf.

En somme, en choisissant de se retirer de la société, le misanthrope exprime clairement non seulement son mépris pour ces masques, ces façades, cette hypocrisie, ce « politiquement correct » que les autres arborent, mais également un désir farouche de ne pas être « contaminé » par ce qu'il méprise. Par conséquent, il entretient, malgré tout, un idéal de pureté, un modèle qu'il tente de suivre à la lettre. Comme le soutient Salwa Mishriky dans une étude du *Misanthrope* de Molière, « en gardant son indépendance de jugement, il conserve une entière liberté de pensée » (Mishriky, 14).

Par extension, il n'est pas surprenant de remarquer que toute forme d'amour est difficilement conciliable avec la misanthropie : comment, en effet, un être qui dit haïr les hommes pourrait-il se laisser aller à aimer qui que ce soit ? Pourtant, ce n'est pas tant que le misanthrope nie l'existence ou la possibilité de l'amour ou même qu'il soit incapable d'aimer, mais il aime d'une manière particulière, absolue et univoque : ou il faut aimer avec passion, ou il faut ne pas aimer du tout. C'est la raison pour laquelle il exècre la sentimentalité qui, pour lui, n'est rien de plus que de l'hypocrisie et des mensonges : c'est un masque, un rôle qu'on joue. Finalement, parce que le misanthrope embrasse un tel idéal de transparence et de sincérité, il est inexorablement destiné à échouer en amour (et dans les autres domaines, d'ailleurs). En témoignent tous les récits d'amour impossibles ou tragiques chez Lè : l'amour est tout de suite malheureux ou, lorsqu'il est heureux, il ne dure jamais.

1.3.4.2 L'impasse de la misanthropie

Ainsi, le paradoxe sans doute le plus frappant de la misanthropie réside dans le fait que cette dernière, aussi désirée ou justifiée qu'elle puisse être, révèle malgré elle son caractère fondamentalement utopique. En effet, non seulement il n'est pas possible de vivre seul sans s'exposer à la mort, mais il est même impossible, comme le rappelle Flahault, de ne pas communiquer : « même le fait d'ignorer l'autre est encore une manière de réagir en sa présence » (Flahault, 2002 : 374). Ainsi, refuser d'adresser la parole à l'autre ne le rend pas absent, bien au contraire. Par ailleurs, le

misanthrope n'existe que parce que les autres existent. Frédéric Toudoire-Surlapierre explique que « loin de renoncer au monde [...], nos misanthropes ont besoin de la société qu'ils condamnent comme pour y trouver la justification de leurs principes. » (Toudoire-Surlapierre, 36) La misanthropie, qui renie l'autre tout en n'existant que par lui, se convertit plus ou moins rapidement en une voie sans issue.

En effet, un misanthrope n'est appelé comme tel que lorsqu'il y a une société autour pour le désigner ainsi. La deuxième raison pour laquelle les autres lui sont nécessaires découle directement de la première dans la mesure où il ne peut alimenter ses critiques et dénoncer les tares de la société s'il ne peut pas « [assister] au spectacle du monde qu'il abhorre » (Rallo-Ditche, 2007 : 54). En effet, chez Lè comme chez les autres auteurs ayant exploité la question, le misanthrope, homme ou femme, ne parvient jamais tout à fait à se couper des autres, comme en témoignent ses incessantes récriminations contre eux, prenant note de chacun de leurs écarts de conduite, chacun de leurs défauts.

1.4 Parole solitaire et ressassement

Parce que le misanthrope est une figure de la solitude, il n'est pas surprenant que ses modes d'expression privilégiés soient la parole solitaire (monologue ou soliloque) et le ressassement. Ayant fait le vide autour de lui, il ne reste plus au misanthrope qu'à se parler à lui-même, jusqu'à épuisement du sujet. Or, même quand il arrive à l'épuisement du sujet – et une pensée qui ne se nourrit que d'elle-même est vouée à rencontrer sa limite relativement rapidement –, il ne peut se résoudre à se taire : c'est là qu'interviennent la répétition et le ressassement. À cet égard, Rallo-Ditche rapproche la figure du misanthrope de celle du fou, avançant qu'il « ne sait pas dire autre chose que ce qu'il a déjà dit : il se répète à l'infini. Il montre la puissance mortifère de la parole, la contradiction d'un langage qui dit le non-être et le néant » (Rallo-Ditche, 2007 : 51-52). Ainsi, le misanthrope a une idée fixe qu'il mâche et remâche infiniment. Cette modalité discursive vient se raccrocher

directement à la répétition, analysée dans les parties sur la colère et sur la violence verbale : le ressassement est là pour assurer le lien nécessaire entre le sujet et l'autre. Par là même, il fournit une nouvelle fois la preuve qu'il est impossible de se passer totalement des autres.

Selon Éric Benoît, dans le collectif *Écritures du ressassement*, le ressassement est le signe d'une pensée emmurée, obsessionnelle en ce que « sa structure en boucle traduit l'enfermement du narrateur dans une situation qu'il ne peut que subir » (Benoît, 34). En effet, ce ressassement s'inscrit au sein d'une parole solitaire, destinée à ne jamais atteindre l'autre : le ressassement porte ainsi en lui la prise de conscience répétée et toujours réactualisée de la solitude profonde du sujet. Par ailleurs, si la plupart du temps l'écriture du ressassement est « une écriture de recherche [et] se construit comme une écriture de l'épuisement de la forme » (Braud, 173), dans les romans de Lê, il s'agit en définitive moins de remettre en question le pouvoir et l'efficacité du langage comme les dramaturges de l'absurde, tels Beckett ou Ionesco, ont pu le faire, que de masquer le manque, d'occuper l'espace vide de la solitude en usant tous les artifices possibles : surenchère, excès, circularité... Dans cette optique, le ressassement meuble ce qui, sans lui, serait un vide intolérable.

Ainsi, la colère, la violence verbale et la misanthropie convoquent des éléments aussi nombreux qu'ambivalents, qui ont tendance à être pensés sous le signe de la destruction, en tant que rupture du lien, rejet et destruction symbolique de l'autre. Pourtant, ils portent également en eux un potentiel constructeur, dans la mesure où ils permettent de se positionner dans le monde, d'investir son statut de sujet. C'est précisément ce que notre étude de *Calomnies* et des *Dits d'un idiot* propose de démontrer : la colère, la violence verbale et la misanthropie sont des manières d'être au monde, des outils de résistance contre les attaques d'autrui, qui menacent d'annihiler les personnages. En faisant l'étalage passionné de leur colère par le biais de la virulence de leur discours et de l'intransigeance de leur

misanthropie, ils établissent une forme d'existence particulière, mouvante, instable, parfois trébuchante et vulnérable, mais néanmoins viable dans la majorité des cas.

CHAPITRE III

CALOMNIES : LA POSTURE DE L'AFFRONTLEMENT

Deux voix principales, l'une appartenant à un ancien patient d'hôpital psychiatrique, l'autre à sa nièce, se partagent en alternance la narration de *Calomnies*. De page en page, le passé de l'oncle se dévoile, entre ses allées et venues dans un hôpital psychiatrique de son pays d'origine, son histoire d'amour tragique avec sa sœur, son départ pour la France, son enfermement dans un asile, sa rencontre avec le Moine, grâce à laquelle il parviendra à sortir de l'hôpital psychiatrique, et sa vie actuelle, en tant qu'employé d'une petite bibliothèque. La nièce, de son côté, tente de déterminer sa place, au sein à la fois de la société et de sa généalogie, en cherchant la réponse à la question du père: est-il celui qu'elle a toujours aimé et qui l'a élevée ou bien l'amant de sa mère durant l'occupation étrangère? Décidée à trouver la réponse, elle écrit à l'oncle, après quinze ans de silence. Dans son entourage immédiat, Ricin, son ami journaliste et éditeur taciturne, ne cautionne pas l'entreprise de la nièce, encore moins son projet d'écrire sur son père, projet encouragé en revanche par le Conseiller. Roman sur la quête (avortée) des origines, *Calomnies* tourne en règlement de comptes général au milieu duquel le compromis n'existe pas.

Colère, violence verbale et misanthropie trouvent leur raison d'être dans cette course à la survie, et il s'agira de voir comment ces trois éléments s'agencent entre eux, ainsi que les conséquences qui en découlent. Nous posons d'ores et déjà la colère comme une posture structurelle en ce qu'elle ancre la violence verbale et la misanthropie. Elle est également plus implicite qu'exprimée ouvertement: les personnages habitent la colère, l'investissent corps et âme, plus qu'ils n'en parlent.

C'est la raison pour laquelle il nous semble légitime d'analyser plus brièvement la nature et la fonction de la colère dans ce roman afin de réserver une attention particulière à l'étude de la violence verbale et de la misanthropie, deux stratégies aussi excessives que paradoxales.

2.1 Qui est en colère et pourquoi?

Dès les premières lignes, le ton est donné : *Calomnies* sera un réquisitoire amer et plein d'imprécations. Si la plupart des personnages partagent cette indignation vive envers la vie et envers les autres, l'oncle et Ricin se présentent sans doute comme les figures les plus emportées. Dans *Calomnies*, la colère se pose comme absolue. En effet, aucun des personnages ne se questionne afin de savoir si sa colère est légitime, justifiée ou justifiable. Si de nombreuses études soulignent le caractère postcolonial de cette colère (Bacholle-Boskovic, Chirol, Selao pour ne citer qu'elles), notamment à travers les propos sur l'exotisme des *boat people* – jamais nommés tels quels –, de Ricin et le thème de l'exil, très présent dans le roman, nous voulons reconnaître ici la présence d'une colère personnelle, individuelle, qui ne se soucie pas (ou peu) de dénoncer et de se révolter en tant que membre d'une minorité persécutée. Les personnages, en effet, parlent d'abord en leur nom propre et non en celui d'un quelconque groupe social.

D'emblée, on constate que la colère n'est pas un moyen de communication; elle n'a aucunement l'intention d'établir un lien ou de dénouer le nœud conflictuel. En effet, bien qu'ils expriment leur colère, les personnages ne discutent pas des sujets contentieux avec les personnes concernées : il ne s'agit pas de s'expliquer ou de régler un différend. À l'image de Ricin qui « murmure entre ses dents » (39), la colère dans *Calomnies* « parle dans sa barbe »; les personnages ruminent dans leur coin, dans l'intimité (à la rigueur en présence de leur entourage le plus proche dans le cas de Ricin). Dès lors, on comprend que la colère n'est pas utilisée à des fins précises (un dénouement, une réconciliation ou une rupture définitive), encore moins

comme stratégie cathartique. La question de « pourquoi la colère? » deviendrait même presque superflue. Certes, on peut relever une cible ou une raison pour laquelle les personnages se mettent en colère – par exemple, pour l'oncle, c'est la famille, cette « maladie infantile mal soignée » (105), alors que pour la mère, c'est le père, « la nullité qu'aucun miracle n'a décrassé de sa poisse » (46, *sic*), tandis que Ricin « vomit sa hargne » (109) sur le monde entier. Seulement, la colère est devenue beaucoup plus qu'une expression de mécontentement qui porterait une revendication précise : rien n'indique, en effet, qu'il y ait une solution, un remède à la colère des personnages.

Ainsi, devenue une posture éthique, la colère se manifeste de manière entièrement délibérée : les personnages ont conscience de n'exister que dans et par la colère, aussi la protègent-ils et l'entretiennent-ils avec un soin particulier. C'est pourquoi rien ne semble être jamais dit « sur le coup de la colère » ni faire l'objet de remords. De cette manière, tel que Pachet l'énonce, la colère prend une dimension théâtrale : « la colère apparaît comme une mise en scène, le moyen par lequel les individus voués à dominer affirment leur prééminence. » (Pachet, 17-18) Si cette dimension est présente dans *Calomnies*, c'est dans notre étude des *Dits d'un idiot* que nous aurons l'occasion de la développer en profondeur.

2.2 Une colère en mouvement ou immobile

Le détournement du rôle « traditionnel » de la colère (qui viserait à terme la réconciliation ou encore la rectification d'une injustice) destine les personnages à ne jamais décollérer. On observe alors qu'au lieu de posséder des vertus cathartiques, la colère demeure et révèle l'absence de tout désir de « guérir ». Carol Tavris considère en effet que « talking can freeze a hostile disposition » (Tavris, 140) : exprimer la colère la fige plutôt qu'elle ne la dissipe. Dans *Calomnies*, les personnages ne cherchent aucunement à s'en sortir, à se raisonner pour calmer leur colère. Au contraire, tous les moyens semblent être bons pour la maintenir vive, continuer à

nourrir leur rancune et leur rancœur. Plus encore, lorsqu'il y a une possibilité d'apaisement, l'évitement est manifeste à des degrés plus ou moins radicaux : l'oncle se suicide à la fin de *Calomnies*, tandis que la nièce choisit de ne pas lire le rapport qu'elle lui avait demandé. Autrement dit, le lien n'est pas rétabli, la vérité, quelle qu'elle soit, n'est ni exposée ni connue; le conflit n'est par conséquent pas résolu. Pour emprunter les mots de Nancy Huston au sujet de l'univers romanesque de Linda Lê, qui, « de tous les néantistes¹⁶ vivants, [...] est celle qu[‘elle] préfère » (Huston, 324),

[d]ans ce royaume, il est interdit de vouloir aller mieux. On doit chérir son malheur, choyer ses pulsions, s'ériger en héros tragique de sa propre dépression. Loin de sortir de la souffrance, on doit l'entretenir, la nourrir, la pouponner pour en faire une œuvre grandiose. (Huston, 332)

Ce que Huston ne précise pas, alors qu'il nous semble important de le faire, c'est que ce « dorlotement » de la souffrance naît moins d'une impulsion morbide et complaisante que d'une impression sincère de ne pas pouvoir exister autrement : dans la colère, les personnages de Lê résistent à leur propre disparition. Puisque la colère est la condition de leur existence, il ne leur reste plus qu'à se raccrocher à leurs convictions et leurs reproches au monde (comme Ricin « qui n'a qu'une certitude : c'est Paris, ce sont les journalistes, ce sont les jolies jeunes femmes avides de succès qui ont tué sa grand-mère » [43]).

En effet, voir la vérité en face – et par là reconnaître la possibilité de se débarrasser de l'objet de sa colère, de « passer à autre chose » – reviendrait à « démolir [leur] édifice mental » (40), à détruire ce autour de quoi ils ont construit leur vie. Si Ricin et l'oncle ont cette colère en commun, ils se distinguent cependant par le fait que chez l'un, la colère semble être immobile (elle a été et sera toujours

¹⁶ Le terme est un néologisme inventé par Nancy Huston pour désigner des auteurs nihilistes, parmi lesquels elle compte Thomas Bernhard, Milan Kundera, Elfriede Jelinek ou encore Christine Angot.

extériorisée), tandis que chez l'autre, on constate un mouvement, un passage d'une colère interne, non mise en mots, à une colère externe, verbalisée. En effet, si l'on peut admettre que la colère de l'oncle était là bien avant la réception de la lettre de la nièce, il y a cependant une idée de prise de conscience qui n'est pas aussi facilement identifiable chez Ricin : Ricin semble avoir toujours eu accès à la parole, alors que, pour l'oncle, c'est la première fois depuis sa rencontre avec le Moine qu'on lui offre la possibilité de verbaliser ses opinions. Alors qu'il n'était qu'un fou proférant des insanités pour sa famille et les infirmiers, il est devenu celui à qui on demande de rétablir la vérité.

Qu'elle soit intérieure ou externe, la colère, dans *Calomnies*, reste généralement intellectualisée. C'est du moins ce que nous pouvons constater dans la manière dont l'oncle fait le récit du moment où il a reçu la lettre qui a mis fin à sa tranquillité, qui a tout fait dérailler (149): « Me voilà rattrapé par mes gènes. Voilà qu'une lettre vient me rappeler cette famille qui a laminé mon cerveau, tué ma jeunesse, saboté ma vie. Une lettre. La lettre d'une prétentieuse [...]. » (9) La reprise du mot « lettre », associée à la brièveté des phrases et à l'accélération du rythme provoqué par l'accumulation de participes passés (« laminé », « tué », « saboté »), vient souligner l'état de confusion de l'oncle, qui, avant de recevoir la lettre, était « seul et tranquille » (10), et content de l'être. Dans le chapitre suivant, l'oncle juge nécessaire de raconter une nouvelle fois, mais de manière plus précise et chronologique, le trouble qu'a semé cette lettre dans son quotidien, comme s'il essayait de contrecarrer ce « désordre » (18) par le biais d'une structure discursive apparemment organisée et systématique :

Reprenons cette histoire depuis le début. Ce matin-là je me réveille assez tôt. Tout se déroule comme à l'ordinaire, mais dans un coin de la pièce il y a un objet qui, je le sais, va me gâcher ma journée, ma tranquillité. [...] Une lettre. Ça m'a paru tout de suite suspect.[...] J'essaie d'oublier la lettre et de m'accrocher à ce qui fait l'ordinaire de ma vie. (17-18)

Ainsi, avant que la colère ne se manifeste, c'est une impression d'incompréhension, de malaise, de rupture d'un état initial et de danger imminent qui s'installe : « cette lettre est de celles qu'on prend entre ses doigts en se disant qu'on ferait mieux de la déchirer – en fin de compte, on l'ouvre, le contenu nous expose à la figure, on regrette sa curiosité inepte, mais c'est déjà bien trop tard » (18). Elle fait naître autant de suspicion que de fascination, et fonctionne comme une bombe à retardement, bombe d'autant plus lente que le temps semble s'être suspendu. La répétition, en effet, fige la temporalité ou, en tout cas, défie la linéarité de la narration, en revenant constamment sur elle-même. Pour reprendre les mots de Marcin Stawiarski, qui s'interroge sur la musicalité de la redite dans son étude de la répétition dans l'œuvre de Gabriel Josipovici, « il se produit à chaque fois un double mouvement : tension entre l'avancée linéaire et le retour en arrière qui la freine, distorsion entre la visée singulative de raconter une histoire de bout en bout et l'acte de redire sans cesse la même chose » (Stawiarski, 88). En effet, lorsque l'oncle est d'abord destabilisé par « la présence, entre ces murs, de la nièce oubliée » (18), les souvenirs enfouis sont réactivés, à force de ressassements et de retours en arrière, dévoilant ainsi une colère aussi bien passée que présente.

L'élément déclencheur de la colère de l'oncle est l'irruption de la nièce dans sa vie. La lettre crée une présence matérielle et inopinée qu'il lui est difficile d'ignorer : elle prend toute la place, elle s'impose sans demander l'avis ou l'accord de l'oncle. Pire, elle constitue un appel au dialogue en ce qu'elle est « un écrit adressé à quelqu'un qui instaure un acte de communication à partir d'une difficulté à communiquer autrement » (Achille *et al.*, 9). Par conséquent, l'oncle vit la réception de ce courrier comme une agression, une infraction, rapprochant le geste de la nièce d'une forme de harcèlement (10, 11). Cette réaction, par ailleurs, n'est pas sans rappeler ces personnages bernhardiens pour lesquels « toute intrusion, en provenance du monde externe, est vécue comme une incroyable violence. » (Harel, 2008 :75) En effet, la possibilité de communication avec cette « prétentieuse » (106) semble à la

fois indésirable et grotesque : « Établir des liens! On n'a pas idée de parler comme ça! » (12) En oubliant volontairement la famille, l'oncle était parvenu à la rayer de sa vie, à couper le fil qui le liait à elle (28); le retour de la nièce dans son quotidien, après quinze ans de silence, le met au pied du mur, le livre à son passé. Tout ce qu'il a essayé d'ignorer jusqu'ici revient le hanter : « il a fallu qu'elle vienne me harceler. Me rappeler que j'ai une famille. Que cette famille m'a ouvert les portes de l'asile » (10-11).

Par son entêtement à affirmer que sa mémoire est fautive, l'oncle exprime en fait son désir d'effacer la nièce et la famille, de nier leur existence (« qu'est-ce que je me rappelle d'elle? » [13]) et leur passé commun. Mais déjà, prend forme un paradoxe essentiel : l'oncle proclame n'avoir « rien à lui dire » (13), avoir oublié et pourtant, dans les récriminations et la rancœur qui se réactualisent, il prend la plume pour rédiger « un rapport qu[il pourra] envoyer, pour qu'elle se rende compte « qu[il est] incapable de [se] rappeler quoi que ce soit » (12). Ainsi, l'oncle écrit pour dire qu'il n'a rien à dire, ce qui, paradoxalement, est déjà dire quelque chose. Du reste, au fur et à mesure qu'il développe ses pensées, les souvenirs deviennent plus précis, venant directement contredire les assertions d'oubli général proférées plus tôt : « je me souviens du jour, du moment où le fil a été cassé. Je me souviens avec précision de cet épisode. » (28) Il faut remarquer également que son ton devient de plus en plus acerbe et virulent, comme s'il essayait, maintenant qu'il se rend compte qu'il n'a véritablement rien oublié, de trouver une autre stratégie pour écarter de sa vie « cette famille de tarés » (19).

Cependant, la colère est une prise de position ambivalente : elle est à la fois une volonté d'affirmer sa puissance et une preuve indirecte (mais incontestable) de l'influence de l'autre, à la fois volonté de couper les ponts et de les maintenir. Ainsi, en même temps que l'oncle répète les étapes de la réception de la lettre, il entre dans une dynamique de ressassement et, par là, révèle son incapacité à se détacher du

passé. Néanmoins, nous avançons que cette incapacité est moins inconsciente que volontaire dans la mesure où l'oncle a construit sa vie autour de sa rancune envers la famille; elle se révèle en fait nécessaire. À partir de là, la destruction du lien ne doit être qu'une simulation, et non une conséquence effective : avec la rupture définitive, c'est aussi l'objet de la colère qui disparaît, objet sur lequel l'oncle compte pour expliquer la raison de son existence. Dans cette perspective, la répétition joue un rôle primordial en ce qu'elle est une réactualisation d'un lien (Cauly), quel qu'il soit, et par conséquent la garante d'une colère inaltérable. Il est ici posé une des dynamiques principales de *Calomnies*, qui consiste à lier/délier : lier par la répétition de la colère, délier (mais aussi paradoxalement lier) par la violence verbale qui discrédite sans cesse l'autre dans ses aspirations, ses espoirs et ses entreprises en révélant ses illusions, ses mensonges, ses dénis, son hypocrisie, sa bêtise. On constate alors que la violence verbale réside non seulement dans les injures, mais aussi dans les déclarations d'une froideur et d'une dureté sans appel, ainsi que dans la tonalité de mépris qui sous-tend la plupart des énoncés des personnages de *Calomnies*.

2.3 La violence verbale et le silence

2.3.1 Les mots qui blessent, le silence comme oppression

Quatre personnages de *Calomnies* subissent la violence verbale de l'autre et trois (l'oncle, la sœur de l'oncle et le père) s'en trouvent anéantis. Dans la famille de la nièce, les écarts de comportement sont punis d'exclusion; les dissidents sont symboliquement (ou réellement) mis à mort pour éviter toute contamination. L'élimination s'effectue en deux temps : d'abord, on les isole, ensuite on leur fait subir un lavage de cerveau en leur assénant leur monstruosité, leur folie ou leur inutilité. La sœur de l'oncle, en premier lieu, a payé de sa vie l'amour « monstrueux » (91) qui l'unissait à son frère :

Ils lui ont dit, Ordure. Elle a baissé la tête. Ils lui ont dit, Dans tes veines coule le jus de la débauche. Elle a fermé les yeux. Ils lui ont dit, Tu es née des copulations d'une porcine avec un idiot. Elle est tombée à genoux. Ils lui ont dit, Ton amour sera puni de mort. À genoux, elle a attendu la sentence. Ils lui ont dit, Ordure. Ils lui ont dit, Disparais de notre vue. Elle n'était plus que poussière entre leurs doigts. (88)

Dans ce passage, l'anaphore « Ils lui ont dit », conjuguée aux invectives, illustre le martèlement, l'acharnement de ce « Ils » à détruire la jeune femme. En effet, comme le rappelle Harel, « la violence de l'invective n'a d'autres objectifs que l'anéantissement de toute figure d'altérité » (Harel, 2008 : 69). C'est bien le sort de la sœur, terrassée par la performativité des injures dans la mesure où la juxtaposition « Ils lui ont dit, Disparais de notre vue. Elle n'était plus que poussière entre leurs doigts » semble lier directement le verbe à l'action. De cette manière, c'est par l'action de dire, d'invectiver, que la famille a détruit la sœur de l'oncle. Elle est verbalement réduite à néant, « l'amante aux fleurs pourries fut rayée de la mémoire familiale » (103), destinée à la cruauté de l'effacement et de l'oubli : « de sa sœur, il ne subsistait aucune trace. La famille avait nettoyé le terrain, purifié l'air [...] » (102) comme si, finalement, elle n'avait jamais existé. Au sujet de la performativité, Judith Butler pose que « le discours de haine constitue son destinataire au moment de l'énonciation; il ne décrit pas l'injure, il n'a pas pour conséquence une injure; il suffit de le prononcer pour accomplir l'injure elle-même, celle-ci étant comprise comme une subordination sociale. » (Butler, 2008 : 40) Ici, on observe un discours qui, précisément, dit la condamnation à mort et tue, littéralement, la sœur.

Toujours dans la sphère familiale, la deuxième personne blessée, objectivée, supprimée par le discours qu'autrui tient sur elle, est le père, sujet autour duquel s'articule le roman mais qui, pourtant, n'a jamais accès à la parole et qui n'existe que dans la parole des autres. La famille, plus particulièrement sa femme, la mère de la nièce, n'a jamais considéré le père comme un homme digne d'amour et d'estime : « la famille a éliminé son père en comprimant son espace vital, en l'empêchant de

respirer, en ne lui accordant aucune autre fonction que celle du valet, en lui interdisant d'être autre chose qu'un parfait zéro » (130). En effet, les insultes (gratuites) fusent, les humiliations verbales sont implacables pour cet « homme au salaire mesquin » – expression employée sept fois (30, 54, 79, 163, 164 x 2, 165) –, ce « raté » (66), cette « nullité » (158), ce « perdant » (22). En outre, il est intéressant de constater que le père subit le même sort que la sœur de l'oncle du point de vue de la narration : si la sœur est doublement absente du fait que son histoire est racontée par une tierce personne (la nièce), le père est lui aussi doublement absent. En effet, les quelques souvenirs de l'histoire d'amour filial entre le père et la fille ne sont presque jamais évoqués par la nièce elle-même, mais seulement par des personnages extérieurs tels que l'oncle, Ricin ou même sa mère.

Parallèlement, l'oncle a également été supprimé par la famille par son enfermement à l'asile et la déclaration de sa folie :

en m'envoyant dans cet asile, ils espéraient m'anéantir. Même si je ne devais pas être détruit, ils se savaient débarrassés de moi. Être dans cet asile en Corrèze, c'était être mort et enterré. [...] [L]a famille m'a éliminé en m'isolant. Elle a accroché autour de mon cou la pancarte *Fou à lier*, et c'est comme si j'étais mort. (79; 130)

Accrocher la pancarte « Fou à lier » autour du cou de l'oncle la même impulsion « étiquette » le personnage, geste dont Butler relève la grande violence (Butler, 2009 : 130). Dans *Calomnies*, « Fou » est un nom pratique pour la famille, acharnée à marginaliser l'oncle; pourtant, sa folie n'est jamais présentée comme clinique, elle serait plutôt révélatrice d'une maladie héréditaire familiale :

Ce qu'ils appellent folie chez moi n'est que mon refus de suivre leur voie étroite, de m'asseoir dans mon coin et me tenir tranquille pour empêcher que les gènes remontent. Ce qu'ils appelle maladie n'est qu'un changement soudain de caractère : un jour, j'ai décidé d'obéir à mes sentiments, de ne plus suivre les règles de conduite qu'ils me dictent. J'ai agi de manière scandaleuse. D'autant plus scandaleuse que, selon eux, je révélais la folie cachée de la famille. (130)

En effet, l'oncle s'inscrit plus profondément dans une lignée de sacrifiés depuis l'ancêtre fou qui hante les générations. Dès lors,

chaque génération désigne qui sera le fou déclaré. Les autres, en se montrant d'une extrême prudence, en se conformant à ce qu'ils croient être les règles de vie normale, sauvent la face. L'homme au couteau a été le sacrifié. Celui qui passe pour fou aux yeux de tous. Celui qui prend sur lui toutes les tares, celui qui blanchit les autres du soupçon d'être des détraqués. (25)

On le voit, la folie prend une dimension différente, et l'interpellation en est d'autant plus violente qu'elle ne repose que sur la mythologie de la famille, qui a mis en place un rituel de sacrifice pour se prémunir contre la malédiction.

Cependant, alors que le père de la nièce et la sœur de l'oncle ont été toute leur vie des objets de discours, le suicide de la sœur marque davantage une affirmation qu'une capitulation. En effet, paradoxalement, sa mort a été une manière de rester éternellement dans la mémoire familiale, ce qui contredit en définitive les plans de la famille. En revenant hanter la famille, inscrire son odeur dans le couloir et sur les murs, elle semble constamment rappeler à ceux qui ont cru se débarrasser d'elle son existence : « si seulement la pendue ne faisait pas montre d'une telle arrogance, si seulement elle ne revenait pas persécuter les vivants avec cette odeur de fleur pourrie... » (102). Par là, la sœur accède à une sorte d'existence post-mortem. L'oncle, par contre, émerge en tant que sujet de son vivant. Certes, il est la victime du sacrifice générationnel, mais à partir du moment où l'oncle choisit la marginalité, il est prêt à l'assumer, voire à la brandir avec un certain orgueil. De même que, selon Butler, « être contraint de répéter la blessure, ce n'est pas nécessairement être contraint de la répéter de la même manière, ou de demeurer entièrement au sein de son orbite traumatique » (Butler, 2009 : 131), l'oncle semble prendre conscience que l'interpellation imposée lui offre une manière d'être au monde : la resignification dont parle Butler défait la rigidité des insultes. Ainsi, la violence verbale, si elle peut tuer – le suicide de la sœur de l'oncle en fournit la preuve –, n'est cependant pas

toujours aussi efficace : l'oncle y trouve une impulsion de vie, tandis que dans ses imprécations et ses grondements, un lien s'installe entre sa nièce et lui. Effectivement, de la même manière que la colère est un « message emphatique » (Tavris, 47), le dispositif de la violence verbale crée une forme de communication, quoi que l'oncle en dise, une relation qui se solidifie de chapitre en chapitre et que nous étudierons plus en profondeur dans la partie traitant de la misanthropie.

Enfin, la nièce est le quatrième personnage à subir la violence verbale, littéralement tiraillée entre les ordres contradictoires de son ami Ricin et ceux du Conseiller. On constate que sur les seize chapitres en principe consacrés à la voix de la nièce, huit commencent soit par la parole du Conseiller (chapitres VI et XXIV) soit par celle de Ricin (chapitres IV, VIII, XX, XXVIII, XXX et XXXII). Par le biais de cette structure, la voix de la nièce donne l'impression d'être sans cesse coupée, noyée dans le flot des interventions des autres – l'expression « x dit... » est réitérée pas moins de trente-six fois dans le roman.

Ricin est, par ailleurs, immédiatement décrit comme la figure d'autorité dans sa relation avec la nièce. Depuis leur première rencontre, où « [il l'avait] regardée de haut », jugeant qu'elle n'était pas passée par « l'école de la douleur » (21), il s'impose comme tuteur. Lorsqu'il n'use pas l'impératif pour s'adresser à la nièce, ses affirmations ressemblent à des ordres secs, impression renforcée par le fait qu'aucune indication ne nous laisse penser que la nièce y répond : « Sabote les ambitions du Conseiller, dit Ricin. Ne te laisse pas aller à écrire un épisode de *l'Amour de leur vie*. Tu ne dois pas te faire le feuilletoniste d'un secret de famille. » (37, je souligne) Énoncés à l'impératif ou à l'affirmatif, ces ordres représentent une prise de parole qui se veut d'emblée dominante et autoritaire. En effet, comme le rappelle Sandrina Joseph, l'impératif est un mode d'assujettissement, une forme de mépris qui « performe l'humiliation » (Joseph, 50). À la lumière de cet énoncé, le dialogue, on le

voit, tourne court ici; lorsque ces personnages prennent la parole, ils la prennent pour écraser l'autre.

2.3.2 Les protections : récupération et silence

Bien souvent, chez Linda Lê, la colère s'accompagne de violence verbale parce que les personnages ne savent pas s'exprimer autrement que dans le rabaissement de l'autre. Il n'y a jamais ou presque de vulgarité de la bouche de ces personnages cependant. Les invectives tiennent dans la démolition de l'estime qu'autrui pourrait se porter puisque, selon Harel, elles sont « une façon de s'en prendre à l'autre, de restreindre son importance » (Harel, 2008 : 61). Les différentes formes d'ironie sont utilisées non sans un certain plaisir personnel :

Sa mère dit, Un amant de première classe. (De la main gauche, il caressait la jambe de son grand amour de guerre, mais sa main gauche n'oubliait pas qu'il y avait ailleurs une victoire à remporter – il claquait des doigts et des centaines de bombes se déversaient sur le Pays.) [...] Sa mère dit, Un homme sensible, délicat. ([...] Pour ne pas entendre résonner la balle tirée en pleine tête d'un maquisard, l'homme délicat se récitait un poème d'Emily Dickinson, *A coffin – is a small coffin.*) [...] Sa mère dit, un homme plein de fierté et de courage. (L'homme plein de courage affrontait les guet-apens, défiait les tireurs embusqués, montait en première ligne, mais il battit en retraite dès qu'il se sentit menacé d'être père. [...]) L'homme plein de courage se retira du jeu. Avant de quitter le Pays, il laissa à l'enfant à naître un prénom international. Plus tard, il poussa la bravoure jusqu'à lui faire parvenir de la layette rose.) (46-47)

La juxtaposition des citations idéalisées de la mère avec les remarques cassantes de l'oncle mises entre parenthèses renforcent l'effet antiphrastique et ironique : l'oncle se moque des prétentions romantiques de cette dernière, mettant l'accent sur la prétendue « bravoure » de l'Étranger. En se rapprochant plus du cynisme que de l'ironie, Ricin prend un malin plaisir à critiquer

la manie *adolescente* d'aller voir la mer, de prendre le train ou la voiture, comme s'il y avait une urgence à s'échapper de la ville, et

de se retrouver, tout bêtes, sur une plage grise, triste, à marcher en grelottant les lèvres blêmes et les yeux pleins de sable. Il dit, *Tu n'as plus l'âge* des virées au bord de la mer et tu n'es pas assez vieille pour faire des pèlerinages sur les lieux de tes amours. (50, je souligne)

Il y a une dimension clairement infantilisante et condescendante dans les propos de Ricin (« adolescente », « tu n'as plus l'âge ») qui rabaisse la nièce, lui reprochant durement son immaturité et son manque de jugement :

Si tu réfléchis un peu tu t'apercevras qu'il [le cordonnier] n'est que la somme de toutes tes illusions. Si tu réfléchis un peu, au lieu de t'approcher de lui, tu t'en écarterais. Il a toujours fallu que tu deviennes la poupée de quelqu'un. (70)

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, il y a plusieurs stratégies pour répondre à la violence verbale. Linda Lê en utilise deux en particulier : la récupération de l'insulte/citation et le silence. Nous l'avons constaté, l'oncle a été étiqueté comme fou par sa famille, mais cette folie, loin de le détruire, forge son identité, se révèle un « refuge » (173), une étiquette finalement salvatrice dont il va prendre possession dans la mesure où « seule la folie pouvait [le] sauver de l'immoralité héréditaire » (107). Conscient qu'elle constitue un point de fuite pour se défaire de l'emprise de la famille, l'oncle, par ce détournement de l'injure, revendique la folie comme sienne. Il n'est alors pas étonnant d'assister à l'indignation de celui-ci lorsque la nièce, son « ennemie » (104), cherche à se rapprocher de lui en prétendant lui ressembler. Il y a en effet un sentiment de détroussement, de dépossession de soi. Jalousement, l'oncle veille sur l'exclusivité de la folie : « Elle dit vouloir faire quelque chose de sa folie. En vérité, elle veut faire quelque chose de ma folie. Je ne la laisserai pas me *déposséder*. » (104, je souligne)

Butler a proposé, dans *Le pouvoir des mots*, la thèse selon laquelle l'efficacité destructrice du discours de haine n'est pas définitive. Dans cette optique, « la réévaluation d'un terme comme "queer" suggère que le discours peut être "renvoyé" à son auteur sous une forme différente, qu'il peut être cité à l'encontre de ses buts

premiers, accomplissant ainsi un renversement de ses effets. » (Butler, 2008 : 35) Il ne s'agit en effet pas seulement de récupérer une interpellation, mais de la charger d'une nouvelle signification, de la resignifier. Le retour de l'insulte fait référence à ce que Sandrina Joseph a appelé une « chaîne injurieuse paradigmatique » (Joseph, 2000), mais dans le cas de la nièce, contrairement à son oncle par exemple, cette chaîne finit par être rompue. En effet, si son premier réflexe, face aux insultes et aux insinuations concernant sa bâtardise proférées par sa mère, est de refuser cette étiquette en partant en quête de son « vrai » père, elle en vient à accepter le point d'interrogation à propos de ses origines, sans faire de l'insulte et de l'agressivité la base de la construction de sa subjectivité. Par ailleurs, la nièce finit également par se retirer de l'influence toxique de Ricin à l'insu de ce dernier : « Je vais quitter cet appartement, cette rue, ce quartier. Ricin ne sait pas que j'ai l'intention de m'éclipser. [...] Je tends à Ricin le paquet que je serrais contre moi, *Je m'en vais*. » (181, l'auteure souligne)

En prenant cette décision, elle semble donner, en apparence, raison à l'oncle, qui avait avancé plus tôt que « s'éclipser, c'est son obsession » (178), à la différence notoire que ce départ prend une coloration positive, loin du sous-entendu désapprouvateur de l'oncle. Cela expliquerait pourquoi, finalement, la nièce est la seule à s'en sortir alors que l'oncle met fin à ses jours : elle est dans le mouvement et non dans l'immobilité délétère de son oncle – physiquement et psychiquement emmuré – ou de Ricin, qui se complaît dans ses récriminations contre le monde sans jamais agir. Son indépendance, par ailleurs, était suggérée dès le début, lors de ces rares et fugaces moments où la subjectivité de la nièce s'exprime, où, au milieu des discours d'autrui, émerge la conscience d'un « moi » plus puissant et tenace qu'il n'en a l'air :

Je ne demande qu'à jouer au chien galeux. Deux âmes, hélas, se partagent mon sein. Je vis sous la surveillance d'un vieux frère au regard tranchant, qui ne tolère aucune lâcheté, aucune compromission, qui fait ce qu'il peut et n'en tire aucune satisfaction. L'ennui, c'est qu'il n'y a pas que ce vieux frère ascétique, il y a aussi moi. Il y a la

marionnette avide de succès, le morceau de chiffon qui voudrait être un oiseau bariolé lissant ses plumes devant un public nombreux. Pour l'instant, le vieux frère me tient en laisse, mais il faut que je fasse attention, la poupée vaniteuse veut s'échapper, parler fort et faire son numéro loin de ce vieux raseur de frère. (33, l'auteure souligne)

La difficulté d'affirmer sa subjectivité ressort clairement de cet extrait, dans lequel la nièce s'insulte en même temps qu'elle insulte Ricin. Il y a une double tension ici, une sorte de déchirure en elle qui accepte, d'une part, de s'auto-injurier, comme pour reprendre un discours externe, avec les termes « chien galeux », « marionnette », « morceau de chiffon » et « poupée vaniteuse » et, d'autre part, qui se rebelle en insultant à son tour. Toutefois, c'est surtout le silence qui est son véritable complice, son garde-fou pour préserver son indépendance : il va lui permettre de se défaire du cercle vicieux de l'insulte. En effet, nous l'avons vu plus tôt, la nièce subit en permanence les attaques verbales nihilistes et violentes de Ricin ainsi que le bourrage de crâne du Conseiller, qui essaie de faire de son passé un produit à vendre en l'enjoignant d'écrire sur sa famille. Cependant, elle parvient à ne pas se laisser entraîner vers le fond, à garder son autonomie de pensée (alors que, il faut encore le rappeler, son oncle et sa tante doivent mourir pour s'affranchir de la tyrannie des autres).

Loin d'être seulement un état passif de soumission, chez Lê, le silence fonctionne plutôt comme un espace de réflexion privilégié au sein duquel cette subjectivité, que les autres essaient de faire taire, trouve refuge et se déploie à l'insu de son entourage. Car, finalement, l'intériorité de la nièce, ce qu'elle pense vraiment, reste un mystère. En effet, il est assez clair que tous les personnages lui prêtent des intentions, interprètent ses faits et gestes, projettent des théories sur elle, essaient de l'influencer et se plaisent à la rabaisser parce qu'elle leur semble une cible d'autant plus facile qu'elle ne répond pas. Elle est un objet entre leurs mains, une « poupée » (le terme est répété pas moins de dix-sept fois dans l'œuvre) à posséder, à manipuler, disputée par deux « propriétaires », le Conseiller et Ricin. À cet égard, Warren F.

Motte affirme dans « Linda L 's Language » que « the question of appropriation is a burning one in *Calomnies*, because everywhere she turns it seems to the niece that someone is trying to take her over and turn her to uses for which she feels unsuited » (68). Cependant, si elle a (consciemment ou non) accepté d'être la poupée de quelqu'un, nous soutenons que la nièce a, malgré tout, su préserver son autonomie. Par conséquent, loin de venir confirmer les accusations de Ricin, du conseiller, de ses amants ou de son oncle, son silence se dresse plutôt entre elle et eux comme une forteresse, un mur de résistance qui la préserve. Ni Ricin, ni le Conseiller, ni Madam  re ne connaît ses pensées les plus intimes (ils ne veulent d'ailleurs pas les connaître).

En définitive, aucun de ces personnages n'a l'emprise qu'il pense avoir sur elle : non seulement « le duplicata parle » (71), mais il pense aussi, sa lucidité étant plus ou moins dissimulée pour mieux garantir sa liberté, comme en attestent ses quelques remarques au sujet de Ricin qui « se raconte des histoires » (111) et qui « vomit sa rage parce qu'il a peur de s'attaquer au noyau, à cette boule qui répand du poison dans son ventre et donne de l'âcreté aux mots qu'il prononce » (39). Elle n'est pas, bien sûr, totalement imperméable aux attaques verbales des autres. Celles-ci l'atteignent et instillent le doute en elle, mais en refusant d'exposer son intériorité aux critiques, elle parvient à garder un espace personnel qui n'admet aucune intrusion.    la suite de Marie-France   tienne, nous dirons que *Calomnies* donne à lire des personnages qui « refusent [...] d'être définis par la parole de l'autre, de faire partie d'une tradition » (Étienne, 81). Par ailleurs, le fait de résister à l'appropriation d'autrui et de préserver sa subjectivité par la récupération ou par le silence implique nécessairement un certain repli sur soi qui, concrètement, se traduit par la misanthropie des personnages. Celle-ci creuse le fossé entre le Moi et l'autre, de ce fait, doit se lire comme une autre manière de se protéger et de s'affirmer.

2.4 La misanthropie : l'hostilité comme mode de vie

Calomnies présente des personnages (r)enfermés, victimes d'une société aliénée qui leur pose des étiquettes, les range dans des cases, tente d'étouffer leur voix et menace à tout instant de les contaminer. Pour échapper à ce qui est, selon eux, l'aliénation du conformisme, les personnages se retirent du monde, se définissent contre celui-ci, tout en y participant malgré tout. En effet, le « bain de glu » (100), duquel les misanthropes essaient de s'extirper, les guette. La « glu », concept introduit par le Moine, fait référence à la société et à ses normes aliénantes, comme le relève Bacholle-Boskovic (37), mais selon nous, elle désigne aussi les habitudes, les illusions perdues, le découragement et la lâcheté. Ainsi, la « glu » concerne tout ce qui, littéralement, leur « colle » à la peau, tout ce qui les immobilise, tout ce qui, à la manière des sables mouvants, neutralise leurs mouvements jusqu'à l'engloutissement:

Nous offrons le spectacle pitoyable de ces petits oiseaux qui veulent s'envoler au loin, par malchance ils se sont posés sur des bâtons enduits de glu, alors ils se font mangeurs de glu. Nous ne sommes rien d'autre que ça : des mangeurs de glu. Des volatiles qui s'engluent et dépient pour oublier qu'ils s'engluent. (95)

La glu finit par envahir toute leur vie et se révèle inévitable. Même la conscience du fait qu'ils vivent dans la glu n'est pas suffisant pour s'en dépêtrer :

Toute ma vie, avait dit le Moine, j'ai abusé du droit de m'engluer. Je savais que je n'étais qu'une petite boule de glu qu'il suffiser de fixer ici, de décoller là et de plaquer ailleurs. Savoir cela ne me faisait pas avancer d'un pouce – j'entrais dans la catégorie des ruminants de glu. Je mangeais de la glu en toute lucidité. Je me regardais m'engluer, mais rien ne pouvait me détourner de la marmite de glu. (96)

Toutefois, si l'engluement semble être fatal et irrémédiable, cela ne veut pas dire que les personnages s'y résignent. Au contraire, *Calomnies* est peuplé de personnages qui, malgré les injonctions externes, ne veulent précisément pas se plier et partagent ce désir vibrant de (sur)vivre : bien que cette stratégie n'ait pas nécessairement d'issue

bienheureuse, ils combattent avec énergie et obstination leur existence engluée. C'est ainsi qu'ils se font misanthropes, marginaux, critiqueurs de l'humanité, pour tenter de gagner un peu de liberté. Il faut, par ailleurs, distinguer la misanthropie de l'oncle, sélective et dirigée envers sa famille, de celle, plus globale, de Ricin et de la nièce. En tentant de se défaire de la « glu », ces personnages embrassent la marginalité et, inévitablement, la solitude.

2.4.1 La solitude à double tranchant

Ainsi, le misanthrope est avant tout un personnage seul et qui se veut tel. Rallo-Ditche le définit comme

un homme qui refuse la société de ses semblables, mais pas complètement, sinon il serait un ermite ou un sage solitaire, un homme en colère, un homme blessé et malheureux qui se rend odieux à tous et se voit contraint d'entrer en société bon gré mal gré, ou finit par se faire exclure, ou s'exclure lui-même de la compagnie des humains. (Rallo-Ditche, 2007 :11)

La solitude des êtres qui peuplent *Calomnies* est bien ce qui frappe le lecteur : à titre d'exemples, Ricin « fait cavalier seul » et « se tient à l'écart » (21), la nièce a appris « à avancer seule » (105), l'oncle est « seul au monde » (11), le Moine, que l'oncle avait toujours connu seul, meurt seul (96), le père est présenté « seul, sans ami, sans parent, sans une famille qui puisse le protéger » (53), tandis que le cordonnier « n'est pas un homme dangereux, [mais] un homme seul » (69). Les personnages se tiennent à l'écart et évitent de parler aux autres; de ce fait, *Calomnies* est essentiellement un roman polyphonique monologique en ce que nous observons une multiplicité de voix (l'oncle, la nièce, Ricin, les amants de la nièce, le Moine, entre autres) qui ne se mêlent jamais réellement entre elles. À partir de là, les soliloques des différents personnages ne se muent que très rarement en dialogues : la parole des misanthropes est fondamentalement solitaire, mais elle est aussi dialogique puisqu'au sein de leurs discours percent la voix et les mots d'autrui.

L'ambivalence de la solitude réside dans le fait que, si elle peut être un choix de vie, elle est, dans *Calomnies*, un geste venu de l'extérieur en premier lieu : c'est l'autre qui les exclut, qui ne veut pas d'eux. Dans la configuration où elle est la fois imposée et radicale, la solitude se révèle meurtrière. Ce n'est qu'une fois que les êtres sont en position de pouvoir rejeter les autres, de pouvoir s'isoler, que la solitude devient un bouclier possible au lieu d'être seulement subie de manière unilatérale.

2.4.1.1 Le cas de l'oncle : solitude imposée, solitude impossible

Il est assez ironique qu'au moment où on le rencontre, l'oncle érige la solitude en état salvateur, alors que c'est cette même solitude qui a failli avoir raison de lui dix ans auparavant :

Ils avaient atteint leur but : ils m'isolaient, m'enfermaient au milieu des gens qui parlaient une langue que je ne comprenais pas, ils me mettaient en quarantaine, me désignaient à mort. Je ne pouvais que dépérir, j'étais condamné à me détraquer. (79-80)

Par cette confession, l'oncle reconnaît, indirectement, que l'isolation totale est mortifère et que son salut – sa vie et sa raison – ne peut provenir que d'un contact humain, contact qui sera créé par la main tendue du Moine, la seule personne qui ait posé les yeux sur lui. Grâce à cet inconnu, l'oncle trouve non seulement l'espoir, le désir de se raccrocher à la vie, mais, surtout, la possibilité de le faire :

[la] seule apparition [du Moine], ce soir-là, suffit à me redonner espoir. J'allais lâcher prise, je me préparais à sombrer peu à peu, j'allais abdiquer, j'allais donner raison à la famille. Et puis soudain, une porte s'était ouverte, un être humain m'avait fait signe. Aussitôt je bondis et me cramponnai à la branche que je venais de laisser partir à la dérive. [...] Quelqu'un avait estimé que je valais la peine d'être sauvé. (80-81)

À travers ces mots, l'oncle illustre à quel point l'existence dépend de la reconnaissance d'autrui. Un regard du Moine suffit pour redonner goût à la vie (86), mais plus encore : en le regardant, en le reconnaissant comme un être humain et non

comme un patient malade, en devenant son ami, celui-ci lui rend l'existence et la subjectivité que la famille et les infirmiers de l'hôpital lui avaient retirées. Avec l'aide et la générosité du Moine, l'oncle ouvre les portes du « monde civilisé » (83) et réintègre ses normes en apprenant le français, en trouvant un logement et un métier. Ce n'est qu'à partir du moment où l'oncle a rejoint les gens « normaux » qu'il a été en mesure de rejeter la société et de choisir de rester à ses marges. Avant cela, avant de rencontrer le Moine, il ne pouvait que subir l'exclusion des autres, lui, le grand sacrifié de la famille. Le paradoxe du misanthrope réside en cette contradiction entre son rejet de la société et sa nécessité de vivre malgré tout dans cette dernière. Se mettre au ban de la société de sa propre initiative traduit le désir pour l'oncle de ne pas adopter le rôle de la victime. Refusant d'être celui qui est rejeté, il veut la position dominante : être celui qui rejette. Dans un mouvement qui ressemble au performatif et au retournement de l'injure dont parle Butler, la pensée de l'oncle suit la logique suivante : la famille (la société en général) lui impose le statut d'exclu en l'enfermant dans une case – celle du fou –, statut qu'il investit et qu'il renvoie à ceux qui le marginalisent. Ainsi, bien qu'il n'ait pas choisi sa solitude au départ, l'oncle a trouvé en elle un bouclier grâce auquel il est parvenu à échapper à la toxicité et à l'agressivité de sa famille.

C'est un bouclier pourtant fragile. À de nombreux égards, la ligne entre le déni et le véritable choix de la solitude semble mince. Parce que l'oncle est tout à fait conscient que la solitude absolue et le manque de points de repère l'ont presque tué, il se construit un monde avec son propre système de références. Ainsi, on peut voir dans le lien qu'il forme avec le portrait de Käthe K. (que l'on suppose être l'artiste allemande Käthe Kollwitz) une manière symbolique d'échapper à la solitude absolue, de chercher une chaleur qui lui a toujours été refusée jusqu'ici :

Käthe K. me regarde ; elle est moitié folle, moitié moine. Elle est l'ange gardien de l'hôtel de la Pommeraie. Elle me défend contre la mort, contre la folie. Elle veille sur mon sommeil. Il me semble qu'il

fait moins froid dans cette chambre, que même l'armure métallique dégage de la chaleur. (118-119)

Bien que le portrait soit une présence temporaire et illusoire, le temps qu'elle dure, elle remplit sa fonction d'apaisement. Une fois l'oncle face à ses illusions et à son incapacité à venir en aide au « papillon blanc » (114) – qui est une jeune prostituée, à ce qu'on comprend –, l'artifice de la présence de Käthe K. ne peut plus faire effet : « Je hais son visage pointu. Je hais les anges gardiens. Elle n'aura pas la satisfaction de me voir m'effondrer et de lui demander pardon. J'arrache la photo, la déchire et la jette au panier. » (138) Il s'agit du premier indice qui nous montre que la vision de l'oncle se modifie vraiment. Le voile entre son monde et le monde réel est mis en lambeaux par le simple contact avec la nièce :

Ma solitude n'était donc que la marque de ma folie. Je ne suis pas inaccessible, j'ai été liquidé. Je n'ai pas choisi de me tenir à l'écart, je suis donné pour mort. La lettre a ruiné mes illusions. Je vivais ma solitude comme une victoire, je n'ai fait qu'échanger une cellule contre une autre cellule. (149)

Ces propos traduisent une nouvelle fois l'incapacité dans laquelle se retrouve l'oncle à se défaire de sa structure de pensée binaire et à envisager une solution plus mesurée. La forme aphoristique, entre ouverture et fermeture, prend ici toute sa légitimité et sa signification. En effet, une des stratégies textuelles au cœur de l'œuvre de Lê est cet art de la phrase courte, la phrase tronquée. Ce constat n'est pas étonnant lorsque l'on sait que l'aphorisme est l'expression d'un « pessimisme invétéré » (Montandon, 74), aussi ironique qu'il est lapidaire et ironique, comme en témoignent les nombreux aphorismes qui ponctuent le texte : « elle prétend chercher la vérité alors qu'elle ne demande que sa part de mensonge » (45), « vivre, c'est posséder la faculté de voir l'horreur » (85), « elle a la vanité d'un fœtus qui voudrait arborer la médaille de l'amour » (158). Ainsi, l'aphorisme est l'arme et l'art privilégiés des pessimistes et des misanthropes en ce qu'elle ne connaît pas de nuance (Montandon, 74). Yves Sinturel renchérit en affirmant que « les vrais désespérés sont

brefs et n'ont pour lutter contre le désespoir que ces projectiles de mots brièvement rassemblés. Tout leur art de vivre tient dans cette capacité à formuler brièvement les quelques mots qu'ils vont jeter à la face du désespoir. » (Sinturel, 107) L'aphorisme est un « projectile », par conséquent, il n'est pas dénué de violence.

À travers cette exploitation de la forme brève, on retrouve l'influence stylistique de Cioran, influence reconnue par l'écrivaine elle-même¹⁷. Dans *Calomnies*, la phrase courte est parfois strictement nominale, comme une urgence, un impératif d'aller immédiatement au cœur des choses. Dans sa discontinuité, elle confère également une impression de bégaiement. Pourtant, si la phrase est tronquée, éclatée en syntagmes, illustrant ainsi une fermeture, elle participe également (et paradoxalement) à une dynamique d'ouverture dans son effet de surenchère, comme s'il y avait toujours quelque chose à dire et à préciser malgré la volonté de rester bref : « J'écris un rapport. Sur sa vie. Sur ma vie. Un rapport sur la trahison. Comment les miens m'ont trahi. Comment à son tour elle les a trahis. Comme si elle me vengeait. » (12) Ici, lorsque le point devrait normalement signaler la fin de la phrase, Lê montre une ouverture, un prolongement, malgré les fermetures imposées par le point, jusqu'au point final. Ainsi, alors que tout le long du roman l'oncle cherche à prolonger sa parole et sa vie, son suicide à la fin semble surprenant. Il s'explique par le caractère intransigeant de ce dernier : au lieu de voir dans la ruine de ses illusions une possibilité de faire autrement, de faire naître autre chose, l'oncle l'appréhende comme une fin et un dernier pied de nez à la famille : sa mort ne sera le résultat que de sa propre décision et non de celle de sa famille.

¹⁷ Dans un entretien avec Michel Crépu, elle expose l'influence de Cioran sur son œuvre en ces termes : « Ce que j'ai appris à l'école de Cioran, c'est justement cette ironie qui interdit tout apitoiement sur soi. Il m'a aidée à regarder les choses avec une distance ironique tout en usant beaucoup de paradoxes. », (Crépu, 9). Bien qu'elle ne parle que de l'ironie cioranienne, ce ne serait pas extrapoler que de dire que cette influence est aussi stylistique, dans son goût pour l'aphorisme.

En outre, sa relation avec la nièce, qui aurait peut-être pu le désengluier, est encore une fois vécue sous le signe de l'ambivalence. Nous sommes d'accord avec Bacholle-Boskovic lorsque celle-ci rappelle que le « dialogue » entre les deux personnages est seulement d'ordre spirituel dans la mesure où il n'y a pas de véritable échange de lettres (Bacholle-Boskovic, 139). En effet, en raison de la structure dialogique du roman, il n'est pas difficile d'avoir *l'impression* que les voix se répondent comme dans une correspondance. Or, il n'y a en vérité que deux lettres : la première, qui ouvre le roman, est lue par l'oncle alors que la deuxième, qui vient le clore, reste lettre non ouverte. Par conséquent, on assiste à une rencontre foncièrement manquée; le dialogue n'a pas lieu et ces deux êtres solitaires ne se retrouvent pour ainsi dire jamais. Malgré une rencontre « physique » manquée, il existe cependant entre eux une reconnaissance mutuelle, une reconnaissance d'une parenté, d'une ressemblance : la nièce érige l'oncle en « modèle » de la vie libre, tandis que l'oncle, au fur et à mesure qu'avance le récit, réalise qu'il a plus de points communs avec la nièce qu'il ne le pensait au départ. En effet, le premier réflexe de l'oncle est de la rejeter, de se moquer d'elle, de la traiter de « prétentieuse » (9), de « pécure » (10) et de se retirer de toute relation d'égal à égal avec elle :

Il faudrait que je lui fasse entrer ces subtilités dans la tête de cette prétentieuse. Elle se veut l'héritière de ma douleur, la légataire de mes vertiges. Il n'y a aucune commune mesure entre ce qu'elle a appris, pressenti, et l'horreur qui a été la couleur de mes jours. Elle se rêve proche de moi, mais elle se trompe. (106)

Son usage des italiques lorsqu'il parle d'elle (« Je me demande si *elle* a des enfants, un mari. » [18]) est le signe d'une distance et marque sa volonté d'insister sur la différence entre les deux, de se démarquer, de poser une frontière entre eux. Cependant, ces italiques ont tendance à disparaître (« c'est un point commun que nous avons, elle et moi : l'amour des enclôts réservés aux épaves », [19]), et si elles subsistent, l'emploi du « nous » viendra tout de même les réunir : « Nous sommes de Nulle Part, *elle* et moi », « Nous sommes, *elle* et moi, des âmes errantes » (173). Ce

recours au « nous » inclusif suivi de la distinction du « elle et moi » illustre parfaitement le double sentiment d'attraction/rejet que l'oncle ressent envers la nièce. Elle est l'ennemie, mais elle est aussi le miroir, le double et la camarade (104).

2.4.1.2 Le cas de la nièce : préserver son intégrité mentale

Ricin et la nièce semblent avoir un peu plus de contrôle sur cette solitude dans la mesure où il apparaît qu'ils se sont eux-même retirés de la société avant même que celle-ci ne les rejette. Nous ne connaissons pas exactement les circonstances ayant poussé Ricin à se faire misanthrope, si ce n'est cet épisode traumatique de sa grand-mère, alors qu'il n'avait que quinze ans, durant lequel il a été témoin du scandale de sa grand-mère qui, encouragée par une journaliste, a accepté de confier son passé douloureux dans un journal en espérant améliorer sa vie. Le résultat n'a pas été celui escompté : la journaliste a eu un temps de célébrité, mais la grand-mère s'est vue insultée par ses proches à tel point qu'elle a fini par se suicider. Depuis ce jour, bien qu'il ne semble pas avoir été directement touché par les mauvaises intentions des autres, Ricin cultive une haine profonde envers les journalistes et envers le monde de manière générale. Pour la nièce, la solitude et la marge ont été un lieu plus habitable que celui qu'on lui proposait avant son immigration :

En ce qui la concerne, elle, le français est devenu sa seule langue, son outil, son *arme*. L'arme qu'elle dirige contre sa famille, contre le Pays. Grâce à cet arme, *elle sera toujours seule*. Elle est métèque écrivant en français. La langue française est ce que la folie a été pour moi : un moyen d'échapper à la famille, *de sauvegarder sa solitude son intégrité mentale*. (12, je souligne)

Le statut d'étrangère, de « métèque », de celle dont personne ne veut, garantit à la nièce une place spécifique dans la société, une place à part parce qu'elle n'est ni du Pays (puisqu'elle écrit en français, un moyen de se couper de son héritage familial), ni tout à fait une Française. Elle est vouée à rester dans cet entre-deux, qui est fondamentalement un espace de solitude, un espace qu'on lui conseille de préserver et

même de revendiquer : « reste seule. Reste métèque. Cultive les marges. Laboure les confins » (33), l'incite Ricin. La solitude, on le voit dans le cas de la nièce, peut être un acte de résistance, un état à partir duquel elle puise une certaine force pour préserver son « intégrité mentale ». Cependant, elle n'en est pas nécessairement beaucoup plus heureuse. En effet, sa solitude est à la fois tragique et salvatrice : si elle naît d'un choix délibéré, elle se révèle par la même occasion indésirable. Ainsi, la solitude a aidé la nièce à se construire et à se constituer une subjectivité indépendante.

À travers les deux exemples de l'oncle et de sa nièce, nous voyons que la solitude est une position extrêmement ambivalente. Forcée ou radicale, elle est mortifère; même lorsqu'elle est choisie et efficace, elle ne se vit pas sans amertume et sans souffrances. En somme, autant la nièce que l'oncle réalisent les limites de leur réclusion. De là, naît la tension paradoxale qui les anime, entre la rupture du lien et la demande adressée malgré tout à l'autre. En effet, la correspondance et le dialogue fictif qui s'instaurent entre ces deux êtres ressemblent à s'y méprendre à ces bouteilles jetées à la mer, portant l'espoir d'être récupérées et lues. Dans cette perspective, on constate que non seulement les misanthropes cherchent à maintenir un contact avec les autres, ils maintiennent également un contact avec le monde en général : ils l'observent, portent un discours sur lui, se positionnent par rapport à lui.

2.4.2 Portrait du misanthrope en cynique idéaliste

En effet, le misanthrope est un critiqueur. Il passe littéralement tout son temps à pointer les défauts des autres et se positionne dans le monde à partir des reproches qu'il adresse à la société. C'est un être fâché, désabusé, qui tient non seulement à être différent mais également à le faire savoir au monde entier. Comme nous l'avons vu plus haut, les figures marginales ont tendance à faire office de modèle (l'oncle) ou de conseiller (Ricin), ce qui laisserait supposer que la marginalité offre une certaine sagesse, une certaine vision véridique sur le monde : « [la nièce] dit croire en ma sagesse parce que j'ai vécu en marge de la vie » (59). La marge offrirait ainsi une

possibilité de voir la vérité, « entre folie et lucidité » (85). Or il faut reconnaître que l'on peut difficilement considérer les misanthropes de Lê comme des « sages », eux qui s'obstinent à ne jamais céder aux compromis ou aux concessions, eux qui sont dans l'excès du tout ou rien et qui ne savent communiquer que par le biais de la parole méchante. Toutefois, ce qui transparait sous cette hargne, à travers cet excès, c'est une quête de la pureté absolue, un idéalisme aussi radical qu'acharné.

2.4.2.1 La vanité de la question de l'origine

Dès le début, l'oncle se moque de la question de la nièce en la comparant à un caprice d'enfant en mal d'imagination ou atteint d'un trouble du déficit d'attention :

Elle prétend chercher la vérité, alors qu'elle ne demande que sa part de mensonge. Elle veut que je lui raconte des histoires, que j'irrigue sa tête d'une nouvelle source d'obsession, que je substitue une illusion forgée par mon imagination à une illusion qu'elle s'est créée et qu'elle a entretenue pendant des années. (45)

Ce que dit *Calomnies* sur la question des origines, c'est précisément qu'il n'y a pas de vérité absolue; la vérité des uns est la calomnie des autres. Le roman vient prolonger ce que Thomas Bernhard avait déjà écrit dans *Perturbation* : « lorsque les gens se parlent, ils se diffament toujours, la conversation est un art de diffamer, le monologue en est la forme la plus cruelle » (Bernhard, 151). En effet, dans le monologue, il n'y a aucune possibilité de faire la part du vrai et du faux, les personnes dont il est question étant par définition absentes et par conséquent incapables d'affirmer ou de nier ce qu'on dit d'elles. Les calomnies sont faciles et la question que la nièce adresse à l'oncle le met dans une position inconfortable. Il voudrait rétablir la vérité (qui doit forcément blesser), lui qui méprise le mensonge, mais en même temps, il est bien conscient qu'il ne détient pas la vérité non plus :

au lieu de toucher à la vérité, je m'en vais donner ma version du mensonge. Je voudrais frapper en plein cœur dans la cible, rédiger un rapport qui brûlerait à l'acide tous les masques. Je ne fais qu'agiter

des grelots, tirer les cloches de détresse. Je sonne le rassemblement des fantômes, j'ouvre les tombes, je déterre les cadavres. Mais même trois mètres sous terre la culture de la duperie continue de prospérer. (149-150)

L'oncle hésite alors entre deux positions; dire quand même ou se taire tout à fait. Finalement, il fait l'un (écrire à la nièce) et l'autre (se suicider). Une idée essentielle se dégage de ses propos : « la » vérité n'existe pas. Il y a « des » vérités, celle de l'oncle, celle de la mère, et finalement celle que la nièce choisira. Le fait que le lecteur ne prenne pas connaissance du contenu du courrier que l'oncle envoie à sa nièce, ainsi que la propre décision de cette dernière de partir sans lire le rapport, montrent que Lê n'a aucunement l'intention de confirmer l'une ou l'autre version de l'histoire. Dans *Calomnies*, il est impossible de toucher la vérité, à la fois pour les personnages et pour le lecteur, qui ne peut qu'essayer d'imaginer ce que l'oncle a écrit à la nièce : le manuscrit qu'il finit par envoyer contient-il la réponse à ses questionnements? Rien n'est moins sûr; l'oncle « ne détien[t] pas la réponse » et « il n'y aura pas de révélation » (178). En fait, ce n'est pas tellement que la vérité n'existe pas; en soi, elle existe, mais sa bouche « est édentée, elle exhale une haleine fétide. Les secrets qu'elle tourne et retourne entre la langue et son palais ont une odeur de tambouille éventée » (179). La vérité est laide et sent mauvais et, surtout, les secrets sont infinis. C'est justement contre cette quête interminable, qu'il juge vicieuse, que Ricin met la nièce en garde, lui rappelant que certaines vérités ne sont peut-être pas utiles à savoir et à dévoiler au grand jour :

Il faut que [...] tu acceptes de vivre avec un tas de secrets près de la porte. Sinon tu vas passer ta vie à déterrer les secrets pour ensuite les ensevelir. Tu creuseras des trous, tu iras de secret en monsonge, tu ne verras plus la lumière du jour et tu finiras comme tous les rongeurs de roman familial : tu agoniseras, le ventre gonflé de poison. (180)

La décision de Lê de conclure son roman sur une fin ouverte, en refusant de donner des réponses sans équivoque, n'est pas sans rappeler encore une fois les démarches de Thomas Bernhard, lui aussi obsédé par la question du père et des origines. En effet,

pour lui, « nous vivons une vie de questions qui n'obtiendront jamais de réponses et qui se brisent contre un mur de silence » (Gargani, 17). Cependant, ce mur de silence est-il forcément une source de dépression et de désespoir? Non, si l'on en croit les commentateurs de Bernhard. Catharina Wulf relève que, dans le monde bernhardien, « tout ce qui compte, c'est l'absence d'explication définitive à toute histoire fictive et biographique¹⁸ »; c'est tout ce qui compte, en effet, car l'identité n'est pas une chose fixe, mais mouvante, en permanente constitution et mutation.

En fait, cette absence d'explication définitive à propos du père biologique, dans le cas de la nièce de *Calomnies*, est garante d'une certaine forme de liberté et de créativité : ne plus chercher « la » réponse, reconnaître que ses racines sont à « fleur d'eau » (173), suppose de se défaire de l'idée si répandue qu'une existence ne peut se fonder que sur l'origine et la généalogie. Laisser ses racines, la question du père, derrière elle, voici une manière pour la nièce de se désengluier. Cette ouverture finale a quelque chose de sartrien dans ses implications : la « vérité » sur les origines est sans doute importante pour la constitution de son identité, mais pas nécessairement primordiale. Cependant, reconnaître que la vérité est aussi plurielle que d'une relative importance ne veut pas dire accepter les mensonges : le misanthrope est précisément cet être qui n'a de cesse d'exposer les travers du monde.

2.4.2.2 L'hypocrisie de la société

Nous avons vu plus tôt la portée de la violence verbale exercée par le personnage de Ricin, notamment à l'égard de la nièce. Ricin hait la société et se proclame différent de ces « gens frivoles et cupides », comme le montre cette succession de juxtapositions : « Ricin gagne sa vie, les autres amassent du fric. Ricin écrit des articles, les autres font du journalisme. Ricin est un amateur de littérature.

¹⁸ Catharina Wulf. 1998. « La hantise de la question chez Thomas Bernhard », *Germanica*, 22, [En ligne], <http://germanica.revues.org/1328>.

Les autres sont au mieux des ignorants, au pire des charognards.» (22) Ces différenciations ne sont pas sans narcissisme de la part de Ricin, qui se pense meilleur que les autres, y compris la nièce. En effet, ne supportant pas l'idée de réutiliser sa vie pour écrire, il accuse son amie de se laisser avoir par les sirènes de l'écriture facile (par conséquent forcément médiocre) :

Tu utilises ton père pour ta publicité personnelle, comme une bonne sœur qui garde toujours sous sa robe la photo d'un orphelin qu'elle exhibe quand sa sincérité est mise en doute. Tu mériterais d'être, comme autrefois les peintres au Japon, condamnée à vivre cinquante jours les mains ligotées pour t'apprendre à ne pas te dissiper. Tu te cherches un père, tu te cherches un amour, tu te cherches toutes les bonnes raisons qui te détourneraient de ta tâche. Tu écris comme un petit homme veule prend sa cuite. Dessaoulé, il fourre deux doigts dans la gorge, vomit le meilleur de lui-même et retourne à la vie ordinaire. (32)

Que Ricin soit dans la projection, dans la méchanceté gratuite, dans la paranoïa la plus totale, c'est bien possible. Cependant, derrière ses paroles fielleuses, Ricin fait aussi preuve d'idéalisme, lui qui refuse d'écrire de peur de « prostituer sa douleur » (21). En effet, après le désastre de la confession de sa grand-mère, Ricin se méfie excessivement de la publicité, de la tentation de la célébrité (si éphémère du reste), et des mauvaises intentions de ceux qui cherchent à s'enrichir à partir des événements tragiques de personnes comme sa grand-mère. Au fond, Ricin ne veut être ni comme sa grand-mère, ni comme cette journaliste parisienne responsable de la chute de cette dernière.

Outre l'écriture de soi, c'est l'hypocrisie de la société que Ricin abhorre (et qui est responsable aujourd'hui de sa haine généralisée pour les autres). Il dresse un portrait au vitriol de ces « gens frivoles » à l'attitude condescendante qui se portent en « aide » aux populations les plus démunies pour se donner l'impression d'être importants. Pour Ricin, cette « clique de parrains dénichés par les organisations humanitaires ne compte que des parvenus qui, au lieu de s'acheter une bonne

bouteille, se paient le luxe de chambouler le destin d'un négrillon rescapé d'un bordel » (37). Et lorsque ces « parvenus » ne s'improvisent pas « envoyés spéciaux de la souffrance planétaire [en enfilant] leurs habits de baroudeur [pour] prendre un bain de misère exotique » (38), leur besoin de victimes se renouvelle à volonté, à la manière d'une mode aussi cruelle qu'éphémère :

Puis la mode changea. D'autres gens frivoles avaient déniché de nouvelles victimes. On se retrouvait avec, sur les bras, ces figurants d'une superproduction dont le tournage avait lieu en pleine mer. On avait tiré tout le bénéfice qu'on pouvait tirer de cette aventure, il fallait arrêter les frais. Mais que faire des figurants? Ils se retrouvèrent dans le décor d'une autre superproduction, le tournage n'avait plus lieu en pleine mer, mais dans des camps entourés de barbelés face à la mer. Personne ne s'émut devant ce décor concentrationnaire, pas plus qu'on ne s'émut de ce que la superproduction s'intitule *Les Indésirables* et qu'elle eût pour thème le rapatriement forcé des figurants laissés en rade après que les vedettes de la superproduction eurent plié bagages.[...] La mode avait changé, les gens frivoles n'y pouvaient rien. (44)

Ce passage, à la franchise brutale, n'est pas sans rappeler les propos de Pascal Bruckner s'attaquant à cette mode de la victime, la « tentation de l'innocence » comme l'énonce le titre de l'ouvrage auquel appartient l'extrait qui suit :

Nous prenons plaisir au besoin que la victime a de nous, comme le notait déjà Rousseau. Le scandale ontologique de la charité, c'est l'inégalité entre le donateur et le bénéficiaire, lequel, incapable de s'aider lui-même, ne peut que recevoir, sans rendre ni répondre. L'aimer pour cette seule raison, chérir son malheur, c'est exercer sur lui non notre noblesse d'âme mais notre volonté de puissance. On se veut le propriétaire de la souffrance de l'autre, on la recueille, on la distille comme un nectar qui vient nous consacrer. (Bruckner, 251)

On voit exposés ici les dangers éthiques que comporte la charité : Ricin voit en elle un paternalisme doublé d'hypocrisie sur fond d'insensibilité; Bruckner, une exploitation aussi suspecte que perverse de la souffrance d'autrui. Le rapport à l'autre ne peut que manquer de sincérité : pour les misanthropes de Lê, il n'existe pas

de relation saine entre les personnages, ce qui, d'emblée, exclut la question de l'amour.

2.4.3 L'amour, le « *privilège du crétin* » (63)

Solitaire, critiqueur de l'humanité, idéaliste : avec tous ces adjectifs qui définissent le misanthrope, il ne subsiste aucun doute que l'amour est une source d'ambivalence pour lui. En effet, comment l'amour pourrait-il être possible pour ces personnages qui vivent dans une bulle paranoïaque et utopique, qui ne savent ni dialoguer, ni relativiser? Les personnages ont une telle exigence envers l'autre et un tel idéal de ce que devrait être l'amour qu'ils rendent ce sentiment proprement impossible. La sentimentalité se trouve particulièrement décriée en ce qu'elle représente tout ce que le misanthrope méprise : faux-semblant, mensonge, superficialité, masque. Il est, par conséquent, peu étonnant que les relations d'amour, d'ordre amoureux ou familial, soient constamment inscrites sous le signe de la futilité et de l'échec : l'amour est « sueur, humeur, rancœur » (77), il est frappé par l'interdit social (l'inceste) ou familial (l'amour incompris pour le père), ou bien saboté par la misogynie de la plupart des personnages masculins.

2.4.3.1 Pygmalion et Galatée

L'amour, selon les personnages de *Calomnies*, est forcément une manipulation, un piège : ce n'est pas une relation d'égal à égale mais un rapport de forces. L'intérêt du cordonnier pour la nièce, par exemple, dans la structure mentale de Ricin, ne peut qu'être animé par la volonté pernicieuse de la contrôler pour ensuite la forcer à renouer avec le Pays (69). Le sentiment d'amour pur, libre et désintéressé ne semble pas pouvoir exister dans cet univers où les femmes sont une série de Galatée fantasmées et créées par des Pygmalion qui les adulent en même temps qu'ils les haïssent. Nous comptons trois exemples de relations amoureuses à l'issue tragique : le Conseiller avec Mademoiselle Monnier, Ricin avec les femmes en général, la nièce

avec les deux amants qu'on lui connaît, Weidman et Bellemort. La tragédie naît du fait que l'amour fonctionne en miroir dans l'écriture de L.ê. En effet, nous le savons, les personnages de *Calomnies* ne s'aiment pas; l'image que leur renvoie le miroir de l'amour n'est alors rien d'autre que leur propre sentiment de déchéance, de petitesse et de médiocrité.

Dans cette perspective, l'amour devient une sorte de rituel (auto)destructeur sadomasochiste, à l'image de Ricin qui « traque le reflet de ce qu'il hait » (110). En effet, nous constatons que ce dernier s'évertue à humilier, à blesser, à marquer les femmes (109), mais ressent-il même une satisfaction dans cette ronde au mépris? Pas si sûr, puisqu' « au fond personne plus que [lui] n'a autant besoin d'elles » (110). Ricin est parfaitement conscient de la nécessité des femmes dans sa vie, et c'est justement parce qu'elles lui sont nécessaires, parce qu'elles lui renvoient une image de lui qu'il juge faible, qu'il entretient une haine farouche à leur égard. Leur prêtant dès lors des intentions perverses, il les accuse d'avoir un « faible pour les fardeaux et les poids morts » (110). On comprend que sa méchanceté est là pour faire écran à sa propre vulnérabilité. Harel avance en effet qu'elle serait

un mécanisme de défense, au sens psychique et médical de l'expression, elle serait une réaction excessive, mais nécessaire, pour mieux lutter contre les miasmes de l'infection microbienne que représentent de manière métaphorique le désespoir, la mélancolie, le doute. (Harel, 2010 : 58)

La posture du méchant suppose un fantasme d'illimitation, c'est-à-dire un narcissisme qui vise l'autosuffisance et la dénégation absolue. Flahault soutient que « la force qui nous pousse à exister rencontre les autres à la fois comme condition même de leur existence et comme obstacle; derrière toute méchanceté, même banale, se trouve le désir d'une toute-puissance qui balaie l'obstacle et nous impose sans condition. » (Flahault, 1998 : 17) Or, le problème de Ricin prend précisément racine dans sa prétention à s'ériger en être d'exception, au-dessus de l'amour et des plaisirs

de la chair, alors qu'il sait qu'il n'en est pas un, lui le « raté intransigeant » (110). En ce sens, il est parfaitement conscient de son échec et la femme devient le reflet de ce qu'il hait : lui-même.

De leur côté, Mademoiselle Monnier, la secrétaire du Conseiller, et la nièce ont une chose en commun : le statut de poupée entre les mains de leurs amants. En effet, la nièce est décrite par Ricin comme une poupée multiforme et multifonction, tour à tour « dévouée » pour son père, « perverse » pour son oncle, « épouse » pour Weidman, « schizophrène » pour Bellemort (70, 71), tandis que Mademoiselle Monnier est la parfaite Galatée, se laissant façonner au goût du Conseiller pour ressembler à son idéal, une mannequin blonde sur une affiche publicitaire :

Le Conseiller se promet d'ajuster, de maquiller, de déguiser la réalité. Mademoiselle Monnier faisait l'endormie, celle qui languissait après un sauveur, un homme aux belles mains blanches qui saurait la réinventer. Le Conseiller, persuadé qu'il avait affaire à une gourde, se sentit pénétré d'une mission : habiller le jouet docile qui faisait antichambre devant son bureau, lui apposer sa griffe, imprimer sur sa peau la marque de fabrication. (123)

Mademoiselle Monnier joue le rôle qu'on lui demande d'endosser (être « une gourde ») et consent à se laisser transformer par le Conseiller parce qu'elle en tire des bénéfices, alors que la nièce, à la recherche de l'amour, se heurte à un mur et inspire le mépris. Bellemort, qui se targue de faire « l'éducation antisentimentale des jeunes filles » (61), pratique sur elle « l'ablation de l'amour » (62) et raille avec un cynisme brutal ses ambitions sentimentales :

Tu me quittes pour aller manger dans la main de l'amour. Tu regardes, béate, autour de toi et tu demandes à recevoir ton dû, ta part de bonheur. [...] Tu ressembles à un animal éclopé, que la perspective d'être adopté remplit d'aise. [...] Tu me quittes et le monde applaudira, car l'être humain est ainsi fait qu'il croit dépérir s'il ne cède pas à la facilité, il croit n'avoir pas vécu tant qu'il n'a pas connu la grande aventure du sentiment. [...] Je te donnerai des preuves

contre l'amour et, en particulier, contre l'amour que tu crois porter à Weidman. (63)

La suite semble donner raison à Bellemort puisque l'amour de Weidman, nous dit la nièce, avait sonné faux dès le départ (73); le couple joue à l'amour, se racontant mutuellement une histoire dans laquelle « [elle était] son unique amour et lui [son] unique amour » (72). Lorsqu'elle tombe sur le journal intime de son amant, journal dans lequel « [il lui] fait la peau » (74), le masque tombe, le jeu continue en modifiant ses règles; ce qui était devenu presque une comédie théâtrale, qui se joue et se répète, se transforme en guerre. En effet, la nièce compare la maison de Weidman à un champ de bataille dont « le terrain n'a pas été déminé » (75).

Dans la perspective du Conseiller, de Bellemort, de Ricin, de Mademoiselle Monnier et de la nièce, l'amour est une illusion, un stratagème vulgaire et « fétide » (77), pour masquer leur manque et leur incapacité à faire correspondre leur idéal avec la réalité. Bacholle-Boskovic constate que « dans l'œuvre de Linda Lê, l'“amour”, - qui ne peut déceimment se mettre qu'entre guillemets - ne rime ni avec joie, ni avec plénitude, surtout pas avec bonheur » (64). Si nous sommes généralement d'accord avec ces propos, il faut cependant ajouter une nuance importante : dans *Calomnies*, l'amour-plénitude, l'amour-bonheur *existe*, mais uniquement sous la forme controversée de l'inceste.

2.4.3.2 L'inceste, le tabou et le modèle

En effet, si, dans les romans de Lê, le sentiment amoureux est une supercherie empoisonnée, l'inceste entre l'oncle et sa sœur se distingue par son entièreté et sa pureté. Encore une fois, le parallèle entre Lê et Thomas Bernhard se présente comme une évidence dans la mesure où chez l'écrivain autrichien, les seules relations amoureuses sont celles existant entre les frères et sœurs; pour le reste, « le couple réussi n'est même pas un rêve, même pas une illusion : il n'existe pas. Absence totale. Négation pure et simple » (Tunner, 31). La différence cependant, c'est que,

chez Bernhard, l'inceste mène à la dégradation et au suicide, alors que chez l'écrivaine qui nous intéresse, il est au contraire magnifié et résiste aux formules lapidaires et haineuses sur l'amour.

Nous touchons ici à un thème marqué par un tabou incontestable et pourtant exploité dans la littérature depuis toujours. L'inceste, d'après Donald Cory dans *Violation of Taboo : Incest in the Great Literature of the Past and the Present*, est un des problèmes et des préoccupations les plus anciens : placé sous le signe de l'ambivalence, l'inceste attire autant qu'il repousse (Cory, 3). Il n'est pas vraiment surprenant de retrouver ce tabou dans *Calomnies* lorsque ce roman met en scène un misanthrope livrant une guerre sans merci contre la famille. En effet, l'acte de l'inceste même, selon le système patriarcal, détruit la structure familiale. À ce propos, Fechter souligne que

Incest is a potent weapon because it connotes a world of lust, danger, chaos, destruction, and the Unknown. What frightens the patriarchal system about incest is that they viewed it as being anti-family, anti-law, anti-state, and anti-God. (Fechter, 5-6)

Anti-famille, anti-loi, anti-état, anti-Dieu, l'inceste met en péril l'idée traditionnelle du couple parce que, replié sur le Même, il est fondamentalement anti-Autre. En d'autres termes, il semble être la seule forme d'amour que le misanthrope, si dédaigneux à l'égard de l'altérité, puisse envisager. Il faut toutefois noter que l'inceste entre frère et soeur mis en scène par Lê ne se rapporte ni à un traumatisme ni à une violence, mais bel et bien à l'amour (contrairement à l'inceste père-fille qui, lui, est une violence dans *Les Aubes*). La famille de la nièce, effrayée par l'amour « monstrueux » qui liait l'oncle et sa sœur, décide ainsi de les séparer : on enferme la jeune fille dans une chambrette au fond d'un couloir et on envoie l'oncle à l'hôpital pour faire soigner son amour « contre nature » (90).

En détruisant le schéma familial traditionnel, l'inceste bouleverse les règles et place instantanément ses acteurs en marge de la société. Dans un ouvrage consacré aux relations incestueuses dans la littérature intitulé *Mon amour, ma soeur*, Houria Bouchenafa déclare que

l'inceste adelphique [exprime] d'une part le dégoût de se mêler par un lien exogamique à la société, se montrer autosuffisant, d'autre part de céder à la fascination morbide de soi à travers la sœur, de sombrer dans une relation monomanique exclusive dont le caractère anémiant participe au solipsisme du personnage. (Bouchenafa, 9)

C'est visiblement ce qu'on observe chez Linda Lè. À la suite de Bacholle-Boskovic, nous soutiendrons que « l'amour, même passé, même imparfait, préserve ces deux sujets amoureux dans la DÉRÉALITÉ [Barthes 103]. Ils se tiennent en retrait de la société [...] » (Bacholle-Boskovic, 86), dans un monde qui n'appartient qu'à eux. Il faut bien comprendre ici que l'inceste ne doit pas faire l'objet d'une interprétation au pied de la lettre. En effet, c'est plus le symbolisme qu'il porte en lui qui fascine Lè que l'inceste en lui-même, d'autant que l'amour entre les deux personnages semble avoir toujours été platonique¹⁹. À travers l'inceste, l'oncle résiste à la société en recréant un monde avec un système de valeurs qui lui semble plus digne. On pense à Bouchenafa lorsque celle-ci soutient que

le refuge met à l'écart de la vie et de ses lois biologiques déniées, le retrait du monde permet aussi d'inventer des valeurs nouvelles, fondées sur la négation de celles trouvées à l'extérieur. En revendiquant la solitude et l'autarcie, ces personnages sans famille, sans foyer, sans femme, sans enfants, s'affirment différents en vivant à rebours des autres; [...] ils font de leur marginalité un acte d'orgueil. (Bouchenafa, 13)

¹⁹ Ce qui n'a pas toujours été le cas, les jumeaux des *Trois Parques* semblent, eux, avoir consommé leur amour.

En outre, l'amour de la sœur et de l'oncle se place sous le signe de la complémentarité. Tous deux forment deux moitiés d'un même corps, d'un même esprit, à l'instar de la boule dans *Le Banquet* de Platon :

Or quand le corps eut été ainsi divisé, chacun, regrettant sa moitié allait à elle ; et, s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, les hommes mouraient de faim de d'inaction [*sic*], parce qu'ils ne voulaient rien faire les uns sans les autres [...]. (Platon, 50)

De cette façon, la thématique du double n'est pas exploitée sous son aspect inquiétant ou schizophrénique : le Même est au contraire rassurant et unificateur. Dans cet amour autarcique, narcissique et inconditionnel, dans lequel

chacun vivait suspendu au souffle de l'autre [...], [e]lle puisait son sang, sa moelle, son suc dans la présence de l'oncle. Dans la présence de sa sœur, l'oncle puisait son sang, sa moelle, son suc. Ils vivaient en serre, comme des fleurs barbares dédaigneuses de toute loi. (C, 90)

La fusion de l'oncle et de sa sœur est telle qu'en l'absence de son frère, sa sœur « per[d] son sang », comme si un membre de son corps avait été « arraché » (91)²⁰.

Bien que les « lanceurs d'anathèmes » (87) aient tenté de tuer l'amour incestueux, et malgré le tabou qu'il représente dans la société, ce dernier se pose dans *Calomnies* non seulement comme la seule forme possible d'amour, mais aussi comme le modèle. Nous savons que les misanthropes de Lê sont à la recherche d'un idéal, d'un absolu et d'une pureté; lorsque l'amour se trouve nié, l'inceste est érigé en modèle du fait de sa dimension brûlante, exclusive et, surtout, gratuite. En effet, l'oncle n'existe que pour la sœur, la sœur n'existe que pour l'oncle et cette union était un « investissement pour rien, un amour stérile » (90). Considéré comme tabou et

²⁰ Lê semble tenir à la métaphore de l'amputation pour parler de la séparation. Ce qui n'était qu'une image dans *Calomnies* trouvera même une expression physique dans le personnage de la Manchote dans *Les Trois Parques*, pour lequel la perte de la main représentait, entre autres, la perte de son amour gémellaire.

« sale », leur amour est pourtant plus pur que celui que connaissent les membres de leur famille, qui,

[d]ans leur entêtement à se préserver, à calculer les intérêts de leurs placements affectifs, à ne prêter que des sentiments falsifiés en espérant recevoir en retour des assurances de fidélité – des assurances, ils en redemandent, mais quant à l'amour, ils ignorent la signification – [...] jugeaient indécent l'amour de l'oncle pour sa sœur, ils jugeaient indécent cet amour qui ne se nourrissait d'aucun projet, d'aucun mensonge. (87)

Malgré la permanence de l'amour, celui-ci voue toutefois les personnages à la mort. Comme le note Bouchenafa, « le narcissisme renferme en lui un élan morbide qui invite les amants adelphiques à se perdre dans un vertige hypnotique, dans l'abîme du reflet insondable, à l'image de Narcisse au bord de l'eau, face à son image inaccessible, instable. » (Bouchenafa, 48). La mort et la folie sont le prix que l'oncle et la nièce sont prêts à payer (87) avec une lucidité et une détermination touchantes. Précisément, c'est cette intransigeance qui amène la nièce à brandir leur amour « d'exception » (87) comme un modèle à suivre. En effet, l'oncle réalise l'influence qu'il a eue sur les attentes de sa nièce :

J'ai une dette envers elle. Pour avoir mis la barre trop haut, pour lui avoir présenté l'amour que j'ai vécu comme le seul qui valût la peine d'être tenté, je dois payer. [...] J'ai imprimé dans sa tête l'image d'un amour qui ne pactise pas avec le monde, qui se nourrit de sa propre sauvagerie. Elle s'est emparée de cet amour comme d'un modèle et ce modèle la rejette hors de la vie. (177)

Par conséquent, on comprend que, dans *Calomnies*, le véritable amour, le seul accepté, est celui qui mène à la mort, celui que la société refuse et taxe d'obscène (87), car « la fatalité et l'affrontement qui caractérisent [l'amour adelphique] sont la condition de sa pérennité et de sa pureté » (Bouchenafa, 13). « Affrontement », c'est sans doute l'attitude qui englobe la question de la colère, la violence verbale et la

misanthropie dans *Calomnies*. En effet, l'acte d'aimer, comme celui de se sentir exister, se décline sur le mode du défi.

Conclusion

La colère, la violence verbale et la misanthropie s'expriment sous diverses formes. Bien que les personnages ne soient pas à l'abri des paradoxes, leur force réside justement dans cette capacité de les embrasser et de les exposer, parfois même avec une pointe de bravade. Ainsi, on assiste à un spectacle apparemment contradictoire, celui de l'attaque d'un sujet en colère, détruit et animé par la violence verbale, retranché dans la solitude et la misanthropie et qui, dans sa quête de l'absolu autarcique, porte atteinte à la fois à l'autre et à soi-même. De toutes les figures de la colère de *Calomnies*, l'oncle est la plus émouvante, non seulement parce qu'il met fin à sa vie dans un ultime désir de trouver la tranquillité, mais également parce que ses efforts de prouver qu'il est parvenu à dépasser la blessure que les autres lui ont infligée se concluent sur une profonde tristesse :

Tristesse est la saveur des choses, quand je pense au papillon blanc, c'est cette phrase qui me vient à l'esprit, cette phrase recopiée dans mon cahier gris, à la première page. J'ai un goût de tristesse sous la langue. Comme une pastille d'encre qui répand sa bile – un liquide noir râpe mon palais, s'insinue entre mes dents, descend dans mes viscères. (171, l'auteure souligne)

Par ailleurs, il faut poser que *Calomnies* présente une galerie de personnages en guerre, aussi bien contre l'autre que contre eux-mêmes (ils ont la même exigence envers eux qu'envers les autres), ce qui peut être résumé par les propos de Ricin :

dans la guerre, il n'y a pas un homme, une femme, et des chances inégales; dans la guerre il n'y a que deux ennemis et une tonne d'explosifs. Le Conseiller te mitraille de son intelligence et de son mépris. Son intelligence n'est pas sûre d'elle-même, son mépris n'est que la réponse anticipée au mépris dont il redoute d'être l'objet. Tu dois, dit Ricin, lui jeter de l'acide au visage, le cribler d'insultes. Il ne veut pas de ta pitié. Il veut être ton adversaire. (122)

Bien que ce discours ne concerne que le Conseiller, il n'est pas difficile de voir comment ces propos peuvent s'étendre à tous les personnages du roman de manière générale, Ricin compris. L'amour, la vie, l'amitié, tout devient l'enjeu d'une lutte, d'une guerre qui n'accepte aucun traité de paix final. De cette manière, les personnages allient de manière plus ou moins logique, et à des degrés divers, colère, violence verbale et misanthropie : ils les manient pour se créer les armes et les boucliers dont ils ont besoin afin de pouvoir lancer le « je » suprême à la face d'autrui. Leur inflexibilité et leur fantasme d'illimitation les conduisent aux portes de la folie et de la mort, et dans cette logique du tout *ou* rien, du toi *ou* moi, l'hostilité est de mise et les amitiés sont improbables, y compris (et surtout) au sein de la famille; on pense à la méfiance de l'oncle envers sa nièce, ou encore à la relation destructrice entre le cordonnier et sa mère. Ce terrible duo mère-fils sera par ailleurs réactivé dans le roman suivant de Lê, *Les Dits d'un idiot*, et c'est vers lui que nous nous tournerons à présent.

CHAPITRE III

LES DITS D'UN IDIOT : DES SUJETS FUNAMBULES

Les Dits d'un idiot occupe une place particulière dans la bibliographie de Linda Lê. Non seulement c'est la première fois qu'une relation mère-fils est placée au cœur d'une de ses fictions, mais le roman diffère aussi des autres du point de vue formel : il n'y a aucun signe de ponctuation à part les points d'exclamation, pas de majuscules ou de retours à la ligne, seulement des blocs de textes denses mais relativement courts, structurés sur deux ou quatre pages et séparés par un espace blanc conséquent pour signifier un changement de narrateur ou de sujet. C'est également le roman dans lequel l'hommage à Thomas Bernhard est le plus explicite, comme en témoigne l'épigraphe tirée de l'œuvre de l'écrivain : « Cela avait voulu être un monde grandiose, il en est resté un détail dérisoire. »

Malgré l'apparente rupture marquée par *Les Dits d'un idiot*, le roman reprend un certain nombre de motifs privilégiés de Lê. Le personnage de la mère, par exemple, s'inscrit au sein d'une lignée de figures maternelles monstrueuses, égoïstes et tyranniques. Elle fut Mad Eyes dans *Les Évangiles du crime*, on la retrouvera sous le nom de Lady Chacal et de Big Mother dans *Les Trois Parques* et *À l'enfant que je n'aurai pas*. Ici, elle est la Mandragore – aussi appelée Ariane –, et entretient une relation d'amour/haine démesurée avec son fils, un écrivain-philosophe paralytique sans nom, le narrateur principal du roman, qui s'érige en victime de l'amour maternel. Autour de ce duo infernal gravite un certain nombre de personnages tout aussi excessifs, tels que le vieux Ragot, ancien employeur de Mortesaison, une jeune

immigrée et amie du paralytique, le Funambule, dernier amant en date de la Mandragore, ou encore l'Homme célèbre, flanqué de son secrétaire particulier, qui est au paralytique ce que Ricin était à la nièce de *Calomnies*. Au cœur de ces relations déséquilibrées et contradictoires, la colère, la violence verbale et la misanthropie prennent place, révélant, dans un tourbillon de passions, les plaies, les espoirs et le désir de chacun de trouver une forme d'existence, aussi fragile soit-elle. Dans cette perspective, on comprend la présence, sur la page de couverture, de l'illustration d'Alfred Kubin, intitulée *L'Homme*, qui représente un homme sur des rails, entouré de vide. Nous choisirons de poursuivre cette métaphore en considérant que, dans *Les Dits d'un idiot*, nous avons affaire à des subjectivités funambules, des subjectivités qui cherchent à maintenir leur équilibre pour ne pas chuter dans le vide.

3.1 La colère, bouée de sauvetage

3.1.1 Lutter contre la transparence

En contraste avec *Calomnies*, où la colère était essentiellement intellectuelle, apparemment organisée, mais surtout expérimentée dans le plus strict isolement, *Les Dits d'un idiot* présente de réelles scènes de ménage entre les différents personnages, impliquant en particulier la mère du paralytique, qui sera la figure centrale de notre étude sur la colère. Ariane, « vieille malade abandonnée » (96), est un personnage féroce, plein de rancune envers les hommes. Elle réclame amour et attention, et considère que personne ne lui en donne suffisamment, illustrant ainsi l'idée selon laquelle la colère représente l'« aptitude à se comporter en roi » en ce que « chacun a le sentiment de ne pas être n'importe qui » (Pachet, 18).

Dans cette perspective, la colère d'Ariane est précisément royale, prenant racine dans son sentiment « d'avoir été lésée » (123), de ne pas avoir reçu les égards qu'elle estime pourtant mériter. Ce constat s'établit sur trois générations successives (le père, le mari, le fils), chacune devant rattraper les erreurs de la précédente. Tout

commence avec la première négligence, celle du père, qui, au lieu d'accueillir sa fille, manque à l'appel en se pendant juste avant la naissance de cette dernière. Il semble l'avoir fait

uniquement dans le but de tuer dans l'œuf la vie de sa fille
uniquement dans le but de bousiller d'avance les rêves de bonheur que
pourrait nourrir sa fille uniquement dans le but de saboter d'avance les
prétentions que pourrait avoir sa fille de mener une existence
tranquille (52).

Le rejet et l'affront que constituent cet acte sont tels que le mari d'Ariane « sans le savoir était tenu de racheter la faute du pendu » (54). Les demandes d'amour d'Ariane sont frénétiques et insatiables, au point que le mari finit par prendre ses jambes à son cou et se tue dans un accident de voiture. La « guerre conjugale » (52) étant perdue, il ne reste plus qu'une option pour Ariane, celle de lier à elle pour toujours l'enfant qu'elle a mis au monde : « Ariane se jurait que le cher enfant ne lui échapperait pas comme ça elle le ligoterait à la chaise face à elle et elle aurait ses tête-à-tête amoureux avec le petit homme puisque le grand prenait la poudre d'escampette. » (38) Dans la logique d'Ariane, son statut de mère lui confère un pouvoir absolu, puisqu'il est « *dans l'ordre des choses* qu'un fils régale sa mère qu'un homme ait des attentions pour celle qui lui a donné le jour » (37, je souligne). Ainsi, la colère, en cherchant à réparer l'affront initial, est une manière pour Ariane de créer les conditions qui lui permettraient de connaître enfin le bonheur qu'elle juge lui être dû :

Ariane demande justice réparation dommages et intérêts Ariane veut m'extorquer quoi elle ne sait pas *mais puisque je suis là puisqu'elle m'a mis au monde je lui dois bien quelque chose en retour* peut-être ce bonheur dont elle a si souvent entendu parler ce bonheur qui pour Ariane signifie soumission à la loi qu'elle dicte à coups de caprices colères plaintes convulsions réquisitoires tout un tombereau de boue se déverse sur moi (122, je souligne).

Cependant, que la Mandragore trouve ou non son bonheur dans cette surenchère colérique importe peu, au bout du compte, moins en tout cas que le fait qu'elle ait trouvé en elle une chose essentielle : une forme de vie, une manière de faire preuve d'une résistance coriace, elle qui refuse de « lâcher le morceau si facilement » (52). En définitive, la forme de vie choisie par Ariane n'est pas sans rappeler celle définie par Rallo-Ditche dans *Le dictionnaire des passions littéraires*, selon laquelle la colère

signale non pas une confiance trahie dans les autres et dans le monde, mais un désaccord général avec le monde tel qu'il est, un décalage irréductible entre le monde virtuel construit par le sujet et le monde actuel tel qu'il l'affronte. (Rallo-Ditche, 2005 : 73)

En effet, la différence entre la vie comme elle *devrait* être, selon Ariane, et ce qu'elle est *réellement*, ne peut lui convenir. Il faut appréhender par conséquent la colère de la Mandragore comme une protestation entêtée face à une réalité insatisfaisante, comme une pièce de théâtre dont Ariane sera l'héroïne tragique.

3.1.2 Le corps : théâtre de la colère

3.1.2.1 La déformation de la réalité

Dans ce monde qui ne correspond pas à leurs attentes, on comprend l'urgence des personnages à le subvertir, le modifier, le déformer en grossissant les traits, en exagérant les événements et les réactions. Le théâtre, la mise en scène, la surenchère, l'artifice deviennent alors partie intégrante de leur vie. C'est précisément autour de ces éléments, qui tentent de se substituer à la réalité, que nous interpréterons la colère d'Ariane : paranoïaque et narcissique, la Mandragore se pose en victime « éplorée » (14), en « martyre muette » (51) parce qu'elle se rêve, se figure, au centre de l'attention²¹. Nous sommes alors globalement d'accord avec les propos de Gagnon

²¹ Il faut avoir en tête que l'une des grandes difficultés que pose *Les Dits d'un idiot* est d'identifier de manière certaine les différentes perspectives dans la mesure où celles-ci changent souvent. En effet, le

sur la colère qu'il nomme « irréfutable » : « il y a dans cette colère une dramatisation de la vérité [...] presque une mise en scène de son dévoilement. C'est une colère théâtralisée, un geste par lequel la vérité peut enfin apparaître, s'imposer, ne plus pouvoir être ignorée ou dissimulée. » (Gagnon, 89) Évidemment, dans l'univers de LÊ, « la vérité » n'est pas absolue, et celle dont il est question ici n'appartient, par conséquent, qu'à la Mandragore.

De ce fait, la mise en scène est verbale : hyperbolique (« *je meurs!* » [12]) et ironique. La typographie annonce d'emblée le ton persifleur général du roman. Philippe Hamon, en effet, rappelle la posture « oblique » de l'ironie à travers, notamment, l'usage de l'italique :

face aux signes « droits » ou « gonflés » des majuscules qui incarnent si bien tous les discours « orthodoxes » [...] ou « enflés », l'italique peut venir introduire son « biais » sec et ténu. [...] L'ensemble des principales catégories typographiques forme donc un système : au droit de la majuscule et du romain s'opposent l'oblique de l'italique, la courbe de la parenthèse, et l'horizontale du tiret. (Hamon, 84-85)

Dans *Les Dits d'un idiot*, l'italique a trois usages : le premier met en évidence le discours direct (« *le spectacle était réjouissant dit Mortesaison* » [115]), le deuxième se rapporte aux citations (« *le goujat l'égoïste* comme elle finit par l'appeler » [112]) et le troisième enfin, qui englobe généralement les deux autres, souligne avec ironie les mots ou les expressions (« la Mandragore en est restée pétrifiée d'émotion elle en a conçu une telle pitié pour elle-même qu'elle aurait pleuré *si elle avait pu* » [29]).

Le théâtre, c'est la voix, mais aussi le geste : la colère envahit intégralement l'être des personnages. Elle mobilise en effet le corps dans ce qu'il a de plus organique, de physique, que celui-ci soit dans le mouvement constant (Ariane) ou

rapport entre Ariane et le paralytique est si complexe qu'il n'est pas évident de savoir à partir de quel regard exactement le discours sur Ariane est émis : Ariane est-elle seulement vue par le fils et décrite de cette manière, ou est-elle celle qui se voit et se dit victime « éplorée » et « martyre muette » ? Il y a un peu des deux, et la réponse n'est jamais explicitement donnée.

dans l'immobilité totale (le paralytique) : plus que jamais, chez Lè, la colère se montre et s'impose aux regards. À l'image d'Ariane dont les « joues pendent [l]es lèvres s'amincissent bav[ant] de ressentiment » (71-72), il n'y a pas de place pour la restriction ou la pudeur. Selon Gagnon, « l'homme en colère refuse tout ce qui pourrait l'étouffer, les nuances, les négociations, les accommodements » (Gagnon, 89). Gagnon propose cette remarque dans le contexte d'une colère politique, mais elle s'applique bien aux *Dits d'un idiot*, d'où le caractère politique est pourtant évacué : nous avons affaire à une colère pleinement individuelle et individualiste, une colère répétée et jouée pour contrer l'ennui et la tristesse et s'autodivertir en étant le/la grand/e héros/héroïne tragique de la pièce qu'on s'invente, une colère jouée pour se figurer son autorité et sa domination sur la personne sur laquelle elle s'exerce. En effet, le narcissisme, comme l'avancent Anne Guillemot et Maxime Laxenaire (98), peut être « un moyen de défense contre la fragilité du Moi. »

Ainsi, de la même manière qu'Ariane « aime ses maladies puisque personne ne l'aime » (12), elle cherche à fuir l'ennui de son existence en persécutant son fils à coups de crises de colère : « la Mandragore de nouveau s'ennuie la Mandragore de nouveau déterre la hache de guerre et dans un éclair de génie s'invente une distraction inédite » (82), distraction qui n'est rien d'autre qu'une tentative de suicide factice. Et lorsqu'elle sait le poisson ferré, « sa petite figure fripée rayonne d'un sourire de triomphe » (83). Quel triomphe? Celui de l'affirmation de soi. En effet, comme Pachet le rappelle, la colère

me donne le sentiment exaltant de posséder un corps puissant, invulnérable et irrésistible, tant il est dur, gonflé, tonique, rapide et agressif. Elle signale – et me signale d'abord à moi-même – que j'ai décidé de faire face. Elle représente et me représente mon aptitude à être quelqu'un. (Pachet, 58)

Dans cette perspective, la colère, dans les mains d'Ariane, est surtout un jeu auquel elle joue pour se donner une occupation et pour se sentir exister. C'est la raison pour

laquelle la Mandragore cherche constamment des objets de récrimination : sa colère n'a pas de cible précise (Pachet, 44), si ce n'est elle-même, et ne vise pas un quelconque changement. Précisément, c'est le contraire qui s'observe : il ne faut *pas* de changement. En effet, si la Mandragore obtenait tout ce qu'elle dit désirer, elle risquerait de retourner à son existence initiale, existence qu'elle juge transparente ou, tout du moins, insatisfaisante. Sans sa colère, Ariane aurait l'impression de n'être plus rien.

Aux antipodes de la colère d'Ariane se trouve celle du fils : alors que la première est exubérante à souhait et explicitement extériorisée à force de larmes, de cris et d'invectives, celle du paralytique est sourde, presque complètement rentrée, étouffée en lui. Sa paralysie est double : il est incapable d'exprimer sa colère, son impatience et sa rancune envers sa mère, et ces sentiments le clouent sur place. Son état est une réponse de protestation, lorsque son corps n'a, littéralement, plus la force de suivre Ariane partout où elle veut le mener :

la cérémonie dura ainsi des années jusqu'à ce que je trouve le moyen d'exprimer ma réprobation ma terreur mon vertige jusqu'à ce que je trouve la nécessité de sauver ma peau en m'effondrant sur mes jambes et le jour où le virus inconnu me cloua définitivement dans ce fauteuil (39).

Ainsi, on peut lire sa paralysie comme un écho à son impuissance, à

tous les non hurlés ravalés murmurés jusqu'au non final le non qui me cloua dans ma petite voiture ultra-moderne le non qui devait être un non de défi craché dans l'œil de la Mandragore en fin de compte rien qu'un non dolent un non recroquevillé trois petites lettres racornies trois amulettes agitées à chaque approche de la Mandragore (149).

Nous constatons alors la différence fondamentale entre la colère d'Ariane et celle de son fils : bien que les deux soient dans la monstration, c'est celle de la Mandragore qui semble prendre une place écrasante. Plurielle, la colère d'Ariane est la manifestation d'une fierté piétinée, un instrument de divertissement pour combler

solitude et ennui, mais avant toute chose peut-être, elle est une recherche d'emprise sur l'autre et sur soi. Ce pouvoir est notamment exercé à travers la nourriture. L'anorexie et la boulimie, dans les mains d'Ariane, se transforment en armes pour mener à bien son chantage, et constituent un pouvoir qui réduit son fils à une relative passivité.

3.1.2.2 Ariane ou « le cérémonial de biche abandonnée » (18)

On comprend dès lors que le rapport au corps ne s'arrête pas à la somatisation du fils; il s'étend également au champ alimentaire. En effet, tous les personnages ont une relation très particulière avec la nourriture, entre Mortesaison qui se nourrit exclusivement de graines de tournesol (24) et le vieux Ragot, qui ne mange que du riz et des sorbets (58). De manière générale, le fait de manger n'est jamais associé au plaisir; par voie de conséquence, aucun des personnages ne pourrait être qualifié de « bon vivant ».

Personnage de la contradiction, Ariane est autant victime que bourreau, autant autodestructrice que désireuse de survivre. Cette ambiguïté est particulièrement visible dans son rapport à la nourriture et au corps, elle qui punit l'autre en se punissant elle-même, comme s'il fallait toujours une raison pour en vouloir à ceux qui l'entourent. Il est intéressant de remarquer que là où les personnages de *Calomnies* refusaient l'étiquette de « victime », Ariane le revendique, justement, pour en faire son mode d'existence : comme le rappelle Geneen Roth dans *Food is Love*, « suffering is a way of being in the world » (Roth, 61). En effet, la Mandragore a appris assez tôt à manier la nourriture à la fois comme pression sur autrui et autopunition. Bien qu'elle ne soit pas à proprement parler anorexique-boulimique, nous étudierons sa colère à travers les études sur les troubles alimentaires dans la mesure où elles éclairent le personnage, qui porte en lui plus d'une contradiction.

Comme le note Sarah Sceats dans *Food of Love : Mothering, Feeding, Eating and Desire*, « food is a currency of love and desire, a medium of expression and communication » (11). L'auteure ajoute plus loin : « food is a weapon » (Sceats, 113). Mais de quelle arme, de quel pouvoir parlons-nous exactement? Lorsque l'alimentaire entre en jeu, c'est de la vie elle-même qu'il est question : s'affamer ou se gaver, comme on l'observe dans l'anorexie et la boulimie, entraîne des conséquences tragiques. Dans les études sur les troubles alimentaires, et particulièrement sur l'anorexie, les analystes notent que la plupart des patientes ont l'impression de ne pas avoir de corps, d'être vides, d'être transparentes. Vladimir Marinov le résume ainsi : les anorexiques arrivent au monde mal accueillies (Marinov, 13), à l'instar d'Ariane qui naît orpheline de père et se trouve dès lors « *affamée d'amour* » (112, l'auteure souligne). Ingurgiter avec frénésie la nourriture ou la refuser, c'est une manière d'éprouver son corps, de s'assurer (se rassurer) de sa présence, et par là, de se donner un sentiment d'exister. Sheila MacLeod rappelle à ce propos que la lutte pour l'identité est au cœur de la question de l'anorexie (34), et en souligne le caractère paradoxal : « son choix apparent de la mort est en fait une quête de vie » (MacLeod, 227). Plus précisément, dans *Les funambules de l'oubli*, Tamara Landau affirme que « l'obsession de nourriture constitue pour [les anorexiques] le seul ancrage possible au sentiment d'exister. C'est l'oscillation entre l'ingurgitation et la privation qui maintient leur perception du corps. » (Landau, 9) Ainsi, par le truchement de leur corps, les anorexiques testent la vie et la mort : « to focus on the body as an eating, digesting, excreting organism draws attention to fundamental questions of survival, the nature of nourishment, and – more obliquely – subjectivity, autonomy and empowerment. » (Sceats, 62).

Dans le roman qui nous intéresse, on nous signale assez tôt le rapport complexe d'Ariane à l'alimentation, comme cet épisode durant lequel son mari la découvre

dans la cuisine en robe de chambre les lèvres barbouillées de sauce tomate se gavant de ravioli en conserve plongeant la cuillère directement dans la boîte qu'elle n'avait pas réchauffée qu'elle n'avait réussi à ouvrir qu'à moitié [...] [Ariane] à la vue de son mari courait s'enfermer dans la salle de bain fourrait deux doigts dans la bouche vomissait les ravioli puis s'asseyant hoquetant pleurant sur le bord de la baignoire (18).

Cette boulimie-anorexie, parce qu'elle suppose des gestes, un regard externe et une traduction physique de maigreur/grosseur, entre clairement dans la dynamique de théâtralisation dont nous avons parlé plus haut. À ce propos, Geneen Roth affirme que « compulsive eating is a fabulous theater. It is replete with all the elements of good tragedy : rage, frustration, grief, sorrow, fear, happiness, hope, exhilaration, ecstasy. » (Roth, 68) Il faut en effet comprendre que l'anorexie-boulimie d'Ariane est un rôle qu'elle endosse, comme le montrent ces deux épisodes où elle se réfugie dans les toilettes pour vomir; elle ne vomit que lorsqu'il y a *quelqu'un* pour la regarder, son mari comme dans le passage cité plus haut, ou ses invités (13).

Par ailleurs, Ariane cumule des obsessions qui dépassent le champ strictement alimentaire, mais dont le caractère compulsif ne s'éloigne jamais réellement des comportements boulimiques-anorexiques. Dans *Les Indomptables*, Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff (114) avancent que « l'anorexique ressent continuellement un vide. Pour le combler, elle s'occupe, elle s'active et cette hyperactivité l'étouffe. » Comment, en effet, interpréter autrement ces épisodes fréquents de tris massifs, achats compulsifs et rangements effrénés d'Ariane?

après avoir trié sa pharmacie brûlé ses ordonnances compté ses pilules goûté ses sirops reniflés ses pommades puis jeté le tout dans le vide-ordure [...] pour tuer le temps qui restait Ariane était allée dans la cuisine avait jeté tous les vieux condiments tous les sachets de potage entamés tous les bocaux de cornichons moisissés tous les bouts de beurre rance [...] (96)

Ariane toutes ces années a acheté des chaussures extravagantes qu'en rentrant elle enfermait dans un placard à côté d'autres chaussures

extravagantes presque jamais portées alignées en bon ordre serrées les unes contre les autres [...] jusqu'à ce que dans un élan d'abnégation Ariane veuille tout donner aux pauvres qui dès le lendemain héritaient de cartons entiers remplis d'escarpins vert pomme bottines à talons vrillés chaussures ornées de gigantesques boucles (186).

Acheter des chaussures, trier sa pharmacie, jeter la nourriture périmée du frigo ne sont pas des réflexes pathologiques, *a priori*, mais ils le deviennent lorsque l'excès les caractérise : Ariane cherche à oublier sa condition, le manque criant qu'elle ressent dans sa vie, si bien que, dans une espèce d'oscillation constante, elle réclame tout en même temps qu'elle rejette tout.

3.1.3 Refus d'avaler, refus de digérer

Par ailleurs, étant donné l'omniprésence de la métaphore alimentaire dans le texte, il n'est pas étonnant qu'une des images récurrentes soit celle du gavage et, subséquentement, du vomi – gavage de la mère, vomissement du fils – : « je recevais d'épaisses tranches d'un étouffe-chrétien qui à peine englouti tombait comme une pierre dans l'estomac et y restait des jours comme le cadavre d'un noyé au fond de l'eau avant de remonter à la surface en répandant une traînée d'acidité » (165). Cette question de la (non-)digestion est intéressante en ce que, selon Aristote, « digérer » la colère n'est pas l'assimiler mais, au contraire, la faire cuire et recuire en soi, la faire mijoter sans la laisser pour l'instant déborder (Pachet, 29).

Cette observation s'applique surtout à la Mandragore. En effet, après la mort de son père et le mariage avec l'homme d'affaires, Ariane a visiblement digéré sa colère et son ressentiment. La digestion est temporaire cependant, car arrive le temps où la colère d'Ariane, minutieusement mastiquée (« elle ruminait dans sa tête tout en portant machinalement la fourchette à sa bouche [...] et la mâchoire faisait clap-clap trente-huit fois » [38]), se libère par toutes les voies possibles : vomissements, comme nous l'avons déjà vu, mais aussi déjections. En effet, dans les cas où la

nourriture est avalée, elle s'accumule, s'entasse dans l'estomac et, au lieu d'être assimilée, elle crée un nœud digestif :

il en résulta une occlusion intestinale rendant difficile toute absorption de nourriture puis un relâchement du sphincter qui désorganisa les viscères d'Ariane [...] Ariane restait couchée les poings enfoncés dans un ventre qui finit tout de même par dégonfler mais en provoquant un épouvantable cataclysme dans les viscères d'Ariane et durant les trois derniers jours au grand hôtel ce furent de continuelles allées venues entre le lit et ce lieu qu'Ariane refusait de nommer (121).

En somme, la corporalité est prédominante dans la colère d'Ariane, corporalité à partir de laquelle on observe d'ores et déjà deux états contradictoires, entre le trop-plein (de colère) et le trop-vide (d'amour) qu'il faut vider et remplir à la fois, créant ce dérèglement alimentaire et ces troubles digestifs. La colère d'Ariane, à travers ce que nous avons vu de ses habitudes alimentaires, est non seulement une affirmation de soi, mais aussi un outil d'oppression.

3.1.4 La recherche de pouvoir et de contrôle... inaboutie

En effet, par le biais de la nourriture, Ariane tente d'asseoir sa puissance, faisant subir à son fils un régime alimentaire similaire à celui qu'elle s'impose, entre la diète forcée et le gavage. Nous reprendrons les propos de Stephanie Dematrakopoulos, cités par Sceats (20) : « women who force their children to eat, who stuff them with food/love, may be extending their lactation powers and own fulfilment, forcing the child to act as the replete and filled vessel of her gift of nourishment. » En effet, l'infantilisation du paralytique s'impose avec netteté : en continuant d'être une source nourricière, Ariane détient le pouvoir de décider quand le fils peut manger et quand il ne le peut pas. Le paralytique, en outre, n'a pas un seul geste de révolte : tel un nourrisson, il reçoit ce que la mère lui donne ou refuse de lui donner, quitte à tout recracher quelques instants plus tard. On observe que, malgré sa soumission et ses tentatives d'avalier la nourriture (les mots) de sa mère, le

paralytique finit par l'expulser de son corps; la violence maternelle, en d'autres termes, lui reste en travers de la gorge.

Devant une colère si expansive et éclatante, où se jouent des rapports de force manifestes, il est légitime de se demander si elle atteint ses objectifs, si elle apporte des changements dans les relations interpersonnelles des personnages. Or, en dépit du pouvoir absolu que semble détenir Ariane à travers l'alimentation, le résultat final ne va pas nécessairement de soi, principalement parce que nous n'avons jamais l'impression que la relation entre elle et son fils soit aussi figée qu'elle apparaît : dans un curieux rapport circulaire plus ou moins accepté par les deux principaux intéressés, la mère et le fils échangent les rôles; pendant un temps, elle apparaît comme l'opresseur, et lui est l'opprimé, jusqu'à ce que la tendance se renverse et qu'il devienne à son tour l'opresseur et elle l'opprimée, selon les points de vue adoptés. En raison de cette circularité et de cet échange des rôles, l'issue de la lutte présente moins un vaincu et un vainqueur qu'un *statu quo* qui empêche toute évolution dans la relation mère-fils.

En effet, Ariane aura beau crier, gesticuler pour se montrer et s'imposer, le résultat reste inchangé: elle s'époumone, crise, insulte, et pourtant, on n'enregistre aucun changement dans le comportement de son fils, si ce n'est de feindre « au moment utile une partielle surdité » (41). La même chose pourrait se dire du vieux Ragot : il a beau pester contre le monde entier, et plus particulièrement contre « ces rustres qui se montraient d'une intolérable familiarité allant jusqu'à adresser des saluts et des clins d'œil complices à leur voisin d'en face » (65-66), « ces insectes furibonds » (66) ne disparaissent pas de son champ de vision pour autant.

L'inefficacité de telles crises, alliée à l'excès théâtral, contribue à rendre la colère absurde et fondamentalement risible; la hargne de la Mandragore et du vieux Ragot est d'autant plus ridiculisée qu'elle ne brasse que du vent. La formule fétiche du vieux Ragot, « *il faut leur couper la tête!* » (65, l'auteure souligne), n'est

d'ailleurs pas sans rappeler celle d'un autre personnage, celui de la Reine de cœur dans *Alice* de Lewis Carroll²². À l'image de cette icône de l'autorité inopérante, le pouvoir que pensent détenir Ariane ou le vieux Ragot en manifestant ouvertement leur haine envers les autres se révèle illusoire : si les paroles colériques de la Reine de Carroll n'ont aucun effet, celles de la mère et du vieux Ragot non plus. Les effets de répétition et de ressassement, qui figent la temporalité et ne laissent aucune possibilité de se sortir du cercle infernal de l'exercice de la colère et de l'apparente soumission, viennent renforcer cette impression d'impasse et d'inefficacité, puisque la répétition est un « temps neutre où rien ne commence, rien ne s'achève » (Balasc-Variéras, 35).

Toutefois, malgré le *statu quo* (ou grâce à lui?), la permanence de la colère structure la relation, offre à Ariane un cadre apparemment rassurant et solide. En effet, Guy Dureau, dans son analyse de la répétition chez Artaud, affirme que « la répétition fixe le mot, le concept ou la scène, leur assure une stabilité illusoire dans un monde mouvant et fugitif » (Dureau, 144). Précisément, dans une vie aussi désordonnée, pleine de manques et d'insécurités, la répétition devient presque nécessaire (Balasc-Variéras, 83). À partir de là, si nous sommes d'accord pour dire que la colère présentée dans *Les Dits d'un idiot* est bien plus désorganisée et corporalisée que celle analysée dans *Calomnies*, il faut néanmoins relever que dans les deux romans, la colère ne cherche pas de résultats dans la réalité : se nourrissant de sa valeur symbolique et de son imagination, la colère, d'une certaine manière, s'autosuffit, sans avoir besoin de résultats tangibles. La parole et le verbe revêtent une importance primordiale : dans cette perspective, il va sans dire que *Les Dits d'un idiot* repose sur l'acte du discours et la violence verbale.

²² « - Qu'on lui tranche la tête, cria, à tue-tête, la Reine. Mais nul ne bougea. » (Carroll, 201)

3.2 La violence verbale, un « bûcher d'amour » (61)

3.2.1 L'énonciation fragile du paralytique

Comme nous l'avons vu précédemment, le roman met en scène une colère qui convoque une lutte du corps. Celle-ci se double d'une lutte verbale féroce au sein de laquelle chaque personnage se dispute la parole, la coupe à l'autre, si bien qu'il est parfois difficile au lecteur de distinguer exactement qui est l'énonciateur. En effet, le narrateur principal du roman semble être le fils; pourtant, la voix des énoncés violents semble être uniquement celle de la mère. L'entremêlement des voix monologiques n'est pas un procédé nouveau pour Linda Lê, puisqu'on le retrouvait déjà dans *Calomnies*. Cependant, dans *Les Dits d'un idiot*, le brouillage est presque total et la fusion de la polyphonie rend souvent les voix intentionnellement indistinctes : l'Autre hante le discours de l'énonciateur. De cette manière, on comprend que la lutte pour la subjectivité discursive est loin d'être gagnée d'avance et que l'existence dans la violence verbale est généralement placée sous le signe de l'ambivalence. En effet, nous retrouvons ici la dynamique circulaire de la relation mère-fils : le fils subit les injures de sa mère, mais lorsqu'il rapporte ses paroles, il y a une réutilisation et, potentiellement, un détournement des propos injurieux.

La subjectivité qui découle de cette récupération est cependant encore fragile, comme en témoigne l'oscillation entre le « tu », le « il » et le « je » qu'utilise le fils pour parler de lui-même : « tu pensais qu'il suffisait de faire le paralytique pour qu'Ariane se roule à terre batte sa coulpe implore le ciel de la frapper à ta place tu pensais qu'il suffisait de faire le crucifié pour qu'Ariane rampe jusqu'à toi enlace tes jambes mortes » (51). Dans un autre passage, le « il » bascule brusquement au « je » : « il doit expier ses mauvaises pensées de la nuit il se convainc qu'il est dans l'ordre des choses *qu'il invite Ariane que j'invite Ariane* » (37, je souligne). On assiste alors à une aliénation, à une scission d'un sujet visiblement divisé et qui peine à trouver son unité. Nous allons étudier d'abord la violence verbale de la mère (celle du vieux

Ragot sera abordée lors de notre développement sur la misanthropie), analyse au cours de laquelle nous aurons l'occasion de retrouver, notamment, la dimension alimentaire, avant de nous intéresser à la position de ceux qui subissent cette violence (le fils et Mortesaison).

3.2.2 La violence verbale comme ciment de la relation mère-fils

Immédiatement, on note qu'aussi assassines que les invectives puissent être, elles n'en constituent pas moins une base de communication entre le personnage de la Mandragore et le paralytique. Autrement dit, la violence verbale est constitutive de leur relation. Selon Sandrina Joseph, « devenues mots-objets, les injures échangées servent d'intermédiaires, de liens tactiles entre les corps parlants, s'offrant à elles-mêmes comme des choses à manipuler, comme des corps à palper. » (Joseph, 36) Ce constat n'est pas sans rappeler l'univers littéraire de Thomas Bernhard, dont nous savons que *Les Dits d'un idiot* s'inspire. En effet, dans son analyse de l'auteur autrichien, Chantal Thomas remarque que ses personnages

ne pratiquent pas l'échange verbal et n'en font pas même semblant. Ils ont une parole asociale, discordante, qui ne renvoie aucune image à l'interlocuteur. Que cette parole ne soit pas miroir tendu à l'autre n'implique pas une absence de lien entre le discoureur et sa « victime ». Au contraire, de l'un à l'autre s'instaure une relation de nécessité, une forme d'amour. (Thomas, 213)

Le même constat s'applique aux *Dits d'un idiot*, dans la mesure où la relation entre le fils et sa mère s'inscrit, à bien des égards, sous le signe de l'ambiguïté et ne pourrait être réduite à une simple dynamique de haine. Pour reprendre les mots de Sandrina Joseph lorsqu'elle étudie la relation qui unit Violette Leduc et sa mère, cette relation

« glisse sans cesse du sacrifice à la rancune, du contentement à la déception, de l'admiration au dégoût, mais surtout de l'amour au mépris.²³ » (Joseph, 44).

À la base des insultes de la Mandragore se trouve son obsession malade pour le fils idéal, celui qui saurait faire preuve d'une piété filiale parfaite, qui ne vivrait que pour servir sa mère. Il faut rappeler ici que c'est une de ses histoires d'amour filial qui, justement, ouvre le roman : « son fils l'aimait à la folie il ne s'est jamais remis de la mort de sa mère *quelle belle histoire!* soupire la Mandragore » (10, l'auteure souligne). Un tel récit se répètera quatre fois par la suite avec le chanteur d'opérette (86), le manchot (95), le fils de Mildred (137) et enfin, le fils de l'Adulée (179), quatre histoires différentes qui ne sont en réalité que des avatars du désir d'Ariane de voir son fils la traiter avec une telle déférence : « elle parle sans discontinuer elle me donne ce fils malade ce fils pervers en exemple. » (11)

À la violence de la volonté d'Ariane de voir correspondre son fils à ces « modèles », elle qui ressasse et martèle à longueur de temps ses histoires, s'ajoute la violence sèche de ses constants rappels (parfois sous-entendus, parfois explicites) de l'incapacité du paralytique à s'y conformer : même si le fils adulait sa mère comme elle semble le souhaiter, on a l'impression que le traité de paix ne serait pas signé pour autant. En effet, Ariane ne laisse en réalité aucune chance à son fils d'être ce qu'elle voudrait qu'il soit; son opinion de lui est déjà faite, et son verdict est sans appel :

La vérité est que tu as toujours voulu me gâcher la vie et c'est bien ce à quoi ont servi les hommes dans la vie de la Mandragore ils la lui ont gâchée d'abord le pendu ensuite l'affairiste maintenant le bousilleur rachitique qui s'est révélé aussi le plus vicieux le plus coriace et ces trois-là ce trio de démolisseurs ont tour à tour renvoyé la Mandragore à elle-même (122, l'auteure souligne).

²³ Par ailleurs, ce passage constant de l'amour à la haine, et de la haine à l'amour, fera l'objet d'une analyse plus détaillée lorsqu'il sera question de la misanthropie.

Ainsi, la relation entre la mère et le fils est placée sous le signe de la vengeance; pas une vengeance effective, puisque cela ôterait la raison de vivre d'Ariane, mais une vengeance qui se nourrit d'insultes et de disputes permanentes. À ce propos, Pachet soutient que « par des insultes, par leur méchanceté qui fouille la susceptibilité d'autrui, l'homme en colère retarde l'affrontement. Il semble préférer pour un temps la démonstration théâtrale de la colère à son assouvissement effectif. » (Pachet, 37)

Plutôt que de considérer qu'Ariane « retarde l'affrontement » par le biais de ses insultes, nous préférons dire qu'elle mène son affrontement sur un autre mode : celui de la méchanceté et de la violence verbale. Dans la mesure où « l'invective consiste à disqualifier l'autre par le recours aux mots » (Harel, 2008 : 66), on peut dire que la Mandragore réduit verbalement (et avec acharnement) son fils au rien: « Ariane rêvait d'un laquais d'amour une petite bouture servile qui aurait été sa propriété privée qui n'aurait pas lésiné sur les marques d'affection et tout ce qu'elle a eu *c'est une crevure qui persifle et signe* ». (99, je souligne)

Encore une fois, ce qui transparaît avec clarté dans ces critiques assassines et apparemment gratuites, c'est le besoin d'Ariane d'invectiver et non celui de faire part de son mécontentement afin de se réconcilier. Non seulement nous sommes encore une fois loin de la catharsis, mais nous avons affaire à un véritable discours de la méchanceté, celui qui s'autojustifie, celui qui, au même titre que la bienveillance, constitue une manière d'exister (Flahault, 1998 : 212). Harel étudie longuement la prose invectivante de Thomas Bernhard, et le parallèle entre Lè et l'écrivain autrichien nous semble une nouvelle fois limpide :

Il s'agit de pouvoir dire la méchanceté, de ne pas la réduire à un accès de colère facilement résorbé par la suite. Ainsi, l'invective favorisée par Thomas Bernhard n'est pas l'expression d'un baroud d'honneur. Au contraire de ce point de vue qui réduit l'invective ou l'injure à un phénomène d'une durée limitée dans le temps, l'œuvre de Bernhard nous laisse percevoir la composition d'un discours romanesque et théâtral qui s'emballe à dessein, qui profère de manière répétée un

discours dont le seul objectif manifeste est la dépréciation de l'interlocuteur. (Harel, 2008 : 62)

L'invective est bien « une forme d'auto-défense tant la réalité externe est perçue comme abêtissante » (Harel 2008 : 62). Mais au cœur de ce discours dépréciatif se trouve aussi le désir flamboyant d'Ariane d'exister, de se voir exister dans les yeux de son fils (et par voie de conséquence, à ses propres yeux), elle dont l'existence a été niée par son père avant même qu'elle naisse. Le seul moyen dont elle croit disposer est la parole violente, les insultes, le harcèlement verbal : sans l'invective, Ariane se sentirait trop petite et, surtout, invisible. La violence verbale vient la « grandir », la « gonfler » d'importance et de puissance. Selon Flahaut, en effet,

ne plus voir la frontière qui sépare un rapport esthétique à la destruction d'une destruction réelle, c'est se croire soi-même indestructible. La destruction exalte par conséquent la croyance en l'indestructibilité personnelle. Plus je détruis, plus je jouis de ma propre indestructibilité (Flahaut, 2002 : 357).

De ce fait, *Les Dits d'un idiot* frappe par son utilisation particulièrement exacerbée des insultes et du langage familier, qui dégradent et déprécient l'autre avec une hargne qui semble inassouvissable :

pour qui je me prends avec mes foutaises philosophiques à *d'autres!*
on ne la lui fait pas! avant de gicler de ma cervelle tout ça est sorti de sa matrice j'ai beau jeu de la regarder de haut je ne suis que le fruit monstrueux de sa serre chaude un croisement du ratage et de l'indifférence (161, l'auteure souligne).

Ainsi, on note que la violence verbale d'Ariane n'existe pas uniquement pour que son fils la remarque; elle semble être un mode d'existence individuel. C'est ici où ses invectives franchissent définitivement la frontière de la méchanceté gratuite, au service du fantasme d'illimitation d'Ariane.

En outre, les invectives dont elle use contre son fils sont non seulement une tentative d'établir un rapport de pouvoir entre elle et lui, mais également une manière de créer une relation tout court. Que celle-ci soit d'amour ou de haine, en définitive, peu lui importe, pourvu qu'il ressente quelque chose pour elle, qu'il réagisse enfin, qu'il lui donne la preuve qu'il l'entend, la voit et la prend en considération parce qu'elle est « fatiguée de [s]on indifférence fatiguée de devoir [lui] mendier chaque minute d'attention » (151). Le flot interrompu de paroles semble être là, en effet, pour créer une énième violence discursive, mais curieusement aussi, pour établir des ponts entre elle et lui, pour réduire la distance qui les sépare. C'est la raison pour laquelle on compare la violence verbale d'Ariane à un « bûcher d'amour » (61), dans le sens où c'est une sorte de rituel purificateur – le feu a un symbole destructeur et régénérateur –, qui peut se comprendre à la fois comme une destruction, un sacrifice d'amour et comme un amour qui brûle par son excès. À travers ses insultes incendiaires, Ariane semble espérer que, à l'instar du phénix, l'amour du fils pourrait ainsi renaître de ses cendres, plus grand, plus beau, plus fort, et enfin conforme à ses attentes.

3.2.3 La logorrhée : une parole compulsive

Nous avons établi plus haut la dimension corporelle/alimentaire de la colère dans *Les Dits d'un idiot*, et nous la retrouvons ici dans la manifestation de la violence verbale. Il y a un lien en effet à établir entre la nourriture et la parole, relevé notamment par Christiane Balasc-Variéras dans *Désir de Rien* (9) ou encore par Vladimir Marinov dans *L'anorexie, une étrange violence* :

comment, du reste, ne pas être frappé par l'analogie qui existe chez beaucoup d'anorexiques entre leur façon avide, ou avare, de tâter, de trier, d'incorporer, de retenir, de faire remonter, de cracher des aliments et le débit, la tonalité, le rythme, l'articulation, la rétention, l'oubli de leurs paroles? Dans beaucoup de cas, on observe même une tendance à amalgamer aliment et parole. Il arrive aussi qu'il y ait une sorte de confusion, chez les parents, entre les comportements dans

lesquels « un enfant est parlé » et ceux dans lesquels il est « gavé », une confusion sans doute favorisée par le fait que tous les deux se rapportent au même organe : la bouche. Comme s'il y avait une sorte d'étayage entre la capacité d'avalier de la nourriture et celle d' « avaler » certains messages verbaux. (Marinov, 245)

De la bouche d'Ariane sortent poison (17) et vomissements; concrètement, cela se traduit par une logorrhée, un flux de paroles intarissable par le biais de laquelle la Mandragore vomit, littéralement, les mots. À l'image de ses comportements compulsifs d'anorexie-boulimie ainsi que de ses dérèglements intestinaux, abordés plus haut dans notre analyse, la forme du roman est un bloc sans ponctuation, sans retour à la ligne, qui se lit d'une traite, comme une parole compulsive, mais aussi comme une parole vomitive qui ne pourrait pas s'arrêter, même si elle le voulait. Le ressassement se joint à la logorrhée, qui consiste en de longues listes répétant, grossissant les mêmes idées, rarement conclues par un « et » :

je l'espionne je ricane dans son dos je ne lui aurais jamais de moi-même proposé de l'accompagner il a fallu qu'elle me supplie je n'ai cédé que dans l'idée de pouvoir me payer sa tête il ne me serait jamais venu à l'esprit de lui dire ce qu'il faut trouver beau ce qu'il faut mépriser il ne me serait jamais venu à l'esprit de lui dire ça c'est une croûte! ça c'est une merveille! (73)

Le ressassement et la logorrhée sont des pratiques de détresse. En effet, selon Michel Jarréty, « ressasser, ce n'est rien d'autre que multiplier les commencements, et par conséquent les évanouissements. C'est chercher tour à tour le surgissement vital et l'apaisement léthal. » (Jarréty, 167) Ainsi, la logorrhée, la répétition et le ressassement s'inscrivent dans une dynamique circulaire, aussi vivante que mortifère.

3.2.4 La réception des insultes : entre citations et silences

Comme dans *Calomnies*, nous avons affaire à des subjectivités ensevelies par la violence verbale qu'autrui exerce sur elles et, par conséquent, menacées de disparaître tout à fait : « Ariane m'a à moitié achevé Ariane se réfugie dans vos bras

comme les chenilles processionnaires font leur nid dans les pins elle vous laisse debout mais *mort sur pied* mais rongé » (14, je souligne). « Mort sur pied », n'est-ce pas la parfaite (et ironique) métaphore pour le paralytique, lui qui, littéralement, n'est plus qu'un corps sur des jambes mortes? Pourtant, une nouvelle fois, ces subjectivités trouvent des stratégies pour assurer leur survie, une survie fragile en raison de son ambiguïté, mais néanmoins suffisante. Leurs armes? Le détournement de l'insulte par l'ironie, le retournement de l'insulte par la citation ainsi que la récupération et la préservation de leur subjectivité par le silence : d'un côté, il y a le flux incessant de la voix d'Ariane qui « parle sans discontinuer » (11), de l'autre, il y a le silence, le blanc du texte, et les points de suspension qui ouvrent chaque nouveau bloc.

3.2.4.1 Détournement de l'insulte par l'ironie ludique

Par le biais de l'ironie, le fils parvient, quoique difficilement et certainement pas de manière définitive, à s'extraire du cercle vicieux de l'invective venant de sa mère. En effet, l'ironie est une stratégie de distanciation entre ce qui se dit et ce qui se pense (Hamon). Outre l'oblique de l'italique auquel nous avons fait allusion plus haut, on peut relever la musicalité et la légèreté des nombreuses allitérations constitutives de l'esthétique lésque : la musicalité, le rythme que confèrent les répétitions de mots mais aussi de consonnes et de voyelles (assonances et allitérations) sont ludiques et ironiques. Elles rappellent également qu'en dépit de la teneur généralement asphyxiante du roman, le rire – grinçant – n'est jamais loin. On remarque deux allitérations principales dans le texte, celle en « m » pour la mère et la Mandragore, et celle en « f » pour le Funambule.

L'allitération en « f », dans la bouche d'Ariane ressemble plus à un crachats-bégaiement, qui s'apparente à la langue qui fourche et perd ainsi sa crédibilité :

il l'avait affolée enfiévrée puis il l'avait effarée fatiguée Ariane s'était offert une fugue Ariane avait fait fi de sa fidélité à feu le faux jeton le défunt affairiste Ariane s'était affichée avec le Funambule son frère son flibustier son fauteur de troubles Ariane voulait assouvir sa fringale d'amours farfelues (109).

En ce qui concerne l'allitération en « m », celle-ci n'est pas sans ambiguïté :

la Mandragore ma madone maboule ma meurtrière méticuleuse celle qui m'a mis au monde (11); Ariane ne tiendrait pas longtemps dans son rôle miteux dans ce mad movie Ariane pria pour la venue du messie et le messie vint le conte de fées morbide se mua aussitôt en mariage mirifique et la mariée en martyre muette se fit méduse mélancolique (52).

Dans la mesure où *Les Dits d'un idiot* est un roman d'une grande violence verbale, il est surprenant de constater que le son « m » confère une texture presque tendre aux mots pourtant cyniques du paralytique. En effet, en rappelant la douceur du mot « maman », il rend les insultes presque tendres, ou en tout cas, moins virulentes. L'effet de bégaiement provoqué par la succession du son « ma-m » est un signe de colère, mais, également, d'une impossibilité (mêlée à un certain désir aussi) à dire le mot « maman » ou même « mère ». Le fait que le paralytique use cette allitération de manière frénétique montre en effet que si la mère est obsédée par son fils, le fils est tout autant obsédé par sa mère : physiquement, elle est toujours derrière son dos et verbalement, elle est toujours dans ses mots. Ainsi, l'allitération en « m » illustre efficacement le rapport double (confrontation-amour) entre le paralytique et sa mère, mais c'est surtout pour sa qualité de désamorçage que nous retiendrons ce procédé. En effet, dans l'irruption de la musicalité harmonieuse des sons « m » et « f », la violence se trouve distancée. Le désamorçage est complété par la ridiculisation des deux personnages : la Mandragore passe peut-être son temps à l'insulter, mais elle n'est pour le paralytique qu'une « madone maboule » tandis que le Funambule malmène peut-être Ariane, mais il n'est qu'une « fugue » pour assouvir sa « fringale d'amours farfelues ».

Par ailleurs, la répétition, telle qu'utilisée par le fils, prend une dimension plus légère que celle de sa mère (qui, elle, dénote une impossibilité d'avenir). En effet, cette figure de style est citée par Hamon lorsqu'il fait l'inventaire des procédés stylistiques de l'ironie :

Face au procédé de la négation qui annule (ou fait semblant d'annuler, sans l'annuler) un acte de dire ou une chose dite, l'ironie peut aussi jouer du procédé symétrique du cumul : l'énumération, procédé quantitatif par excellence, donc voyant, est un signal privilégié et efficace de l'ironie. Et parmi les figures voyantes, les plus voyantes sont sans certainement celles qui durent le plus longtemps en texte (métaphores filées, périphrases descriptives, pastiche continu, parallèle systématique prolongé, répétitions, « charges » prolongées par une série d'hyperboles, notamment). (Hamon, 93)

À l'image de la théâtralisation de la colère, qui se montre sans réserve aux regards, la répétition et l'énumération, dans leur excès, sont là pour être vues et moquées :

c'était une idée du Funambule une de ces idées tordues qui germaient dans sa cervelle toutes les trois minutes et qu'Ariane aussitôt déclarait *géniales* comme étaient *géniales* les éructations de l'amant magnifique *géniales* ses sautes d'humeur *géniales* ses fautes d'orthographe *génial* l'ennui qu'il laisser échapper par bouffées chargées de nicotine *géniale* sa façon de s'aimer dans le regard de la Mandragore (195).

Ainsi, l'ironie et la distanciation permettent généralement de rendre l'insulte moins violente, moins frappante, ce qui ne veut pas dire qu'elles ne se chargent pas, parfois, d'une dimension plus ambiguë.

3.2.4.2 L'ambiguïté de la citation et de la récupération

L'ambivalence de la polyphonie que nous avons évoquée plus haut est moins due à l'absence de ponctuation qu'à l'utilisation presque exclusive du discours indirect libre. Celui-ci a pour effet de rendre la narration vivante, mais également d'ajouter une tonalité dont le discours direct ou le discours indirect serait dépourvu. En effet, dans le discours direct, les personnages parlent d'eux-mêmes, sans

intermédiaire, tandis que le discours indirect implique justement un intermédiaire, que l'on suppose fidèle. Dans le cas du discours indirect libre, on nous donne l'illusion qu'il n'y a pas de « rapporteur » et qu'on a un accès direct à la parole du personnage. Or, au même titre que le discours indirect, il s'agit d'un discours rapporté, mais auquel se greffe l'appréciation personnelle du narrateur. La voix, en quelque sorte, se dédouble :

je refuse de me laisser aller à affoler un parterre de vieilles couventines qui s'ennuient veulent frissonner d'horreur et invitent l'Antéchrist à leur table *donner ma philosophie à becqueter à tes perroquets séniles autant jeter des perles à des pourceaux* dis-je à la Mandragore que ma dureté rend folle de douleur je mérite d'être cloué dans mon fauteuil puisque je n'aime rien ni personne [...] mis à part mon auguste individualité (32).

On voit dans cet extrait les croisements de voix et de niveaux de discours : la phrase commence comme un monologue intérieur, puis les italiques semblent indiquer le passage au discours direct pour ensuite enchaîner sur du discours indirect libre (qui rapporterait les paroles d'Ariane).

On comprend alors que le discours indirect libre est la voie royale vers la distanciation et l'ironie : si les paroles d'Ariane occupent la quasi-totalité de la narration, il ne faut jamais perdre de vue que ce sont les paroles d'Ariane *rapportées par son fils*. S'il ne semble jamais la confronter directement et lui retourner les invectives, il ne fait pas pour autant l'impasse sur la critique : le « je » du narrateur est discret, mais il est bien existant. On peut le reconnaître à travers les différentes piques qu'il adresse, de manière non vocale, à sa mère : « elle est dans son baignoire comme Ariane sur le rocher son visage ruisselle c'est la vapeur chaude mais on dirait qu'elle pleure Ariane pleure sur son infortune » (34). La comparaison de la Mandragore avec la figure mythologique d'Ariane (dont elle porte d'ailleurs le nom), abandonnée par Thésée et qui, selon les versions, est immortalisée par son mariage avec Dionysos ou meurt de chagrin sur son île, est évidemment ironique et ne peut

être attribuée qu'au paralytique et non aux paroles rapportées d'Ariane. Cependant, bien que le fils retourne occasionnellement l'insulte, sa posture la plus fréquente reste celle de la citation.

En effet, les insultes qu'il rapporte et qu'il cite prennent une dimension plus complexe et mettent en jeu la question de la performativité et de la récupération du discours, étudiée notamment par Sandrina Joseph. Celle-ci signale que « la citation est un moyen d'exercer sa liberté, si ce n'est d'y accéder » (Joseph, 59). Ainsi, on peut avancer que le paralytique, en étant celui qui cite, peut se défaire de l'emprise tyrannique des mots maternels : il n'est plus seulement celui qui écoute et subit, il est celui qui reprend et répète en décontextualisant à sa guise. Ce que la citation implique aussi, dans le cas du paralytique, c'est l'effet d'auto-injure, puisqu'il reprend à son compte les insultes que sa mère lui a lancées. En ne faisant pas de celles-ci des lieux de répression et de tabou, le paralytique « libère » en quelque sorte la parole, assouplit les frontières de ce qui peut se dire du point de vue de la bienséance. Et par là, également, le personnage donne une signification plus large à ces dénominations injurieuses, qui ne sont plus cantonnées au domaine strict de l'insulte : en récupérant les insultes de sa mère, il trouve un point de départ pour revendiquer sa subjectivité. Joseph affirme encore ceci :

Leduc s'approprie les injures maternelles qui lui ont été adressées dans son enfance pour les citer, pour les retourner contre elle-même, pour se définir. Une fois autobiographe, elle s'écrit à l'aide de celles-ci : c'est l'auto-injure, rendue possible par le mépris maternel, qui permet le passage du statut d'objet – de l'injure – à celui de sujet – autobiographique. (Joseph, 45)

Plusieurs éléments sont à signaler dans cette citation. D'abord, il est nécessaire de rappeler que *Les Dits d'un idiot* n'est pas une autobiographie; par conséquent, nous ne sommes pas face à la question de savoir comment le sujet Linda Lê trouve une manière de dire « je ». Cependant, au sein de la fiction, les propos de Joseph nous semblent éclairants. En effet, le paralytique est celui qui raconte l'histoire, celle de sa

relation difficile avec sa mère, et pour le faire, il use davantage des mots de la mère que des siens. Il réemploie les insultes maternelles pour se définir. Ainsi, il ne devient pas comme Leduc un « sujet autobiographique »; cependant, d'objet du discours de la mère, il devient instance narrative.

3.2.5 Le silence, garant de l'indépendance

Par ailleurs, la resignification de l'insulte n'est pas le seul moyen dont usent les personnages du roman pour la désamorcer. S'inscrivant encore une fois dans l'ambivalence, le silence est un recours à l'efficacité fortement discutable. En effet, lorsqu'on parle des groupes minoritaires, silence rime souvent avec « oppression » (Carrillo Rowe et Malhotra). Cependant, Vladimir Jankélévitch y voit aussi une arme puissante :

Il y a un silence ironique qui décourage l'injustice en faisant le vide autour d'elle et qui la laisse mourir d'inanition dans le néant de sa victoire sans ennemi ; l'injustice meurt d'avoir trop raison. C'est le quiétisme de la non-résistance au mal. Tel le silence surnaturel de Socrate devant ses accusateurs : cette passivité méprisante, cette inertie sont plus injurieuses pour l'accusation qu'un foudroyant plaidoyer. (Jankélévitch, 94)

C'est dans cette perspective que nous inscrivons le silence du paralytique et celui de Mortesaison, qui préfèrent l'indifférence au combat.

3.2.5.1 L'exemple de Mortesaison

S'il y a bien un personnage en retrait dans *Les Dits d'un idiot*, c'est celui de Mortesaison, à qui « personne ne fait attention » et qui « vient [...] de très loin » (24). Avec le paralytique, son ami, elle est « tantôt muette comme une bonzesse tantôt riant aux éclats [lui] débalant comme une sorcière son secret » (24), mais avec le vieux Ragot, son employeur, qui, on le rappelle, aime à insulter le monde autour de lui, y compris Mortesaison, jamais celle-ci ne bronche, ni verbalement, ni

physiquement : « elle parlait peu ne protestait jamais se tenait toujours près de lui devançant chacun de ses désirs » (135). Tout porte à croire qu'elle se laisse manipuler avec la plus grande passivité ... en apparence, du moins. L'illusion est si parfaite que le vieux Ragot, pourtant constamment sur sa garde, ne s'aperçoit du subterfuge que trop tard : Mortesaison prépare son départ, son obéissance n'était qu'une ruse pour endormir la vigilance de son employeur. Ce dernier note avec rage que

tout ce qu'elle [lui] avait promis elle l'avait promis pour avoir la paix tout ce qu'elle avait lu elle l'avait lu pour avoir la paix tout ce qu'elle avait appris elle l'avait appris pour avoir la paix elle s'était appliquée pour avoir la paix elle s'était tue pour avoir la paix elle s'était abstenue pour avoir la paix alors qu'[il] croyait la posséder jusqu'à la moelle mais lui aurait-il aspiré la moelle qu'elle se serait quand même enfuie (106).

À l'instar de la nièce dans *Calomnies*, Mortesaison est menacée d'appropriation par le vieux Ragot, qui était non seulement son employeur mais aussi son tuteur : « [il] entreprit l'éducation de la demoiselle ce qui revient à dire qu'il réussit en un temps record à la détraquer farcissant sa cervelle d'idées noires de bizarreries tirées de livres choisis avec soin » (58). En faisant son éducation, il la forme à son goût et selon ses propres standards. De cette manière, il est à rapprocher des Pygmalion de *Calomnies* puisque « chaque fois que celle-ci trébuchait ou laissait deviner que sa lecture avait été par endroits inattentive le vieux Ragot jetait sa casquette à terre brandissait son poing poussait des rugissements de colère traitait Mortesaison de gazelle écervelée » (59).

Cependant, la jeune femme trouve elle-même son compte dans cette formation : « le vieux maître à panser nettoya la plaie béante au cœur de Mortesaison en lui mettant des livres et encore des livres entre les mains » (59). On aurait pu croire que la jeune fille, ayant subi pendant tant d'années l'influence du vieux Ragot, finirait par s'aliéner et n'exister qu'en tant qu'objet du discours du vieil homme.

Pourtant, elle parvient à se défaire de son emprise, et son salut, elle ne le doit qu'au silence, qui devient, pour reprendre l'expression Robin Patric Clair, « a world of possibilities » (Patric Clair, xiii). En effet, le silence lui offre un espace personnel, intime, à l'intérieur duquel personne, pas même le vieux Ragot, ne pourra jamais entrer, un rempart efficace contre l'Autre et ses désirs de possession. Par conséquent, elle se défait de toute appropriation : Mortesaison est libre de sa pensée, de ce qu'elle retient des leçons de son ancien employeur, de ses décisions, libre, finalement, de sa vie de manière générale.

Son silence ne vient pas sans ambivalence cependant, et la libération de Mortesaison n'est pas celle de la nièce dans *Calomnies*. En effet, Mortesaison reste dans l'immobilité : « elle a poussé la chaise face à la porte elle s'est assise le chapeau noir sur la tête la petite valise sur les genoux et elle attend » (193). Rien à voir alors avec le « Je m'en vais » qui inscrit la nièce de *Calomnies* dans le mouvement et laisse présager un changement et une possible amélioration. En somme, la réaction critique de rébellion de ces personnages, qui, au fond, refusent la vie telle qu'elle se présente, favorise un discours misanthropique. Ce discours est à la fois un ricanement blasé et cynique, une recherche de plénitude absolue (qui échoue forcément) et un désir inavoué d'amour.

3.3 La misanthropie : l'art du ricanement

Un des traits récurrents des romans de Linda Lê, que ce soit dans *Calomnies*, *Les Dits d'un idiot* ou ses œuvres plus récentes, c'est la très grande solitude de chaque personnage. Dans *Les Dits d'un idiot*, la mère, le fils, Mortesaison, le vieux Ragot, l'Homme célèbre et son secrétaire particulier, sont tous enfermés dans la solitude, que celle-ci soit désirée ou abhorrée. Toutefois, la misanthropie n'est pas simplement une question de solitude. En étudiant des figures comme celles du vieux Ragot, de l'Homme célèbre, de Mortesaison et du paralytique, nous pourrions faire état de sa pluralité et de ses paradoxes. Nous évoquerons brièvement la misanthropie

possible de la Mandragore, dans la mesure où elle remplit certains critères, mais pas tous. Totale ou partielle, la misanthropie est « bruyante et voyante [et] trouve son expression dans le paradoxe » (Toudoire-Surlapierre, 7). Il s'agira alors de mettre en lumière le rôle à la fois libérateur et mortifère de la misanthropie chez les personnages des *Dits d'un idiot*, rôle qui leur demande d'adopter la posture du ricanement.

3.3.1 Des spectateurs de la déchéance humaine

Alors que Mortesaison et Ariane n'ont que quelques caractéristiques misanthropes, le vieux Ragot est l'emblème du misanthrope traditionnel tel qu'on se le figure, lui qui allie solitude, méchanceté et violences verbales permanentes :

le vieux Ragot était un insulteur un querelleur un hâisseur de l'humanité une commère misanthrope qui planquée derrière les rideaux de sa fenêtre faisait l'espion du matin au soir le vieil aboyeur coiffé de sa casquette épiait les passants récompensait chacun d'un haussement d'épaules d'un juron d'un ricanement [...] à l'abattoir! criait le vieux Ragot à l'abattoir tous! Qu'on les saigne qu'on les dépèce qu'on leur coupe le nez qu'on leur taillade la couenne qu'on leur arrache ce qu'il leur reste de couilles et qu'on les donne aux chiens ils n'en voudront pas à l'abattoir! tous ces boyaux crevés ces ventres gonflés ces muqueuses rongées ces estomacs ulcérés ces anus gelés ces peaux galeuses ces veines de pendu ces langues de mouton mort *pourriture!* (65-66, l'auteure souligne).

En ce sens, le personnage ressemble à Cnémon, le misanthrope de Ménandre, qu'Élisabeth Rallo-Ditche décrit comme « refus[ant] les liens les plus simples [:] dire bonjour lui est désagréable, il ne veut rencontrer personne, la vue d'autrui l'offusque, la présence de l'autre est un calvaire. » (Rallo-Ditche, 2007 : 20) Méchanceté et misanthropie se rejoignent dans le personnage du vieux Ragot dans la mesure où « [il] se heurte [...] aux autres comme au mur de sa propre impuissance. Du coup, la recherche d'un ordre bienfaisant, d'un remède d'intérêt général en vient à se confondre avec le refus de l'alterité, avec le désir de l'éliminer. » (Flahault, 1998 : 165) Ainsi,

comme nous le voyons dans l'extrait du roman cité précédemment, le vieux Ragot n'épargne personne. Sa haine est généralisée; c'est le monde dans sa globalité qu'il déteste, à la différence notamment d'Ariane, chez qui la détestation est beaucoup plus personnelle, restreinte aux hommes de sa vie.

Il serait aisé pour le vieux Ragot de régler son problème une fois pour toutes, en commençant par ne plus regarder derrière les rideaux par exemple, mais c'est là un des premiers paradoxes du misanthrope : alors qu'il aspire à la solitude et à la disparition des autres, il ne peut s'empêcher de les regarder, de « faire l'espion du matin au soir », c'est-à-dire d'assister au spectacle de la vie d'autrui qu'il déteste afin de la dépouiller de toute utilité ou de toute dignité. À ce propos, Daniel Pageaux note que « loin de renoncer au monde, nos misanthropes ont besoin de la société qu'ils condamnent pour y trouver la justification de leurs principes. » (Pageaux, cité par Toudoire-Surlapierre, 36) Faisant directement écho à l'énoncé de Pageaux et au comportement du vieux Ragot, le paralytique, accompagné de son ami l'Homme célèbre, va dans un bar uniquement pour « médire du monde » (125). Nous constatons à partir de là que le misanthrope, dans *Les Dits d'un idiot*, apparaît comme un spectateur-commentateur qui se charge d'une mission, celle de dire tous les travers de l'humanité et, dans le cas du vieux Ragot, de l'exprimer avec fougue et vulgarité.

La misanthropie est une transgression, non seulement parce qu'elle va à l'encontre du réflexe humain de rechercher la compagnie d'autrui, mais aussi parce qu'elle ne connaît aucune censure : les misanthropes ne font aucun cas des règles de bienséance et de politesse. Au fond, le misanthrope est un personnage de la liberté : celle qui se construit un nouveau système de valeurs, celle qui se permet ce qui, habituellement, est réfréné. Par conséquent, le cynisme, posture qui prône l'individuel, la marginalité et le non-respect des conventions (Fontanille), n'est jamais très loin. En effet, tout comme le cynique, le misanthrope aspire à des idéaux et se charge de démasquer l'hypocrisie de la société. Le portrait au vitriol du secrétaire particulier se

range précisément dans le désir de « met[tre] en évidence la duplicité des conduites » (Fontanille).

Mortesaison est une misanthrope indirecte qui se cache sous sa supposée philanthropie, elle qui « relève les croulants déterre les fossiles les comble d'honneurs attribue aux uns la Médaille de l'Endurance aux autres le Prix du Vieillard surdoué » (27). Cependant, derrière cette affection apparente pour son « phalanstère de ratés de noyés de naufragés » (93), il y a un plaisir, presque sadique, et plus du tout philanthrope du reste, de les regarder se ridiculiser et se ruiner dans l'espoir de la voir leur consacrer un de ses articles : « l'agence Maya se charge en période de déflation narcissique de mettre en circulation des assignats de vanité fausses coupures de presse articles fabriqués par les soins de ses scribes » (26). Mortesaison, en réalité, se réjouit de « *chaque détail de la déchéance* » (26, l'auteure souligne) de ses abonnés :

le spectacle était réjouissant dit Mortesaison qui non seulement avait conduit les deux sœurs à la folie les encourageant éhonteusement dans leur délire mais encore les avait arnaquées dépouillées et même espionnées applaudissant au spectacle de ces folles chamailleuses qui ne se nourrissaient que de pain rassis pour pouvoir s'offrir la sucée de miel que Mortesaison distille dans sa cellule (115, l'auteure souligne).

Du plaisir affiché de la jeune fille à être le témoin de la médiocrité humaine à celui du vieux Ragot à invectiver chaque être qui passe sous ses yeux, la différence est mince. Elle réside principalement dans le fait que Mortesaison est active dans sa haine du monde, à la différence du vieux Ragot qui se « contente » d'insulter quiconque a le malheur de passer sous sa fenêtre.

C'est la même distinction que nous établissons entre Ariane et son fils (bien qu'Ariane et Mortesaison ne jouent pas du tout sur le même plan) : alors que le fils est spectateur-commentateur qui ricane dans son coin, Ariane est actrice-commentatrice. Mortesaison amène les autres à leur perte et en tire une satisfaction personnelle, tandis qu'Ariane fait en sorte d'être une victime pour rappeler à son fils à quel point elle le

déteste, illustrant l'idée selon laquelle « se laisser abuser permet de condamner les autres en toute " justice " » (Toudoire-Surlapierre, 48). Misanthropie active ou passive, les deux postures se rejoignent en ce que le spectacle qu'elles créent et contemplent leur apporte plaisir et gratification, mais surtout, leur confère la sensation d'exister. En effet, bien qu'elle puisse se clore sur le suicide, la misanthropie n'est pas forcément une forme de nihilisme. Au contraire, elle est une lutte contre les défauts de la vie : elle tente de refaire ce qu'elle considère avoir été mal fait. Nous sommes d'accord avec Toudoire-Surlapierre lorsqu'il considère que les misanthropes

ont un rapport particulier à la négation [...], qu'il ne faut pas confondre toutefois avec un négativisme radical ni même nihiliste. Le misanthrope n'est pas totalement désespéré, il a encore trop d'importance pour cela : il n'a pas encore renoncé à tout, il est encore désirant et sentant, enragé et en colère. (Toudoire-Surlapierre, 39)

3.3.2 Des critiqueurs de la société

Alors que l'attitude misanthropique d'Ariane et de Mortesaison est une posture essentiellement vitale en ce qu'elle les fait exister, celle du vieux Ragot, de l'Homme célèbre et du paralytique se double d'une critique plus globale envers la société. Mais que rejettent ces personnages, que reprochent-ils à la société exactement? Cela pourrait être résumé dans la seule présentation du personnage du secrétaire particulier, qui est la cible de tout le mépris et la méchanceté du paralytique. En effet, il englobe l'ensemble des caractéristiques que le misanthrope hait, c'est-à-dire la fausseté, la manipulation, la bêtise, mais surtout le pragmatisme primaire et vulgaire :

le secrétaire particulier se distingue par une rare capacité de nuire excellent dans l'art d'être tout à la fois combinard trafiquant racleur de tiroirs caresseur dans le sens du poil poignardeur dans le dos [...] il ne peut compter pour se mettre à l'abri des intempéries que sur sa résistance à l'humiliation ses talents de phagocyte sa capacité à se transformer en marchepied paillason crachoir déversoir (43 ; 49).

Nous pouvons déjà relever l'ironie sous-jacente, et presque ambiguë, en raison des antithèses que constituent les compliments adressés au « porte-serviette » (43). En effet, malgré le fait que le paralytique méprise de manière explicite le secrétaire particulier, sa surenchère d'antithèses laisserait presque poindre une pointe d'admiration, voire d'envie, pour cet homme médiocre qui sait s'écraser devant autrui au détriment de sa dignité pour mieux servir ses intérêts personnels, qui sait se moduler en fonction de son interlocuteur, ce que le misanthrope ne saura jamais faire (et dit par ailleurs ne pas vouloir faire).

Lorsque la critique ne porte pas sur un homme en particulier, elle se tourne vers des sujets plus généraux, tels que « la bêtise éthérée » (33), qui définit les séminaires tenus par le Conférencier et auxquels assiste la Mandragore avec ferveur, le « vice de la culture sous scellés » (70) désignant les musées, ou encore l'éphémérité de la célébrité, la futilité et la médiocrité « *des livres à demi réussis pour gens moyennement cultivés* » (46). L'Homme célèbre, en effet, est habité par la certitude qu'il faut ou écrire une fois et avec succès, ou ne pas écrire du tout, renforçant ainsi sa ressemblance avec Ricin, qui, dans *Calomnies*, tenait un discours semblable :

quand on regarde la page du même auteur c'est un peu comme quand on regarde la photo d'une grande famille on se dit que c'est une suite d'erreurs on se dit au lieu d'avoir le nez collé sur son entêtement à rallonger la liste du même auteur on aurait mieux fait de rester un peu plus longtemps dans son bain [...] il valait mieux profiter des choses simples plutôt que d'écrire [...] ces livres qui au mieux [...] le font passer du statut de l'écrivain-qui-s'appelle-comment-déjà au statut de l'écrivain-qu'il-faut-avoir-lu (46).

En outre, toujours à l'image de Ricin qui dénonce l'hypocrisie de la pitié et de la publicité, l'Homme célèbre se méfie du parrainage et de l'intérêt des « pue-de-la-gueule » qui siègent à la « Commission du goût » (47) :

il faut leur faire la peau! Il faut leur tirer dans les jambes quand ils viennent rôder sur tes terres et avant qu'ils puissent te roucouler leur

admiration car ils ne veulent que t'entraîner dans leur futile enfer ils n'ont en tête qu'une chose faire du paralytique leur coqueluche leur mascotte qui les amuse qui excite leur curiosité ils te portent en triomphe puis un beau jour ils décrètent que tu deviens rasoir que tu es vieux jeu et ils t'abandonnent aux objets perdus (48, l'auteure souligne).

Le constat est explicite : il faut se protéger en (s')excluant, ou alors ne fréquenter que les infréquentables, les fous, les idiots, les vauriens (48), soit les autres marginaux. Ce bouclier protecteur vient à lui seul expliquer la misanthropie, qui naît en partie en effet de ce sentiment que « tous les autres sont mauvais et [le] persécutent » (Rallo-Ditche, 2007 : 27). Il n'y a plus qu'une seule solution : fuir, exclure la présence de l'autre, comme en témoignent les conseils identiques que donnent l'Homme célèbre au paralytique (« *les petits maîtres il faut les fuir!* [48, l'auteure souligne]) et le vieux Ragot à Mortesaison (« *pars avant qu'on t'approche! mords avant qu'on t'apprivoise! refuse avant qu'on te propose! brouille toutes les pistes qui mènent à toi!* » [59, l'auteure souligne]).

3.3.3 La haine des autres ou la haine de soi?

La misanthropie est un mécanisme de défense. La méchanceté protège des autres qui risquent à tout instant de nous terrasser (Harel, 2010 :76). Elle endurecise les personnages et leur crée une carapace. Cependant, à la lecture des *Dits d'un idiot*, on est immédiatement frappé par un autre discours : celui que les misanthropes portent, non plus sur le monde, mais sur eux-mêmes. Au milieu de la détestation de l'autre, pointe, avec autant de violence et de souffrance, si ce n'est davantage, la détestation de soi : le misanthrope n'aime personne, et en premier lieu lui-même. Sa misanthropie se déploie à partir d'un déni salvateur, celui qui consiste à s'ériger en un être d'exception, celui d'affirmer que la solitude dans laquelle on évolue est sciemment choisie, celui de refuser tout contact sous prétexte que les autres ne seront jamais à la hauteur. Or, au fond, le misanthrope sait pertinemment qu'il n'est pas un être d'exception, que la solitude le fait souffrir aussi et qu'il n'a pas suffisamment

confiance en lui pour exhiber ses faiblesses. C'était vrai dans *Calomnies* (« Je ne sais si je parviendrai jamais à lever le nez du fumier de mon moi » [26]), mais cela l'est particulièrement dans *Les Dits d'un idiot*.

Ainsi, à travers le personnage du vieux Ragot, on croit voir le personnage-type des œuvres de Thomas Bernhard, tel que présenté par Stephen Dowden : « the Bernhard protagonist [...] thinks not only against the world but also against himself, against his origins, his biological existence, his spiritual essence » (Dowden, 4). En effet, après son excès de rage envers les autres, le vieux Ragot

se souvenait qu'il était un crampon un traînard un retardataire une bête coriace une âme d'esclave qui n'avait pas su partir à temps [...] l'épave au pavillon lie-de-vin échouée sur son divan ressassait sa leçon enseignait l'art de tourner le dos au monde et de finir comme lui en outsider nécrosé en vieux poulain chercheur de querelle qui n'aurait pas misé un liard sur lui-même (67-68).

Cette dimension se retrouve dans les propos de Toudoire-Surlapierre lorsqu'il postule que

[v]éritable personnage de la dénégation théâtrale, le déni et l'infirmité des autres donnent au misanthrope l'illusion de s'affirmer. Si le misanthrope se sent menacé par l'autre, ce n'est que parce qu'il le perçoit dans sa similitude, dans sa ressemblance angoissante en ce qu'elle annihilerait sa distinction : la moindre différence lui suffit en effet pour lui permettre de se méconnaître. (Toudoire-Surlapierre, 37)

Le misanthrope est alors toujours pris dans cet entre-deux : dénigrer l'autre pour s'assurer de sa différence, d'une part, et oublier sa propre médiocrité, d'autre part. Sans son déni, il n'aurait plus la légitimité pour critiquer; or, cette légitimité lui est nécessaire : le misanthrope est persuadé que seul lui perçoit la vérité et, par conséquent, qu'il est le seul à être en mesure de la dévoiler (Rallo-Ditche, 2007 : 122). Selon Toudoire-Surlapierre, son défaut « consiste à ne voir que d'autres défauts que les siens, à les pointer, à les fustiger, à les souligner en y revenant sans

cesse – comme pour s’en convaincre encore, comme pour s’en départir et s’en assurer à la fois. » (Toudoire-Surlapierre, 45). Ainsi, la répétition et la surenchère sont absolument nécessaires pour créer un cadre rassurant et continu, puisque « le seul art qui vaille la peine d’être cultivé est l’art d’en rajouter » (125), selon l’Homme célèbre. Cependant, parce qu’elles se construisent sur un déni premier, les fondations de la misanthropie peuvent à tout instant s’écrouler : dans le raisonnement des misanthropes, des failles et des paradoxes apparaissent et viennent menacer leur théâtre des illusions.

3.3.4 L’échec de la misanthropie : « *plutôt la fripouille que la solitude* » (78)

En effet, de la même manière que « la parole violente est encore parole, tronquée certes, mais parole tout de même » (Rallo-Ditche, 2007 : 28), la haine des êtres humains est encore lien avec les êtres humains, quoi que le misanthrope en dise. En somme, il est tout simplement impossible de vivre sans personne, d’être entièrement autarcique, et c’est une vérité que les personnages des *Dits d’un idiot* semblent avoir (consciemment ou non) reconnue, dans la mesure où chacun évolue en duo ou en trio. Même dans la forme textuelle utilisée, la solitude n’existe pas : les monologues intérieurs sont sans cesse traversés par la voix d’autrui. La misanthropie est destinée à échouer – et lorsqu’elle « fonctionne », elle mène au suicide – parce que le silence total et la solitude forcée créent une angoisse sans nom :

tu entends venir le silence et déjà ta gorge te brûle tu as avalé des orties les muscles de ton visage te font mal ta peau se craquelle tu as peur tu essaies de t’enfuir mais tu prends toujours la mauvaise sortie, tu t’échappes toujours du mauvais côté tu t’engouffres dans cette porte à tambour avec ses rangées de lames à la place des croix de fer et la porte comme à chaque fois se bloque *tu es fait comme un rat il ne te reste plus qu’à attendre que le silence te saigne* et en attendant tu te raccroches au nabot (77, l’auteure souligne).

Ainsi, aussi médiocre et méprisable que soit le secrétaire particulier, sa présence est indispensable à l’Homme célèbre. À partir de là, on constate que, paradoxalement, le

misanthrope n'est pas celui qui ne veut rien et qui aspire à la transparence. Au contraire, nous dirons avec Toudoire-Surlapierre (42) qu'il est « un personnage qui en demande plus ce qu'il peut raisonnablement obtenir ou espérer ». Le misanthrope est un personnage qui « demande », ce qui le propulse automatiquement dans une relation avec autrui, même si cette relation est dysfonctionnelle, que ses demandes sont excessives et exclusives et que ses rencontres, particulièrement en amour, sont immanquablement ratées (Harel, 2010 : 178).

3.3.4.1 De l'amour à la haine, de la haine à l'amour

Dans *Les Dits d'un idiot*, où l'amant est désigné sous le nom de « sparring-partner » (63), l'amour (conjugal et filial) équivaut à une guerre sans merci. De l'amour, Ariane attend un bonheur absolu, elle qui semble avoir une brèche béante au cœur et qui, à présent, réclame l'amour comme on réclamerait un objet perdu :

la Mandragore se frayait son chemin avec l'entêtement d'un bûcheron fou qui élaguait coupait sciait châtrait ce qui pouvait faire de l'ombre à son bonheur au bonheur tel qu'elle l'entendait et qui supposait que tout sur son passage devait se mettre à genoux [...] lui faire oublier qu'elle était née du foutre d'un pendu [...] il incombait à son mari son sauveur de lui faire la vie en rose [...] la Mandragore mendiait griffait lacérait arrachait des lambeaux de bonheur pour soigner ses plaies qu'elle ne révélait à personne (54).

On comprend alors que l'amour, chez Lê, n'est jamais demandé et donné : il est exigé, arraché, cédé. L'amour est dépendance, mépris et capitulation, jamais douceur, plénitude et bonheur. À partir de là, la haine prend le relais sur l'amour : les personnages sont tellement pris dans leur urgence d'exister à tout prix, de faire régner leur indestructibilité rêvée, que la haine semble être le seul recours viable. En effet, selon Flahault,

la haine sert l'entreprise d'occuper l'esprit de l'autre, et elle peut y parvenir d'elle-même, sans avoir à dépendre de son assentiment. En haïssant, je jouis du pouvoir de m'affirmer absolument,

inconditionnellement. Je puis hanter l'autre de ma haine et m'imposer à lui comme l'image de l'être aimé(e) possède l'amant(e) : c'est l'autre qui dépend de moi et non pas moi de lui. Aussi, la haine peut apporter au rêve d'amour son accomplissement. (Flahault, 1998 :92)

Dans cette perspective, il apparaît que la relation mère-fils mise en scène dans *Les Dits d'un idiot* n'est pas exempte d'une forme d'amour. C'est évidemment ambigu dans la mesure où cet « excès d'amour » (202) ne sait pas s'exprimer autrement que par la violence de l'abandon, de l'invective et de la règle du « tout ou rien ». Pourtant, nous sommes en droit de nous demander si le fait qu'il soit devenu paralytique n'a pas été une manière pour le fils de répondre au souhait de sa mère d'être « une petite crevure qui serait à elle rien qu'à elle » (61). Il ne prendra pas « la poudre d'escampette » (38) comme son père et son grand-père : il restera à la disposition d'Ariane, il l'écouterà parler « sans discontinuer » (11). Il maugrée dans son coin, ricane à l'occasion en critiquant la Mandragore et « son cou de cygne usé » (71), mais il la regardera aussi, « Ariane et sa silhouette élégante Ariane et sa petite figure de lunatique au milieu de toutes ces gueules de contemplateurs » (70). Dans une espèce de plaisir sadomasochiste qui s'est instauré au fil des années, le paralytique se laisse malmener. Il y a clairement, en effet, une dimension de dépendance dans la relation mère-fils :

je suis comme un condamné épargné par erreur un chien qui n'a pas eu sa bastonnade et c'est moi qui appelle je réclame les électrodes sur mes tempes je mendie mes séances de torture je laisse sonner cinq fois dix fois vingt fois je rappelle toutes les heures (19).

Par ailleurs, le paralytique entretient secrètement un désir d'une trêve, il voudrait signer un traité de paix. En effet, « Ariane m'oblige à des pénitences dont je ne songe même pas à me venger quand l'occasion s'offre à moi aveuglé que je suis par l'espoir d'une trêve dans notre guerre des nerfs d'un répit dans le harcèlement systématique de ma raison » (42). Ainsi, l'attitude passive du paralytique peut se lire comme une preuve d'amour et de loyauté en ce qu'elle est à la fois une sorte de pitié et

d'indulgence pour sa mère et un désir de ne pas répéter le schéma familial, quitte à se détruire lentement à la place. D'une tout autre manière, mais avec la même contradiction interne, à travers sa relation avec Mortesaison, le vieux Ragot montre également qu'une misanthropie totale n'est pas possible.

3.3.4.2 Le besoin de l'autre et la « sentimentalité criminelle » (68)

En effet, bien que le vieux Ragot reproche à la jeune femme sa « sentimentalité criminelle » (68) – formule qui se retrouve également dans la bouche de Ricin lorsqu'il parle de la nièce dans *Calomnies* –, il en est lui-même victime. Ce fait illustre directement l'idée avancée par Toudoire-Surlapierre, selon laquelle « la misanthropie est l'expression d'une personnalité contradictoire, aussi ambivalente qu'autoritaire, qui cherche ce qu'elle refuse » (Toudoire-Surlapierre, 57). De cette manière, on comprend que les misanthropes désirent la solitude autant qu'ils désirent la compagnie, haïssent la sentimentalité autant qu'ils s'y adonnent.

En laissant Mortesaison entrer dans sa maison, le vieux Ragot a baissé ses gardes. Lui qui s'était retiré de la société sans personne pour lui tenir compagnie, il fait un nouveau pas vers la vie sociable. Lorsqu'il accepte que la jeune fille partage son quotidien, il retrouve les normes, réapprend à se reposer sur quelqu'un, à tel point qu'il développe rapidement une dépendance à sa présence :

les demoiselles s'étaient succédé dans la tanière du vieux chameau [...] il finissait par mettre le holà par chasser ces demoiselles qu'il appelait des bactéries caqueteuses et astiqueuses [...] puis Mortesaison vint en l'espace de quelques mois le vieux Ragot fit d'elle son anticorps favori (60).

Jusqu'à un certain point, cette affection est partagée, si l'on prend en considération le fait que Mortesaison va toujours se recueillir sur la tombe du vieux Ragot (63), mais alors que ce dernier lui réserve un amour exclusif et oppressant, elle ne garde son amour que pour le « Jumeau » avec qui elle entretient une correspondance et qu'elle

attend patiemment (105). La disparition de Mortesaison crée d'abord la tristesse et la mélancolie, comme on peut le constater dans cet extrait à la détresse évidente :

le vieux Ragot était redescendu dans la bibliothèque tout était là et pourtant c'était comme si elle avait tout emporté *qui* désormais lirait ces livres *qui* écouterait les imprécations du vieux Ragot contre les pensionnaires de l'hospice d'en face *qui* lui apporterait son bol de riz blanc arrosé de bouillon de poule *qui* lui servirait ses sorbets *qui* viendrait lui réchauffer les pieds dans ses insomnies *fini! fini!* (116, l'auteure souligne).

Force est de constater que l'accent ici est mis sur le *qui* et non pas sur le *quoi* : c'est la présence même de Mortesaison qui manque et non les soins qu'elle lui prodiguait. La rage prend le pas sur la douleur, il ne reste au « vieux querelleur » (118) qu'à ricaner (103) avant de « hurler à l'abandon à la trahison » (117). Dans un accès de fureur – et de honte, peut-être, de s'être laissé avoir si facilement, d'avoir espéré, d'avoir fait confiance à un être humain –, il se suicide. La misanthropie, en effet, ne connaît pas de juste milieu, en particulier pour quelqu'un d'aussi cynique que le vieux Ragot.

Ainsi, de manière peut-être moins explicite que les personnages de *Calomnies*, les êtres qui peuplent *Les Dits d'un idiot* ne rejettent pas l'amour : Ariane, le paralytique, Mortesaison ou encore le vieux Ragot le désirent, l'attendent, le réclament. Cependant, leur idéal est tellement absolu, leur exigence est tellement exclusive ou étouffante que l'amour devient inatteignable et, finalement, décevant. Nous constatons alors l'échec de leur système de valeurs, système qui n'admet aucun compromis, et qui, par conséquent, ne peut être viable comme philosophie de vie. Toutefois, il faut également reconnaître que, dans le cas des misanthropes, c'est moins le résultat qui compte que l'impulsion elle-même. Pour reprendre les mots de Rallo-Ditche, les misanthropes « affirment un droit à exister dans cette forme de vie qu'ils exhibent », même s'ils se doutent que celle-ci est « impossible » (Rallo-Ditche, 2007 : 124).

Conclusion

À bien des égards, *Les Dits d'un idiot* est un roman violent, où la question de la survie est centrale : les passions sont exacerbées, le juste milieu n'est jamais une possibilité et les personnages aspirent à vivre avec une tenacité déchirante. Catherine Wulf écrivait à propos des œuvres de Thomas Bernhard que « dans le tourbillon véhément de mots proférés, on ressent vivement la présence d'un Moi impitoyable, d'un Moi qui refuse de s'enfermer dans le désespoir²⁴ ».

Bien qu'il ne soit pas question ici non plus de rendre les armes ni de « s'enfermer dans le désespoir » (même le suicide du vieux Ragot n'est pas une capitulation de sa part : « il mit sa tête dans le sac uniquement pour s'empêcher de hurler car tout centenaire qu'il était le vieux Ragot n'avait pas envie de partir » [117]). Finalement, il y a une dimension désespérée, en tout cas absolue, dans cette quête identitaire, dans cette volonté de survivre. En effet, lorsqu'on prend en considération les moyens employés par les personnages pour le faire, on découvre que ceux-ci sont toujours sous le signe de l'excès, qui grossit, déforme, se montre : colère, violence verbale et misanthropie se répondent et se complètent. En faisant appel au corps, à la théâtralité, à l'éclat, les protagonistes des *Dits d'un idiot* brandissent une forme de vie explosive, qui n'est pas sans paradoxes. Affamés de reconnaissance et d'amour, ils refusent leur existence transparente et l'indifférence de leur entourage, attaquent les autres à coups de colère et de violence verbale et cherchent à s'en protéger en s'isolant dans la misanthropie. Et, précisément, le moins qu'on puisse dire c'est que, dans *Les Dits d'un idiot*, personne ne passe inaperçu : leur pari est alors gagné, partiellement, du moins.

²⁴ Catharina Wulf. 1998. « La hantise de la question chez Thomas Bernhard », *Germanica*, 22, [en ligne], <http://germanica.revues.org/1328>.

En effet, si, à force de bruits et de surenchères théâtrales, les êtres des *Dits d'un idiot* parviennent à survivre, leur équilibre est cependant toujours menacé. Malgré la violence du roman, ce qui frappe, c'est la grande vulnérabilité de ces personnages dont les subjectivités ne sont jamais gagnées d'avance, encore moins de manière durable. Ainsi, l'affirmation de soi s'établit au prix d'une lutte permanente, car à la première inattention, le néant les menace à nouveau. C'est la raison pour laquelle nous pouvons comparer les personnages des *Dits d'un idiot* à l'image d'un funambule oscillant sur son fil, au-dessus du vide. Cette idée est particulièrement vraie pour le paralytique, chez qui la victoire est temporaire. En effet, la fin du roman ne laisse pas vraiment envisager une amélioration de son sort – ce qui nous empêche par conséquent d'être complètement optimistes sur l'efficacité de sa colère, de sa violence verbale et de sa misanthropie –, et les derniers mots sont plutôt sinistres. Cependant, il faut remarquer que si le roman s'est ouvert sur les paroles de la mère, il se termine par celles du fils :

une fois que je serais baigné promené embecqué c'est dans mon lit que j'écrirai ma Déploration mon testament sous l'œil de la Mandragore qui montera la garde près des dépouilles opimes elle veillera sur mon corps exténué le temps que je dégorge mon poison que je me purge à l'encre noire de ma haine d'Ariane et que la chiasse sentimentale me vide me laisse pantelant bon à manger les mandragores par les racines (203).

Ce discours ne ressemble peut-être pas à une victoire renversante, mais le fait qu'il soit, pour une fois, exclusivement monodique et non plus polyphonique a son importance dans le cadre de la lutte verbale qui s'est jouée entre sa mère et lui depuis le début du récit. En somme, à l'issue des *Dits d'un idiot*, le paralytique a, provisoirement, le dernier mot, celui qui lui permet, pour le moment, de dire « je » et de rester sur son fil.

CONCLUSION

Calomnies et *Les Dits d'un idiot* mettent en scène des liens interpersonnels – familiaux, amicaux, amoureux – s'inscrivant sous le signe d'un rapport de forces permanent, qui se déploie à partir d'un désir de vivre commun à tous les personnages de Linda Lê. On ne s'étonne pas, alors, que leur volonté respective d'exister finit par les opposer avec intensité les uns aux autres. C'est au sein de ces relations complexes à l'autre qu'interviennent la colère, la violence verbale et la misanthropie. En nous appuyant sur un cadre théorique pluridisciplinaire conjuguant littérature (Rallo-Ditche, Harel, Joseph, Bouchenafa), psychologie et psychanalyse (Tavris, Raimbault et Eliacheff) et philosophie (Butler, Flahault), nous avons souhaité décliner la colère, la violence verbale et la misanthropie d'un point de vue esthétique et existentiel. Nous avons pu ainsi rendre compte de la complexité et de la pluricité des trois notions sur lesquelles porte notre mémoire : colère, violence verbale et misanthropie mettent en lumière le rapport difficile à l'autre et revêtent une propriété existentielle en ce qu'elles questionnent aussi la relation d'un sujet, conscient de sa finitude, à lui-même. Dans l'écriture, elles se manifestent par une dynamique circulaire de répétitions/ressassement, d'ironie, d'hyperboles, ou encore de monologues polyphoniques. Par ailleurs, nous avons jugé pertinent d'inclure dans notre corpus critique les études portant sur Thomas Bernhard en raison de la ressemblance des thématiques de Lê avec l'auteur autrichien.

À travers ces différents apports théoriques, nous avons cherché à mettre en évidence que, dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot*, la colère, la violence verbale et la misanthropie sont une forme de vie permanente ancrée dans la volonté qu'ont les personnages d'agir contre les insatisfactions et les insuffisances de leur vie, et non

pas simplement des émotions ou des réactions passagères et cathartiques. L'impératif est de vivre absolument, de ne pas se laisser ignorer et encore moins effacer par les autres. En effet, la colère, la violence verbale et la misanthropie sont, d'une manière ou d'une autre, des affirmations d'une subjectivité : la colère implique le sentiment d'être en droit de la manifester, la violence verbale exige un tant soit peu d'autorité, tandis que la misanthropie est impossible sans une forte croyance en le bien-fondé de la séparation entre soi et l'autre. Ces présuppositions pourraient sembler ironiques dans la mesure où chez deux personnages (l'oncle de *Calomnies*, le vieux Ragot des *Dits d'un idiot*), ce désir de vivre débouche sur un suicide. Cependant, ce geste désespéré est également, chez Lê, le signe d'une volonté de rester maître de sa vie, et donc maître de sa mort.

Force est de constater, toutefois, que l'affirmation de soi est bel et bien oscillante. La question de la maîtrise (de soi et de l'autre) est d'ailleurs à vif dans les romans de Linda Lê. Dans ce contexte, la colère, la violence verbale, la misanthropie, les comportements compulsifs ou encore la théâtralité, étudiés dans les chapitres précédents, sont autant de manières pour les sujets d'avoir une emprise sur l'autre (en le dénigrant, en l'insultant, en le forçant à écouter) et de se contrôler soi-même (en gardant le silence, en s'excluant de la société, en retournant l'insulte). La colère, la violence verbale, la misanthropie attaquent autant qu'elles servent de bouclier défensif. Nous observons alors une contradiction flagrante des personnages de Lê, déchirés entre deux positions qu'ils désirent de manière égale : agresser et se protéger. Les deux actions sont difficilement conciliables dans la mesure où, dans l'agression, il y a une idée de prise de risque : il faut s'avancer et, par conséquent, courir le danger d'être touché. Or, les protagonistes de Lê veulent à la fois détruire l'autre *et* être invincibles, intouchables. Dans une récente entrevue avec Karine Schwerdtner, Linda Lê confie que

[s]es personnages tendent à être des aventuriers de l'absolu, ils sont à la recherche de ce qui les dépasse et ils savent que cette aventure peut

être source de la plus grande intranquillité, car ils se retrouvent remis en question et que leur flottement les rend vulnérables. (Lê, 313)

Précisément, notre lecture de *Calomnies* et des *Dits d'un idiot* met en lumière l'aspect profondément ambivalent de la colère, de la violence verbale et de la misanthropie, trois notions à double tranchant. Ainsi, au cours de notre réflexion, nous avons montré que dans leur volonté de dénigrer l'autre, les personnages finissent en définitive par reconnaître – avec beaucoup de réticence – son existence et son importance : la colère, mais c'est aussi vrai pour la violence verbale et la misanthropie, « nous met en relation non pas avec une abstraction mais avec autrui » (Pachet, 25).

On comprend donc que leur tentative de prise de contrôle n'aboutit pas nécessairement à une victoire écrasante, ni même permanente. En effet, si l'altérité devait vraiment être réduite à néant, peut-être que cela ne devrait passer ni par la colère, ni la violence verbale ou la misanthropie, mais bien par l'indifférence. Dans cette perspective, colère, violence verbale et misanthropie sont des manifestations relationnelles, c'est-à-dire qu'elles inscrivent toutes trois le sujet au sein d'une relation (qu'elle soit conflictuelle ou non désirée n'y change rien). De cette manière, bien que les personnages aspirent à être indifférents aux autres et à leur propre détresse (ce que nous voyons dans la colère « raisonnée » de l'oncle de *Calomnies* ou la méchanceté terrassante et presque auto-anesthésiante de la Mandragore dans *Les Dits d'un idiot*), les affects et états que représentent la colère, la violence verbale et la misanthropie les trahissent. Pourtant, malgré le fait qu'elles obligent à reconnaître autrui et que la récupération de l'insulte passe d'abord nécessairement par une phase de honte et d'humiliation (Joseph, 203), ces trois notions permettent aux personnages, avec une efficacité relative, de se représenter en tant que sujets et non plus comme des objets. Le titre de notre mémoire s'explique alors : *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot* présentent des êtres aux prises avec un entourage qui les insulte, les blesse, les menace dans leur existence même; la colère, la violence verbale et la misanthropie

sont à lire comme des stratégies de défense. L'individualisme inhérent à ces trois éléments est leur point d'ancrage en ce que, selon Anne Guillemot et Michel Laxenaire (49),

[L]a quête de l'identité devient une valeur prédominante lorsque l'individualisme l'emporte sur le sens des valeurs collectives et sur les nécessités d'une interrelation avec les autres membres du groupe social. Chacun cultive son moi. [...] À l'opposé de son ancêtre du Moyen-Âge, l'homme ne tient plus à sauver [son âme], mais il cherche à se connaître, s'affirmer et avoir le sentiment d'exister. Maintenant, pour être dans le vrai, il faut savoir s'occuper de soi-même avant de s'occuper des autres, ce qui suppose une certaine dose d'égoïsme caractéristique de notre société narcissique.

Cet individualisme est effectivement poussé à l'extrême dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot*.

Au cours de notre mémoire, il a été démontré que la colère – toujours royale en ce qu'elle n'admet aucune contrariété – est loin d'avoir systématiquement la vertu cathartique qu'on lui a souvent prêtée : se mettre en colère ne garantit pas un apaisement, bien au contraire. Ni dans *Calomnies*, ni dans *Les Dits d'un idiot*, il n'est question de se soulager par le biais de l'expression de la colère : celle-ci est nécessaire, et donc permanente (parce que répétée), et elle ne se vit pas non plus sans souffrance. Intellectualisée et systématisée dans *Calomnies*, elle se manifeste dans l'intimité : elle bouillonne, mais les personnages affichent un calme à toute épreuve, par fierté mais aussi par réflexe défensif. Refusant d'être des victimes, ils cherchent à maintenir leur dignité en évitant de s'apitoyer sur leur sort. Fait intéressant, on n'observe rien de tel dans *Les Dits d'un idiot*. Au contraire, il semblerait que plus la colère s'épanche, mieux les personnages se portent. Elle transforme le corps en lieu de démonstration théâtrale, entre immobilité et activité compulsive : la colère fige (le paralytique) ou au contraire excite (Ariane), elle dérègle les habitudes alimentaires dans le but de punir l'autre de ses insuffisances, elle fait vomir aussi bien la nourriture que les mots. Par ailleurs, même si la colère de l'oncle de *Calomnies* et

celle d'Ariane des *Dits d'un idiot* sont de nature différente, elles se rejoignent en ce qu'elles construisent toutes deux, bon gré mal gré, une relation avec l'autre. En effet, nous avons d'une part une colère qui tente d'occulter l'autre (*Calomnies*), d'autre part une colère qui veut se montrer à l'autre (*Les Dits d'un idiot*); pourtant, dans les deux cas, c'est l'autre qui apparaît en filigrane : en même temps qu'elle fait exister les personnages, la colère révèle autrui. Ainsi, la nièce et sa mère dans *Calomnies* sont reconnues, tandis que le fils et les différents hommes de la vie d'Ariane se trouvent littéralement *mis en scène* par le biais de la théâtralité de la colère de la Mandragore.

Nous avons également mentionné que, dans les deux romans étudiés, les invectives lancées à l'encontre de tout un chacun sont une manière pour les personnages de se rendre visibles, aux yeux des autres comme aux leurs. Elles les représentent grands, puissants, imposants, bref, invincibles; c'est ce que nous avons observé avec le concept de fantasme d'illimitation de François Flahault. Les êtres insultés (la nièce et l'oncle dans *Calomnies*, le paralytique et Mortesaison dans *Les Dits d'un idiot*) croient n'avoir que deux possibilités : mourir ou riposter; et la riposte est presque toujours l'option choisie. Par le biais de la théorie de la performativité énoncée par Butler, nous avons vu que les personnages reprennent les injures pour les citer, les resignifier, qu'il s'agisse de l'oncle de *Calomnies*, qui clame son statut de fou, ou encore du narrateur principal dans *Les Dits d'un idiot*, qui ressasse les insultes de sa mère à son égard. Le cas de figure du paralytique est, par ailleurs, plus ambiguë que celui de l'oncle dans la mesure où il n'est pas toujours clair s'il resignifie ces citations ou s'il les perpétue simplement. La nièce et Mortesaison préfèrent, elles, une réponse plus ambivalente. En choisissant le silence, elles semblent se soumettre et donner raison aux invectivés qui les accablent; pourtant, c'est tout le contraire qui se passe. Ni la nièce, ni Mortesaison ne s'engage dans la chaîne injurieuse initiée par Ricin, le Conseiller ou le vieux Ragot, parce qu'elles savent qu'elles ne gagneront pas de cette manière-là. Elles feignent l'acquiescement uniquement pour avoir une marge

de manœuvre et un contrôle de soi, à défaut de contrôler l'autre. Ainsi, leur silence est moins soumis que stratégique.

Par ailleurs, dans un univers qui n'accepte pas d'alliés mais seulement des adversaires, le rejet de la compagnie d'autrui va de soi. La misanthropie des personnages leur construit un mur protecteur et leur fournit une manière de se différencier des autres tout en se protégeant de la menace extérieure. En clamant le droit de faire autrement, de vivre autrement, les personnages tentent de s'extirper de ce qu'ils considèrent être un conformisme délétère : pour l'oncle, la société est de la glu (*Calomnies*, 95), pour le vieux Ragot, elle est une bactérie (*Les Dits d'un idiot*, 60). Pourtant, l'attitude de rejet total ne vient pas sans ses contradictions dans la mesure où *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot* sont plus complexes qu'une simple mise en scène de relations conflictuelles. Solitaires, critiqueurs, grognons, les personnages de ces deux romans sont également des idéalistes : ils ont horreur de l'hypocrisie et désirent tant l'amour qu'ils ne peuvent qu'en manquer. De cette manière, nous avons fait l'état des relations amoureuses et familiales malheureuses, entre la courte félicité de l'amour incestueux dans *Calomnies* et la dynamique de domination régissant l'amour mère-fils dans *Les Dits d'un idiot*. Finalement, de manière peut-être plus aiguë encore que la colère et la violence verbale, la misanthropie révèle la vulnérabilité des personnages, qui marchent sur une corde raide, entre la haine des autres et la haine de soi. Le repli sur soi, l'individualisme et le narcissisme deviennent alors nécessaires pour contrer cette source de fragilité.

En somme, la colère, la violence verbale et la misanthropie exigent une prise de position dans le monde et par rapport aux autres, une prise de position qui, dans le cas des personnages de LÊ, est systématiquement excessive. L'excès les sauve autant qu'il les menace parce qu'il est dépourvu de limites et de sécurité; les exemples les plus extrêmes ont été l'oncle de *Calomnies* et le vieux Ragot dans *Les Dits d'un idiot*, victimes de leur inflexibilité et de leur incapacité à s'adapter et à nuancer leurs propos.

Dans cet univers, le juste milieu n'existe pas; les personnages naviguent constamment entre les deux pôles que sont le tout et le rien. Cette instabilité porte en elle la garantie d'exister. En effet, Michel Jarréty considère que « demeurer dans l'indélicivance, dans l'in-quiétude de la réponse absente, c'est s'assurer d'une vigueur à coup sûr difficile à vivre, mais qui cependant est la vie même, parce que seule la souffrance nous assure la conscience d'exister. » (Jarréty, 158) Ainsi, par le biais de la colère, de la violence verbale et de la misanthropie, les personnages de Lê testent les limites (celles des autres et les leurs) et leur existence prend précisément racine à partir de ce test et du vertige qui en découle. La méchanceté avec laquelle les personnages s'expriment n'est rien de moins qu'une forme de vie aussi valide qu'une autre, marginale et absolue, d'autant plus qu'elle s'autojustifie et se dispense de l'assentiment ou du désaccord d'autrui. Ainsi, à la question initialement posée de savoir si Linda Lê est une écrivaine « méchante », nos analyses nous permettent de répondre de manière positive, à une interrogation près : la méchanceté mise en mots par Lê se dispense-t-elle pour autant réellement d'autrui, comme on peut le voir dans l'œuvre de Thomas Bernhard? Rien n'est moins sûr. Harel soutient que

[d]ans les romans de Thomas Bernhard, l'imprécation concerne à peine l'objet de l'injure. Celui qui est invectivé est à vrai dire de peu d'intérêt. Ils sont tout au plus une chose, un contenant, un réceptacle qui emmagasine les représentations délétères d'une altérité détestée, ce qu'il conviendrait peut-être mieux d'appeler une « hors-identité ». (Harel, 2008 : 79)

Voilà une vision qui contraste avec celle de Linda Lê dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot* : même si ce n'est pas forcément son but, l'imprécation chez Lê concerne pleinement l'objet de l'injure. D'abord parce que, dans ses romans, l'invectivé a besoin de lui pour exister, ensuite parce que l'injurié répond généralement aux insultes et renverse occasionnellement les rôles, créant une relation de dépendance à entretenir, toujours dans le bruit et le silence, l'amour et la haine, le tout ou le rien. Ainsi, contrairement à l'univers romanesque et dramaturgique bernhardien, dans

lequel le suicide est la marque d'une impasse, et qui embrasse le pessimisme²⁵ (Dowden, 7), dans les deux romans de Lê, les personnages *veulent* vivre; simplement, pas n'importe comment, et pas comme n'importe qui. La banalité ne les intéresse pas, la tiédeur et la distanciation non plus. C'est cet idéal d'absolu qui parfois les perd, comme l'oncle et le vieux Ragot, mais ce qui, en même temps, les fait passionnément vivre.

Après avoir mis en lumière les différents rapports de force qu'entraînent la colère, la violence verbale et la misanthropie entre les personnages, nous sommes frappés par la récurrence de personnages féminins aux voix plus ou moins discrètes, surtout au sein d'une relation avec un homme. En effet, Linda Lê met régulièrement en scène des jeunes femmes sous l'emprise d'hommes pervers, manipulateurs et possessifs. Leurs voix sont parfois supprimées, comme nous pouvons le voir avec le « papillon blanc » dans *Calomnies*, livré à la prostitution par son père, avec Mademoiselle Monnier, assassinée par le Conseiller, ou encore avec la sœur de l'oncle de *Calomnies*, étouffée par la famille. En revanche, certaines d'entre elles font preuve d'une résistance réservée mais solide; c'est ce que nous avons observé avec la nièce dans *Calomnies* et Mortesaison dans *Les Dits d'un idiot*. Ariane est également un personnage féminin particulier en ce qu'elle s'inscrit à certains égards dans la liste des femmes contrôlées par les hommes sans toutefois y appartenir tout à fait. Elle accepte de jouer ce rôle tant qu'elle y trouve son compte, mais elle est moins celle qui est contrôlée que celle qui contrôle; lorsqu'elle se lasse de sa relation dysfonctionnelle avec son amant, elle n'a aucun mal à s'y soustraire. Par là, elle rejoint les figures insoumises de Lê. Le féminisme dans les fictions de Lê n'est pas de l'ordre de l'évidence (l'écrivaine elle-même ne se reconnaît pas ouvertement comme

²⁵ Il faut nuancer ici. En effet, Dowden pointe au moins deux raisons pour lesquels le pessimisme de Bernhard ne doit pas être considéré comme un simple cynisme : d'abord parce que ses critiques acerbes sont celles d'un moraliste révolté, ensuite parce que d'un point de vue biographique, malgré sa maladie, Bernhard a fait preuve d'une grande ténacité pour se maintenir en vie. (Dowden, 7-8)

féministe²⁶), mais dans la mesure où sa bibliographie contient un nombre non négligeable de personnages féminins qui, finalement, luttent contre l'appropriation des hommes de leur entourage, amants ou amis, il semble qu'il y aurait là de nouvelles pistes à explorer²⁷.

En définitive, l'étude de la colère, la violence verbale et la misanthropie dans *Calomnies* et *Les Dits d'un idiot*, a permis d'identifier le paradoxe comme pilier de la création littéraire de Lê. Toujours dans son entrevue avec Karine Schwerdtner, l'auteure apporte une lumière intéressante sur ses personnages et les paradoxes de son écriture. Selon elle,

[t]out sujet désirant oscille sans cesse entre deux pôles, entre ce qui risque de le détruire mais est vertigineusement attirant, et ce qui participera peut-être à de son avancement spirituel s'il accepte de sortir de lui-même. Tout sujet désirant est tiraillé entre la volonté de se préserver et celle d'aller au-devant de l'inconnu. C'est cet écartèlement qui fait sa richesse et sa complexité : il est tenaillé par le doute, toujours en contradiction avec lui-même, il n'est pas l'homme du juste milieu, mais flotte entre deux extrêmes. (Lê, 312-313)

Ainsi, dans le maniement de l'ambivalence, avec un goût prononcé pour la violence, l'écrivaine cherche davantage à poser des questions qu'à y répondre, à ouvrir des possibilités, à explorer le « fond de l'inconnu (du paradoxe?) pour trouver du nouveau²⁸ ».

²⁶ Dans une rencontre avec Gillian Ni Cheallaigh, Lê confie : « Je ne me définis pas du tout comme féministe. », 2013, [en ligne], <https://modernlanguages.sas.ac.uk/sites/default/files/files/Research%20Centres/CCWW/Nicheallaigh%20-%20Le%20interview.pdf>.

²⁷ Ces pistes ont récemment été amorcées par quelques chercheuses, comme Crystel Pinçonat (2013, « Le complexe d'Antigone. Relectures féministes et postcoloniales du scénario oedipien ») et Gillian Ni Cheallaigh (2014, « "Voyelles mutilées, consonnes aux jambages arrachés" : Linda Lê's Compulsive Tracing, Erasing, and Re-Tracing Fragments of the Self in Writing »).

²⁸ *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* est le titre de l'essai de Lê, paru en 2009, dans lequel l'écrivaine fait part de ses influences littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Lê, Linda. 1993. *Calomnies*, Paris : Bourgois, 181 p.

_____. 1995. *Les Dits d'un idiot*, Paris : Bourgois, 203 p.

Corpus secondaire

Bernhard, Thomas. 1971 (1967). *Perturbation*, traduction par Guy Fritsch-Estrangin, Paris : Gallimard, 215 p.

Carroll, Lewis. 1979. *Tout Alice*, traduction par Henri Parisot, Paris : Flammarion. 442 p.

Corpus critique sur l'œuvre de Linda Lê

Bacholle-Boskovic, Michèle. 2002. « The Exiled Woman's Burden : The Father Figures in Lan Cao's and Linda Lê's Works », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 6, n° 2, p. 267-281.

_____. 2006. *Linda Lê. L'écriture du manque*, New York : The Edwin Millen Press, 213 p.

Barnes, Leslie. 2007. « Linda Lê's *Voix* and the Crisis of Representation, Alterity and the Vietnamese Immigrant Writer in France », in *French Forum*, vol. 32, n° 3, p. 123-138.

- Braziel, Jana Evans. 2000. *Nomadism, Diaspora and Deracination in Contemporary Migrant Literatures*, thèse de doctorat, University of Massachusetts at Amherst, 321 p.
- Chirol, Marie-Magdeleine. 2004. « Histoires de ruines. Calomnies de Linda Lê », in *French Forum*, vol. 29, n° 2, p. 90-104.
- Chung, Ook. 1994. « Linda Lê, "tueuse en dentelles" », in *Liberté*, vol. 36, n° 2, p. 155-161.
- Delvaux, Martine. 2001. « Linda Lê and the Prosthesis of Origin », in Susan Ireland and Patrice J. Proulx (dir.), *Immigrant Narratives in Contemporary France*, Westport, CT : Greenwood Press, p. 201-212.
- Do, Tess. 2004. « Entre salut et damnation. Métaphores chez Linda Lê », in *French Cultural Studies*, vol. 15, n° 2, p. 142-157.
- Etienne, Marie-France. 2003. « Linda Lê ou les jeux de l'errance », in *Tangence*, n° 71, p. 79-90.
- Fauvel, Maryse. 2007. « Négociation de l'identité des personnages chez Linda Lê », in *Scènes d'intérieur. Six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham : Summa Publications, p. 129-150.
- Lay-Chenchabi, Kathryn, et Tess Do. 2008. « Guilt and Betrayal in the Works of Azouz Begag and Linda Lê », in *French Cultural Studies*, vol. 19, n° 1, p. 39-56.
- Loucif, Sabine. 2007. « Entretien avec Linda Lê », in *The French Review*, vol. 80, n° 4, p.880-893.
- _____. 2009. « Linda Lê, la passeuse », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 4, p. 495-501.
- Motte, Warren F.. 2003. « Linda Lê's Language », in *Fables of the Novel: French Fiction Since 1990*, Normal IL : Dalkey Archive Press, p. 51-76.
- Ni Cheallaigh, Gillian.. 2014. « "Voyelles mutilées, consonnes aux jambages arrachés": Linda Lê's Compulsive Tracing, Erasing, and Re-Tracing Fragments of the Self in Writing », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 4, p. 438-446.

- Ollier, Leakthina Chau-Pech. 2001. « Consuming Culture : Linda Lê's Autofiction », in Jane Bradley Winston and Leakthina Chau-Pech Ollier (dir.), *Of Vietnam. Identities in Dialogue*, New York : Palgrave, p. 241-250.
- Schwerdtner, Karine. 2013. « Risquer le tout pour le tout (entretien) », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n° 3, p. 309-317.
- Selao, Ching. 2004. « Folie et écriture dans *Calomnies* de Linda Lê », in *Présence Francophone*, n° 63, p. 189-201.
- _____. 2007. « Deuils et migrations identitaires dans les romans de Linda Lê », in Anissa Talahite Moodley (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, p. 275-297.
- _____. 2007. « De l'exil à la parole exilée : l'impossible libération dans l'œuvre de Linda Lê », in Ibrahim H. Badr (dir.) *La Francophonie. Esthétique dynamique de libération*, New York : Peter Lang, p. 135-152.
- _____. 2011. *Le Roman vietnamien francophone. Orientalisme, occidentalisme et hybridité*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 220 p.
- Smith, Lise-Hélène. 2010. « The Desillusion of Linda Lê : Redefining the Vietnamese Diaspora in France », in *French Forum*, vol. 35, n° 1, p. 59-74.
- Vaughan Roberts, Emily. 2000. « Close Encounters : French Women of Vietnamese Origin and the Homeland in Kim Lefèvre's *Retour à la saison des pluies* and Linda Lê's *Les Trois parques* », in Jane Freedman and Carrie Tarr (dir.), *Women, Immigration and Identities in France*, New York : Berg, p. 121-134.
- _____. 2003. « A Vietnamese Voice in the Dark : Three Stages in the Corpus of Linda Lê », in Kamal Salhi (dir.), *Francophone Postcolonial Cultures, Critical Essays*, New York : Lexington Books, p. 331-342.

Entretiens avec Linda Lê et articles en ligne

- Argand, Catherine. 1999. « Entretien avec Linda Lê », *Lire*, [en ligne], http://www.lexpress.fr/culture/livre/linda-le_803102.html, consulté le 18 juin 214.
- Chiu, Lily V.. 2009. « An Open Wound on Smooth Skin : (Post)colonialism and the Melancholic Performance of Trauma in the Works of Linda Lê », in

Intersections : Gender and Sexuality in Asia and the Pacific, n° 21, [en ligne], <http://intersections.anu.edu.au/issue21/chiu.htm>, consulté le 6 mai 2013.

Crépu, Michel. 2008. « Écrire, écrire, pourquoi? Entretien avec Linda Lê », cycle de rencontres organisés par la Bibliothèque publique d'information, [en ligne], <http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100230110>, consulté le 20 juin 2013.

Kurmann, Alexandra. 2010. « Entretien avec Linda Lê », [en ligne], http://modernlanguages.sas.ac.uk/sites/default/files/files/Research%20Centres/CCWW/Linda_Le_Interview.pdf, consulté le 17 août 2014.

Landrot, Marine. 2010. « Linda Lê : "J'aime que les livres soient des brasiers" », *Télérama*, [en ligne], http://www.telerama.fr/livre/linda-le-j-aime-que-les-livres-soient-des-brasiers_59204.php, consulté le 3 février 2013.

Ni Cheallaigh, Gillian. 2013. « La "lectrice" douce, écrivaine mortifère : rencontre avec Linda Lê », [en ligne], <https://modernlanguages.sas.ac.uk/sites/default/files/files/Research%20Centres/CCWW/Nicheallaigh%20-%20Le%20interview.pdf>, consulté le 19 août 2014.

Pinçonat, Crystel. 2012. « Le complexe d'Antigone : relectures féministes et postcoloniales du scénario œdipien », in *Revue de littérature comparée*, n° 4, [en ligne], <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-4-page-495.htm>, consulté le 3 juin 2013.

Corpus théorique général

Achille, Alice, Odile Deverne, Michelle Gellereau et Evelyne Thoizet. 1992. *La lettre et le récit*, Paris : Bertrand-Lacoste, 127 p.

Astorg, Bertrand d'. 1990. *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris : Gallimard, 201 p.

Balasc-Variéras, Christiane. 1990. *Désir de rien*, Paris : Aubier, 138 p.

Bardèche, Marie-Laure. 1999. *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris : L'Harmattan, 237 p.

- Benoît, Éric, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté (dir.). 2001. *Écritures du ressassement*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 327 p.
- Benoît, Éric. 2001. « Sas (la parole en exil) », in Éric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté (dir.). *Écritures du ressassement*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 23-40.
- Butler, Judith. 2008. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 220 p.
- _____. 2009. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 249 p.
- Bloch, R. Howard et Frances Ferguson. 1989. *Misogyny, Misandry and Misanthropy*, Berkeley : University of California Press, 252 p.
- Booth, Wayne C.. 1974. *A Rhetoric of Irony*, Chicago : University of Chicago Press, 310 p.
- Bouchefana, Houria. 2004. *Mon amour, ma sœur. L'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIXème siècle*, Paris : L'Harmattan, 239 p.
- Braud, Michel. 2001. « Ressasser l'existence », in Benoît, Éric, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté (dir.). *Écritures du ressassement*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 169-178.
- Bruckner, Pascal. 1995. *La tentation de l'innocence*, Paris : Grasset, 312 p.
- Cauly, Olivier. 2012. *Mise(s) en scène de la répétition : Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg*, Paris : L'Harmattan, 171 p.
- Cnockaert, Véronique, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.). 2012. *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 259 p.
- Cottom, Daniel. 2006. *Unhuman Culture*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 195 p.

- Cory, Donald Webster et Robert E. L. Masters. 1963. *Violation of Taboo. Incest in the Great Literature of the Past and the Present*, New York : Julian Press, 422 p.
- Derouesné, Christian. 1997. « La nature d'une émotion », in Pierre Pachet (dir.), *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Autrement, p. 75-90.
- Diamond, Stephen. 1996. *Anger, Madness and the Daimonic : The Psychological Genesis of Violence, Evil and Creativity*, Albany, NY : State University of New York Press, 402 p.
- Dowden, Stephen D.. 1991. *Understanding Thomas Bernhard*, Columbia: University of South Carolina Press, 99 p.
- Dureau, Guy. 2001. « Pour une rhétorique du ressassement dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* », in Éric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté (dir.). *Écritures du ressassement*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 133-144.
- Engélibert, Jean-Paul et Yen Maï Tran-Gervat (dir.). 2008. *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes. 515 p.
- Fechter, Steven. 1993. « Impossible Love : A Study of the Incest Theme in the Plays of Ibsen, O'Neill and Shepard », thèse de doctorat, Université de New York, 312 p.
- Flahault, François. 1998. *La méchanceté*, Paris : Descartes & Cie, 219 p.
- _____. 2002. *Le sentiment d'exister. Ce soi qui ne va pas de soi*, Paris : Descartes & Cie, 830 p.
- Frédéric, Madeleine. 1985. *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen : M. Niemeyer, 283 p.
- Gagnon, Éric. 2011. *Éclats : Figures de la colère*, Montréal : Liber, 115 p.
- Garand, Dominique. 2007. « La fonction de l'éthos dans la formation du discours conflictuel », in Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Invectives et violence verbale dans le discours littéraire*, Québec : Presses de l'Université de Laval, p. 3-20.
- Gargani, Aldo Giorgio. 1990. *La phrase infinie de Thomas Bernhard*, Paris : Éditions de l'Éclat, 49 p.

- Gamache, Chantal. 1987. « Monologue polyphonique », in *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 55-64.
- Gibeau, Ariane. 2012. « Colères de femmes noires et excès narratifs dans *Passing* de Nella Larsen, *Sula* de Toni Morrison et *Push* de Sapphire », mémoire de maîtrise, 121 p.
- Girard, Didier et Jonathan Pollock (dir.). 2006. *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 269 p.
- Guillemot, Anne et Michel Laxenaire. 1997. *Anorexie mentale et boulimie. Le poids de la culture*, Paris : Masson, 140 p.
- Hamon, Philippe. 1996. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 159 p.
- Harel, Simon. 2008. « La méchanceté littéraire : les figures malaisées de l'autre en soi », in *Le Coq-Héron*, n° 192, p. 57-69.
- _____. 2008. « Fatalité de la parole : invective et irritation dans l'œuvre de Thomas Bernhard », in *Études littéraires*, vol. 39, n° 2, p. 59-82.
- _____. 2010. *Attention, écrivains méchants*, Québec : Presses de l'Université Laval, 181 p.
- Hedges, Elaine et Shelley Fisher Fishkin (dir.). 1994. *Listening to Silences : New Essays on Feminist Criticism*, New York : Oxford University Press, 326 p.
- Huston, Nancy. 2004. *Professeurs de désespoir*, Arles : Actes Sud, 380 p.
- Jankélévitch, Vladimir. 1979. *L'ironie*, Paris : Flammarion, 186 p.
- Jarréty, Michel. 2001. « Cioran et le ressassement dédoublé », in Éric Benoît, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, p. 157-168.
- Joseph, Sandrina. 2009. *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal : XYZ, 219 p.
- Landau, Tamara. 2012. *Les Funambules de l'oubli. Origines de l'anorexie et de la boulimie*, Paris : Imago, 232 p.

- Larguèche, Évelyne. 2009. *Espèce de --! Les lois de l'effet injure*, Chambéry : Université de Savoie, 147 p.
- Larochelle, Marie-Hélène (dir.). 2007. *Invectives et violence verbale dans le discours littéraire*, Québec : Presses de l'Université de Laval, 215 p.
- _____. 2008. *Poétique de l'invective romanesque*, Montréal : XYZ, 223 p.
- Le Guern, Michel. 2008. « Sur le silence », in *Littérature*, vol. 1, n° 149, p. 38-44.
- MacLeod, Sheila. 1982. *Anorexique*, Paris : Aubier-Montaigne, 235 p.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. 2001. « La colère d'Aristote. Défense et illustration d'un emportement plus doux que le miel », in *Littérature*, vol. 122, n° 122, p. 75-89.
- Marinov, Vladimir. 2008. *L'Anorexie, une étrange violence*, Paris : Presses universitaires de France, 287 p.
- Milon, Alain. 2010. *La fêlure du cri. Violence et écriture*, Paris : Encre Marine, 136 p.
- Mishriky, Salwa. 1994. *Le misanthrope ou la philanthropie de l'honnête homme classique*, New York : Peter Lang, 237 p.
- Montandon, Alain. 1992. *Les formes brèves*, Paris : Hachette, 176 p.
- Montandon, Alain et Josef Heinstejn (dir.). 1991. *Formes littéraires brèves*, actes du colloque international organisé à l'Université Blaise Pascal (décembre 1989), Wrocław : Edition de l'Université de Wrocław ; Paris : A.G. Nizet, 277 p.
- Pachet, Pierre (dir.). 1997. *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Autrement, 140 p.
- Patric Clair, Robin. 1998. *Organizing Silence : A World of Possibilities*, Albany, NY : State University of New York Press, 259 p.
- Phillips, Adam. 1997. « L'avenir de la colère », in Pierre Pachet (dir.), *La colère, instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Autrement, p. 68-74.
- Prak-Derrington, Emmanuelle. 2005. « Récit, répétition, variation », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 49, p. 55-65.

- _____. 2008. « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l'exemple du récit autobiographique "La cave" », in Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Elisabeth Richard (dir.), *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 251-264.
- Platon. 1964. *Le banquet*, suivi de *Phèdre*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Paris : Garnier, 192 p.
- Perrin, Laurent. 1996. *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris : Éditions Kimé, 236 p.
- Raimbault, Ginette et Caroline Eliacheff. 1989. *Les indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris : Odile Jacob, 282 p.
- Rallo-Ditche, Élisabeth. 2007. *Le Misanthrope dans l'imaginaire européen : la misanthropie au théâtre*, Paris : Desjonquères, 136 p.
- Rallo-Ditche, Élisabeth, Jacques Fontanille et Patrizia Lombardo. 2005. *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris : Belin, 302 p.
- Rowe, Aimee Carrillo et Malhotra Sheena (dir.). 2013. *Feminism, Silence and Power : Reflections at the Edges of Sound*, New York, Palgrave Macmillan, 272 p.
- Roth, Geneen. 1991. *When Food is Love : Exploring the Relationship Between Eating and Intimacy*, New York : E. P. Dutton, 205 p.
- Sartre, Jean-Paul. 2000. *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris : Librairie générale française, 123 p.
- Sceats, Sarah. 2000. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, 213 p.
- Sharif, Negin. 2009. « Structures et enjeux de la répétition dans *La chouette aveugle* de Sadegh Hadeyat : une poétique du ressassement », thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 479 p.
- Sinturel, Yves. 1991. « Char le bref. Quelques remarques sur la brièveté dans la poésie de René Char », in Alain Montandon et Josef Heinstein (dir.). 1991. *Formes littéraires brèves*, actes du colloque international organisé à l'Université Blaise Pascal (décembre 1989), Wrocław : Edition de l'Université de Wrocław ; Paris : A.G. Nizet, p. 89-108.

- Schoentjes, Pierre (dir.). 2001. *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, 352 p.
- Stawiarski, Marcin. 2008. « Lorsque la redite ne redit rien : autour de la dynamique musico-littéraire de la répétition dans l'œuvre de Gabriel Josipovici », in Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 81-91.
- Tavris, Carol. 1989. *Anger : The Misunderstood Emotion*, New York : Touchstone, 384 p.
- Thomas, Chantal. 1990. *Thomas Bernhard*, Paris : Seuil, 266 p.
- Thomas, Sandra P.. 2005. « Women's Anger, Agression and Violence », in *Health Care for Women International*, Vol. 26, n° 6, p.504-522.
- Toudoire-Surlapierre, Frédéric. 2007. *La misanthropie au théâtre : Ménandre, Shakespeare, Molière, Hofmannsthal*, Paris : Presses universitaires de France, 159 p.
- Trabelsi, Mustapha. 2006. *L'ironie aujourd'hui. Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 331 p.
- Tunner, Erika. 2004. *Thomas Bernhard : un joyeux mélancolique*, Paris : L'Harmattan, 170 p.
- Weber, Anne-Gaëlle, Muriel Cunin, Christophe Cusset, Anne Duprat, Audrey Giboux. 2007. *La misanthropie au théâtre*, Neuilly : Atlande, 251 p.
- Weinmann, Ute. 2000. *Thomas Bernhard. L'Autriche à la France : histoire d'une réception littéraire*, Paris : L'Harmattan, 314 p.
- Wulf, Catharina. 1998. « La hantise de la question chez Thomas Bernhard », in *Germanica*, 22, [en ligne], <http://germanica.revues.org/1328>, consulté le 10 novembre 2013.
- Zaragoza, Georges (et al.). 2007. *Mélancolie et misanthropie*, Paris : Éditions du Murmure, 104 p.

Webographie

- Ballestra-Puech, Sylvie. 2008. « Le vrai Misanthrope est un monstre » : misanthropie et tératogonie entre théorie et dramaturgie », [en ligne], <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2670>, consulté le 18 février 2013.

- Fontanille, Jacques. 1993. « Le cynisme. Du sensible au risible », [en ligne], http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf, consulté le 10 mars 2013.
- Kaplow, Susi. 2007 (1970) « Getting Angry », in *Feminist Reprise* [en ligne], <http://www.feminist-reprise.org/docs/kaplow.htm>, consulté le 3 juillet 2014.
- Labeille, Véronique. 2007. « Le silence dans le roman, un élément de monstration », in *Loxias*, 18, [en ligne], <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>, consulté le 12 mai 2013.