

Discours errants, sujets égarés : (Trans)Fictions de la folie chez Emmanuelle Bayamack-Tam

Martina STEMBERGER

Université de Vienne

martina.stemberger@univie.ac.at

Résumé

Les romans d'Emmanuelle Bayamack-Tam, peuplés par des personnages marginaux, aux psychopathologies multiples, constituent un objet privilégié pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Cette étude est centrée sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous ». Or, l'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau transfictionnel complexe, il s'agit aussi de retracer, d'un texte à l'autre, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison comme « la folie du plus fort » (Ionesco).

Mots-clés : Emmanuelle Bayamack-Tam. Littérature et folie. Analyse de discours. Transfiction.

Abstract

Emmanuelle Bayamack-Tam's novels, populated by marginal characters with multiple psychopathologies, constitute a privileged object of the reflection on the inscription of madness in literature. In the footsteps of Foucault, the writer problematizes the social and discursive production of madness ; in her texts, she unfolds a discourse not only *on*, but also *of* madness or rather of (polyphonic, plural) madneses, staging an excessive and transgressive, lunatic and lyric speech that oscillates between silence and song. This analysis focuses on the novel *Hymen* (2003), mosaic of several « mad » discourses. Yet, Bayamack-Tam's *œuvre* forming a complex transfictional network, it also retraces, from one text to another, the trajectories of her protagonists, lost in more than one way, carriers of (and carried by) wandering

discourses that defy novelistic chronology and the logic of identity, as well as reason as « the madness of the strongest » (Ionesco).

Keywords : Emmanuelle Bayamack-Tam. Literature and madness. Discourse analysis. Transfiction.

Resumen

Las novelas de Emmanuelle Bayamack-Tam, pobladas por personajes marginales, con múltiples psicopatologías, constituyen un objeto privilegiado para la reflexión sobre la inscripción de la locura en la literatura. Tras los pasos de Foucault, la escritora problematiza la producción social y discursiva de la locura; en sus textos, despliega un discurso no sólo *sobre*, sino también *de* la locura o más bien de *las* locuras (polifonas, plurales), montando una palabra excesiva y transgresiva, lunática y lírica, que oscila entre el silencio y el canto. Este análisis se centra en la novela *Hymen* (2003), mosaico de varios discursos (de) «locos». Sin embargo, la obra de Bayamack-Tam formando una compleja red transfictional, trata también de rastrear, de un texto a otro, las trayectorias de sus protagonistas extraviados en más de un sentido, portadores de (y portados por) discursos errantes que desafían la cronología novelesca y la lógica de la identidad, así como la razón como «la locura del más fuerte» (Ionesco).

Palabras clave: Emmanuelle Bayamack-Tam. Literatura y locura. Análisis del discurso. Transfiction.

0. Réflexions préliminaires

Retenez bien ce que je vous dis là [...] : c'est ce qu'on entend par malade qui fait toute la différence. Ou ce qu'on n'entend pas (Bayamack-Tam, 2003a : 761 *sq.*¹).

Là où il y a de l'instabilité, il y a de la vie (Bayamack-Tam, cf. Lançon, 2013).

L'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam, « réjouissant écrivain dégénéré [qui] défait les catégories et les meilleurs sentiments » (Lançon, 2010), évoluant par-delà le canon et même le « female counter-canon » contemporain (Cairns, 2015 : 495), est peuplée de personnages marginaux, « parias notoires » (Bayamack-Tam, 2013 : 1741) aux physio- et psychopathologies diverses, aux corps picaresques (cf. Lançon, 2013), aux origines hybrides, aux histoires « folles » défiant toute notion de vraisemblance (cf. Krol, 2008), aux « vies [...] inimaginables », vivier de la création. Interrogée sur sa préférence frappante pour des « personnages [...] physiquement atypiques » (et non moins atypiques psychiquement), Bayamack-Tam explique l'(anti-)raison d'être de son très particulier petit peuple romanesque :

Dans mes livres, il y a toujours des personnages d'exclus, des personnages qui souffrent, des personnages qui re[ç]oivent peu

¹ Pour toutes les éditions électroniques citées (voir précisions dans la bibliographie), sont référencées – au lieu des pages pour les ouvrages papier – les positions correspondantes dans le texte numérisé.

d'amour et peu de considération, alors qu'ils en méritent. C'est vrai que ces existences un peu obscures, douloureuses, et en même temps déconsidérées, ce sont celles-là que j'ai envie de décrire, même si ça m'entraîne dans l'abjection et la dérégulation, justement parce que ces vies sont inimaginables. Du coup, il y a de la place pour l'imagination (Bayamack-Tam, 2010b)².

De roman en roman, l'écriture de Bayamack-Tam se présente comme une vaste entreprise de transgression : mise en question fondamentale de l'identité sexuelle – « litigieuse chez tout le monde », selon l'auteure (Lançon, 2013) –, genrée, sociale, ethnoculturelle (etc.), voire du concept d'identité tout court ; défi aux canons de beauté, aux normes biopolitiques – et, enfin, à la raison en tant que « la folie du plus fort » (d'après Eugène Ionesco dans son *Journal en miettes*). C'est ce dernier aspect qui nous intéresse tout particulièrement dans cette étude-ci : à plus d'un titre, l'œuvre de Bayamack-Tam constitue un objet de choix pour une réflexion sur l'inscription de la folie en littérature. Sur les traces de Michel Foucault, l'écrivaine problématise la production sociale et discursive de la folie ; à plusieurs reprises, elle explore des dispositifs hétérotopiques oppressifs, que ce soit l'hôpital psychiatrique dans *Hymen* (2003) ou la prison dans *La Princesse de*. (2010). Or, dans ses textes, elle déploie un discours non seulement *sur*, mais aussi *de* la folie ou plutôt *des* folies (polyphones, plurielles), mettant en scène une parole excessive et transgressive, lunatique et lyrique, qui oscille entre le silence et le chant. Il s'agira de montrer que la confrontation avec les multiples facettes de la folie, dans cet univers doucement subversif, ne se limite pas au plan du « contenu » (minant par là même la dichotomie artificielle de la forme et du fond). Cette prose narrative glissant souvent vers le registre lyrique, création palimpsestueuse – au lieu d'angoisse (cf. Bloom, 1997), plutôt volupté de l'influence chez une auteure qui se définit comme « avant tout une lectrice » (Bayamack-Tam, 2010b) –, cède volontiers à la « séduction de la folie » (Felman, 1978 : 126), elle-même dotée d'une forte dimension intertextuelle, à commencer par Nerval, « patron » du roman *Une fille du feu* (2008) : l'épigraphe cite la fameuse lettre du poète à Alexandre Dumas, espèce d'« Éloge de la folie » publié comme préface aux *Filles du feu* (cf. Lançon, 2008).

Ainsi, la narration accueille à bras et phrases ouverts « [l]'imagination, cette folle du logis, [qui] en chasse momentanément la raison » (A. Dumas sur Nerval,

² Voir aussi la présentation de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam sur le site de l'association *Autres et Pareils* (dont l'écrivaine est l'un des membres fondateurs) : « [...] de livres en livres, les héros d'Emmanuelle Bayamack-Tam sont du genre à cumuler les tares, les disgrâces, les stigmates ; ils n'arrivent à rien, ils tirent systématiquement le mauvais numéro. Parce que leurs vies sont inimaginables, ou insupportables à imaginer, il y a de la place ici pour l'imagination, et pour l'humanité » (URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>).

apud Felman, 1978 : 64). Réhabilitation de la folie ? Et de quelle folie ? Sensibilisée en matière de critique sociale (à part ses activités d'écrivaine, Emmanuelle Bayamack-Tam est enseignante de lettres en banlieue parisienne), fort consciente de ce que la folie, en tant que « phénomène de culture » (Perreau, 2012), « n'existe que dans une société » (cf. Foucault, 1994a)³, la romancière se situe très loin des « poncifs sur la folie créative » (Poulet, 2013), de toute idyllisation abusive et exaltation romantique de la folie ou d'une supposée « profondeur de la folie » (cf. Blanchot, 2002 : 115)⁴, évitant les écueils « du pittoresque littéraire de la *follittérature* »⁵ comme « de la lecture symptomatique et objectivante de la psychiatrie » (Ber, 2012 : § 26).

Son approche, bien que visiblement basée sur une documentation solide, est sans doute moins clinique que poétique (et poétologique), mais aussi sociale : si Emmanuelle Bayamack-Tam se livre à une description critique du dispositif psychiatrique, elle sonde aussi et surtout le « rapport obscur mais constitutif » entre folie et littérature (cf. Felman, 1978 : 15), sous son aspect métonymique comme métaphorique⁶. Dans ce sens, sa production romanesque invite à une réflexion approfondie sur les langages de la folie, entre présence poétique et « absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé » (13), sur la folie littéraire (ou littérisée), phénomène « [p]rotéiforme » d'une « ambiguïté constitutive », entre potentiel créateur et danger destructeur (cf. Brochard et Pinon, 2011 : 85 *sqq.*).

« [...] même chez les fous, très peu peuvent se dire écrivains », constate, laconique, Gilles Deleuze (1993 : 17), tandis que Michel Foucault médite sur le lien entre « ces deux phrases aussi contradictoires et impossibles que le fameux *je mens* et qui désignent toutes deux la même autoréférence vide : *j'écris* et *je délire* » (Foucault,

³ « *On est fou par rapport à une société donnée* », souligne à son tour Albert Béguin (*apud* Perreau, 2012) ; de même Claude Ber (2012 : § 7) : « l'on n'est jamais fou tout seul ».

⁴ Voir aussi l'autoréflexion critique d'Emmanuel Carrère à propos de ce faux « culte romantique de la folie » dans lequel l'écrivain avoue avoir « donné jusqu'à un âge relativement avancé » : « Cela m'a passé, Dieu merci. L'expérience m'a appris que ce romantisme-là est une connerie, que la folie est ce qu'il y a de plus triste et morne au monde [...] » (2011 : 81).

⁵ Au sujet des « ambiguïtés de la *Follittérature* », voir l'analyse de Monique Plaza (1986 : 14 *sqq.*) ; sur les traces de Plaza, Claude Ber (2012 : § 30, 12, 16) problématise « les dérives de la *follittérature* » qui, associant « une curiosité fascinée pour la folie et une méconnaissance de sa réalité et surtout de sa souffrance » et équivalant en fin de compte « à une autre forme de dépossession du fou », peuvent « désagréablement rappeler certaines représentations de l'orientalisme » et provoquer ainsi « une gêne semblable à celle de ces expositions coloniales de la fin du XIX^e siècle » (§ 13, 32). Et Ber de citer, par référence aux *Fous littéraires* d'André Blavier (1982), Raymond Queneau, qui, dans *Bords* (1963), en arrive à se plaindre de ce que « le délire intéressant est rare » et d'avoir « rencontré davantage de “paranoïaques réactionnaires et de bavards gâteux” que de génies méconnus » (cit. § 23).

⁶ D'après Felman (1978 : 48), suivant Foucault et Derrida, la folie et la littérature correspondent « 1) De façon *métonymique*, par la constante référence du livre à la folie *dans* la littérature ; 2) [...] de façon *métaphorique* [...]. Il semble donc que la littérature soit là *à la place* de la folie : place à la fois métaphorique (substitutive) et métonymique (contiguë) ».

1994b : 419). D'après Roland Barthes (1977 : 107), « un fou qui écrit n'est jamais tout à fait fou » (mais plutôt un « *truqueur* »), la prétendue folie littéraire rien qu'« une folie pauvre, incomplète, *métaphorique* » (141). « Il me semble que, s'il existe en effet quelque chose comme la chose littéraire, elle ne peut s'expliquer que par la folie », observe pourtant Felman (1978 : 349). Rapport ambigu s'il en est ; il reste toujours que la folie – fût-elle « définie [...] comme une résistance en acte à l'interprétation » (*ibid.*) ou « comme une prodigieuse *réserve* de sens » (Foucault, 1994b : 418) – représente un défi non seulement au psychanalyste, mais aussi au critique littéraire, qui, face à « l'incertitude du sens » caractéristique du texte « fou », se retrouve à son tour « dans la position du psychiatre, l'interprétant se faisant bientôt analyste » (Perreau, 2012).

Mise en littérature de la folie ? Mise en folie de la littérature ? Dans l'analyse suivante, l'on se penchera d'abord sur le roman *Hymen* (2003), mosaïque de plusieurs discours (de) « fous », jeu avec le lecteur, lui aussi insidieusement entraîné dans une aventure littéraire bien au-delà des bornes du « bon sens » : « Et peut-être que vous aussi vous devenez fou avec moi [...] » (Bayamack-Tam, 2003a : 2344). L'œuvre de Bayamack-Tam formant un réseau intratextuel et transfictionnel complexe, aux personnages et motifs migrant, tels des feux follets, d'un roman à l'autre, il s'agira ensuite de retracer, à travers ses textes, les parcours de ses sujets égarés à plus d'un titre, porteurs (et portés) de discours errants qui défient la chronologie romanesque et la logique identitaire tout autant que la raison.

1. Folies croisées : petite psychopathologie romanesque

Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou ! (Pascal, *apud* Felman, 1978 : 38).

Hymen : sous ce titre énigmatique (stimulant, dès le paratexte de la couverture, l'imagination co-créatrice de la lectrice), Bayamack-Tam déploie un panorama psychopathologique extraordinaire, toute une panoplie de folies croisées. La première à entrer en scène, c'est Clarisse Langlois, quadragénaire au physique dégradé par l'alcool et les abus, marginale paradigmatique, « malheureuse depuis [s]a naissance » (Bayamack-Tam, 2003a : 2654), au diagnostic psychiatrique multiple, dont « éthylisme, érotomanie, exhibitionnisme, auto-séances, déni de grossesse » (1525), « troubles intermittents de la conscience, [...] labilité émotionnelle, [...] automutilation névrotique et [...] théâtralisme » (1895 *sq.*). Clarisse n'est pas seulement folle, mais aussi follement amoureuse – d'un homme inconnu et sur la base d'un malentendu. « Votre nom, monsieur Chiennes, est un nom parfait, [...] un nom fait pour moi qui aime tant les chiens [...] » (33), s'extasie l'anti-héroïne, qui entretient – entre sa petite troupe de chiens, à l'occasion « kidnappé[s] [...] en deux temps trois mouvements » (61), et sa propre condition de « chienne » méprisée – un rapport fort ambivalent avec les diverses facettes de la « caninité » (ainsi, elle se rappelle sa liaison

turbulente avec le père de sa fille : « [...] il me traitait comme une chienne. Vous voyez bien que ce mot est mon destin : c'est le mot qui m'a toujours fait du mal » [1650]).

Or, le supposé monsieur Chienne s'appelle, en fait, Daniel Consolat (autre nom tristement ironique) : tailleur timide pour vieilles dames, Daniel a tout simplement négligé de remplacer l'enseigne de son prédécesseur fleuriste au-dessus de sa boutique. Négligence compréhensible, étant donné qu'il est de son côté « très occupé » (1165) par d'autres soucis : « quelqu'un de fragile » (958), selon ses propres termes, névrosé hypocondriaque, il est en proie aux caprices de ses « nerfs » (126 *sq.*), aux « crises d'asthme et d'agoraphobie » (1165), à une « sensibilité au bruit » exacerbée (647) et à une irrationnelle « peur des regards » (326), obsession oculaire qui s'étend aux « yeux des jouets », aux « boutons de nacre » et, par analogie, aux « aréoles de seins » (338 *sq.*). « Auteur » anacastique *sui generis* (« [...] mon carnet de santé est tenu et mis à jour comme un livre d'or » [133]), Daniel reste, depuis l'enfance, anxieusement à l'écart de la « danse » de la vie (1313). Malade et en même temps obscurément fier de « cette maladie ombrageuse et non identifiable qui défie les hommes de l'art » (128), cet autre anti-héros (demi-)fou, depuis la mort de ses parents hyperprotecteurs, ne fréquente plus, à part ses clientes, qu'un nombre impressionnant de médecins spécialistes de tout genre : « Ceux qui me parlent d'hypocondrie ne me revoient plus : parce que si le diagnostic est un pur produit de l'imagination, en revanche la souffrance n'est jamais imaginaire » (134 *sq.*).

Célibataire et solitaire, bien que bel homme, sans relations amoureuses ou sexuelles (« On a beau être beau, on n'est pas désirable quand on ne désire pas [...] » [2484]), Daniel a depuis longtemps perfectionné tout un système de vie sur « le mode défensif » (1313), fait de « mesures de précaution » (421), d'interdits et tabous idiosyncrasiques. Scrupuleusement, il évite « toute sensation forte » (1164) ; son régime alimentaire à base de « lait lénifiant » (100) est aussi strict que son économie d'informations (cf. 160) ; « golem » mélancolique (298), il végète ainsi, depuis des années, « en deçà de mes capacités, en une sorte de sous-régime que je croyais vital » (1212), prisonnier de son silencieux et confortable « enfer » personnel (686). C'est dans ce contre-univers privé que fait irruption Clarisse, avec son amour fou, son « discours torrentueux et remuant » (302), son corps abîmé qu'elle a hâte d'offrir à l'objet de son désir, effarouché face à « son nombril sombre et enfoui. [...] de l'intérieur, nul doute que lui aussi me regarde fixement, et si je lui rends son regard je suis perdu » (339 *sq.*).

Effrayé par les persécutions passionnées et les (fausses) confessions de crime de son admiratrice (se croyant obligée de faire table rase pour son grand amour, celle-ci se vante d'avoir assassiné son bébé), Daniel se décide enfin à prévenir la police. L'agent à qui il confesse son supplice s'avère n'être autre que – et là, le roman verse déjà dans le réalisme magique très particulier d'Emmanuelle Bayamack-Tam – le

véritable monsieur Chienne, fleuriste reconverti dans la criminologie, mieux appropriée à ses exigences d'« homme d'action » (857). Il est vrai que Victor Chienne alias « Coco » n'a rien d'un James Bond : en tant que membre de la triste « confrérie » des « survivants de la maltraitance » (821 *sq.*), ce « vainqueur » ambigu, héroïnomane atteint de « nanisme social, [...] nanisme par souffrance psychologique » (797) – la plus manifeste des séquelles d'une enfance catastrophique – s'intéresse de près au cas de Clarisse, la défendant contre le mépris de son interlocuteur pour cette femme « trop démolie » : « Vous pouvez parier qu'elle ne s'est pas démolie toute seule et qu'elle fait partie de la même confrérie que moi » (820 *sq.*). La première rencontre entre Clarisse et Coco, désireux de la secourir dans la mesure du possible, donne lieu à un dialogue surréaliste, petit tourbillon d'identités vraies et inventées : « Vous venez de la part de monsieur Chienne ? / – Je *suis* monsieur Chienne. [...] – Et monsieur Chienne ? / – C'est moi, monsieur Chienne, mettez-vous bien ça dans la tête » (584 et 621 *sq.*).

Avocat des humiliés et offensés, champion de la charité quelquefois mal guidée, l'agent extravagant entreprend aussitôt de soigner le tailleur névrotique à l'aide de sa « panacée universelle » (732) ; et même si Daniel se doute assez vite « qu'il n'y a pas loin de l'alcaloïde de pavot à l'héroïne », il se trouve, en effet, miraculeusement « guéri de tous mes maux » (1280 *sq.*), plein de reconnaissance pour « cette dédramatisation soudaine de mon existence » (952). À la différence de son « sauveur » qui, lui, sombre de plus en plus profondément dans la dépendance, l'(ex-)hypocondriaque à la discipline de fer va d'ailleurs gérer à merveille sa consommation de la drogue, se limitant élégamment à « trois shoots hebdomadaires » : « [...] je n'ai jamais été en meilleure santé qu'aujourd'hui » (2677). Ensemble, le tandem bizarre se met à la recherche de la fille de Clarisse, prétendument assassinée : au lieu d'un crime, les nouveaux amis finissent par retrouver, dans un foyer, l'« enfant » en question.

Introït donc Sharon, « monstre » autoproclamé (1233) : le bébé attendu se révèle être une adolescente de dix-sept ans, métisse splendide, « énorme mais sensationnelle » (1099), « cas » polypathologique suite à la grossesse narco-alcoolique de sa mère (« Complètement pourrie de l'intérieur, je suis » [1793]), elle aussi « guettée par la folie » (2134). Mythomane et rebelle, Sharon se livre avec passion à ses séances solitaires d'automutilation (tentative de libération paradoxale : « [...] je serre mes cuisses tailladées l'une contre l'autre. Invisibles sous ma jupe, elles commencent à ressembler à un mur de prison : une estafilade par jour jusqu'à celui de ma délivrance » [1773 *sq.*]) et aux orgies de sucreries, antidote à la hantise de n'exister que très peu : « [...] je suis une poussière en suspension » (2098, 2131). Plus résistante pourtant que sa mère, elle a appris à se défendre, à force de morsures et de « discours furieux » (2791), contre ses éducateurs et le personnel de l'hôpital dont elle est une cliente habituelle : « [...] ça revenait toujours au même : on allait me traiter comme

de la viande, un sujet d'expérience intéressant et insensible à la douleur, et donc j'allais souffrir et souffrir sans fin » (1692 *sq.*).

Sur une brusque inspiration parentale (cf. 1178), Daniel et Coco emmènent la jeune fille (dont le foyer semble fort content de se débarrasser) ; commence alors un curieux ménage à trois, l'adolescente se prenant à son tour d'amour fou – non pas pour l'objet prédestiné, Daniel, « bien plus beau », mais plutôt pour Coco, petit et laid, identifié néanmoins immédiatement comme homme d'affection et de passion (1302 *sq.*).

Par la suite, se déploie un double monologue amoureux féminin, finement entretissé, la mère et la fille s'adressant chacune à « son » monsieur Chienne : « Monsieur Chienne... Jamais je ne vous appellerai "Coco", bien que vous me l'ayez demandé [...] » (Sharon) (1224) ; « Monsieur Chienne... L'habitude de vous parler ne se perd pas comme ça [...] » (Clarisse) (1259) ; « Ne vous y trompez pas, monsieur Chienne [...] » (Sharon) (1501) (etc.). Dès le début du roman, le lecteur se trouve subrepticement entraîné dans ce jeu narratif. Clarisse entame son récit en s'adressant à un « vous » d'abord indéterminé : « Le coquelicot pour l'ardeur fragile, l'anémone pour la constance du cœur, l'azalée rose pour la joie d'aimer, et le soleil pour l'éblouissement. Si vous y rajoutez la simplicité de la rose trémière, vous m'avez tout entière, ne cherchez pas plus loin [...] » (14 *sqq.*). Ce n'est qu'un peu plus avant dans le texte que le lecteur, implicitement invité à s'identifier à ce « vous » vague et flottant, se rend compte qu'il a été pris au piège : renvoyé à sa position extradiégétique, il doit céder la place au véritable destinataire de cet étrange discours amoureux. Dès les premières lignes, *Hymen* amorce ainsi cette oscillation métaleptique, ce glissement narratif, ce brouillage de fiction(s) et de réalité(s) qui structure tout le roman.

« Pour vous, je vais le faire, monsieur Chienne » (1341) : à l'instigation du bien-aimé, Sharon consent enfin à rencontrer sa mère inconnue (désastre prévisible et prévu par tous, sauf l'incorrigible optimiste Coco), puis insiste elle-même pour aller voir son père, ayant à grand-peine arraché le nom de celui-ci à sa génitrice récalcitrante. Nous n'en sommes toujours pas au bout de la parade de fous dans ce roman : reste à la lectrice de faire la connaissance de Magloire Cédor-Duraciné, autre « vieux fou » (1968) alcoolique, au nom mirobolant et au « galimatias ésotérique » (1752), spécialiste ès « astrologie, [...] scientologie, [...] conchyliomancie, tout ce charlatanisme poussiéreux » (2126 *sq.*). « Ne vous avais-je pas annoncé cent fois que mon père serait un polyhandicapé caractériel ? » (1769 *sq.*), ironise Sharon, pourtant secrètement désespérée face à cet autre fiasco parental, à la dégradation de cette « moitié noire de mon sang [...] dont j'ai toujours cru qu'elle me sauvait de la démence et de la mort » (1785 *sq.*). Définitivement stigmatisée comme « la fille de la pocharde du coin et d'un allumé de cet acabit » (1754 *sq.*), elle décide d'éviter à tout prix, de son côté, tout risque de reproduction : « Une famille normale a déjà fort à faire avec un seul aliéné, alors deux, c'est mission impossible » (1752 *sq.*). Ceci d'autant plus

qu'elle ne peut ne pas reconnaître en elle-même tel ou tel trait de son hérédité fatale, ainsi la fâcheuse habitude paternelle « de dire n'importe quoi, de nier les évidences et d'embrouiller les choses simples jusqu'à ce que mort s'ensuive » (2345).

C'est cette petite compagnie de « détraqués de tout poil » (1284), porteurs de diverses folies contagieuses – « [...] elle me rend fou ! » (2195) ; « Je deviens folle avec lui [...] » (2343) –, mais aussi et malgré tout des « survivants » (1564), que Bayamack-Tam rassemble pour une multiple « passion » postmoderne, amalgamant le désir au dégoût, l'horreur à l'amour : « J'ai passé ma vie à attendre le pire et m'y voilà. Il ne pouvait rien m'arriver de plus abominable : que l'amour voisine l'horreur d'aussi près et qu'il n'y ait de limite ni à l'amour ni à l'horreur » (402 *sq.*), se lamente l'ermitte Daniel. Finie la paix trompeuse de son enfer privé, où déferle désormais toute « la misère du monde », « la victoire du sang, du mauvais goût et de la déraison » (2203 *sq.*).

2. La folie a ses raisons... : le fou analyste

Malgré toute leur déraison, les protagonistes d'*Hymen*, fous hyper-conscients, sont en même temps des psycho- et socioanalystes tout à fait compétents, sinon efficaces, de leur propre pathologie. Ainsi, Daniel médite sur sa « jouissance à être faible, défaillant, possédé » (187 *sq.*), sur le « soulagement » ambigu qu'il tire de sa maladie « car la santé peut être le signe de quelque chose de grave » (458 *sq.*), sur les implications psychologiques, mais aussi philosophiques de sa (volonté de) souffrance face à la « terreur » de vivre dans un univers en désintégration mélancolique, sans Dieu (« – Dieu existe. / – Ne dis pas de conneries » [1108 *sq.*]) ni sens :

[...] je me défends mal contre la terreur. Et puis se le dire, de toute façon, revient à être un fou qui doute de sa propre réalité.

[...] Les pensées et les contre-pensées étant également oiseuses, je ne me prononce pas entre la terreur et l'irréalité. Que mon organisation de vie, qui est aussi une organisation de réalité, soit une entreprise sans envergure et vouée à l'échec, je veux bien l'admettre. [...] Il faut lutter sur tous les fronts, comme pour une inondation ou une invasion de rats (100 *sqq.* et 206).

La rencontre avec Clarisse, la folle demi-nue, bruyante et chantante, renvoie Daniel à ses propres angoisses ; fou discret, bien camouflé, il est convaincu de n'avoir échappé à la « vraie » folie que par un heureux hasard de naissance (« [...] si j'avais dû faire mon chemin dans la vie, moi aussi aujourd'hui je serais un fou chantant » [212 *sq.*]). « Elle me persécute. C'est elle qu'il faudrait enfermer, pas moi », lance-t-il, sans raison apparente, lors de sa première entrevue avec l'agent de police, quelque peu étonné : « Qui parle de vous enfermer ? » (506). Désespérément, Daniel se défend face à cette Clarisse, personnage-symbole, bouc ou plutôt « chienne » émissaire, représentante de tous les « fous du quartier », incarnation paradigmatique de toute cette folie du monde qu'il s'agit de « mettre à la porte » (272).

Mais Clarisse elle-même fait preuve d'une lucidité remarquable face à sa propre folie, parfaitement raisonnable et fonctionnelle dans son contexte biographique : « [...] je serais moins folle, sûrement, si on ne me fournissait pas constamment de bonnes raisons de l'être » (1942 *sq.*). Ironisant sur son état mental (cf., par ex., 2425 *sq.*) et sur « [c]ette allocation d'invalidité qu'on me verse tous les mois » comme « le salaire de ma folie » (1401), sans illusions quant à sa pathologie de femme amoureuse (« Vous me rendrez folle si je ne le suis pas déjà [...]. Mon amour est fou, ça oui [...] » [905 *sq.*]), Clarisse sait fort bien se servir de sa folie comme prétexte (« Et puisque je suis folle [...] » [2864]). Face à son public choqué, elle adopte très consciemment son rôle de folle, remplissant ainsi sa fonction sociale (« *Toute société a besoin de folie* », note Tahar Ben Jelloun, *apud* Perreau, 2012) : « Alors j'y vais, et comme prévu, vous êtes épouvanté. Je ris, je chante, je secoue ma jupe et mon pull dans tous les sens comme une vraie dingue » (Bayamack-Tam, 2003a : 1262 *sq.*).

Est filé, à travers le récit de Clarisse, un jeu de mots – subtil et très sérieux – sur la folie et ses raisons que la raison ne connaît pas : « J'ai trop souffert, il n'y a pas de raison » (2269 *sq.*), constate cette folle, « défaite et dévastée mais ô combien lucide » (1394 *sq.*), qui sait mieux que personne qu'il peut y avoir de très bonnes raisons de perdre la raison (cf. 2236 *sq.*). Dans le discours « fou » de cette femme à la « vie foireuse » (2656), hantée par « des images qui sont peut-être des souvenirs ou peut-être pas » (430 *sq.*), par « les idées à l'envers, les images de torture [...] parfois des souvenirs » (154), surgissent, par éclats, des fragments d'un passé traumatique qui ne semble qu'une seule grande « maladie » (2242), une vaste « scène de crime » (271) : « [...] parfois, on n'a pas assez de toute sa vie pour regretter d'avoir un père » (1492). Dans ce sens, le personnage de Clarisse illustre les réflexions de Felman (1978 : 172) sur la folie comme « une sorte de démesure du souvenir » ; mais cette folie-là, c'est aussi une stratégie de survie, d'auto-défense contre les horreurs passées et présentes d'une vie « inimaginable » (« [...] dans la vie, la vie est ce qu'il y a de pire, et donner la vie devrait être jugé comme un crime imprescriptible [...] », affirme Clarisse [Bayamack-Tam, 2003a : 2628]), contre un désarroi existentiel qui n'est guère le privilège ambigu des fous : « [...] ce qui se passe dans la tête des gens est un mystère terrifiant. Notez que ce qui se passe dans sa propre tête en est un autre, mais moins effrayant parce qu'on s'est habitué » (2600 *sq.*).

« [...] je guérirai, monsieur Chienne, mais guérir me tuera peut-être », promet Clarisse, fervente, prête à tout au nom d'un amour dédaigné (2037) ; peu après, elle déclare forfait, consciente de ne pouvoir renoncer à sa « transe » : « Je ne saurais pas comment vivre autrement » (2617 *sq.*). Cette folie, presque voluptueusement cultivée, est refuge, refus et résistance ; c'est par sa folie que cette anti-héroïne, avec sa « longue habitude de la torture » (36), sa non moins « longue habitude de l'esclavagisme » (941), « pas une femme, à peine une chose dont on abuse sexuellement » (1477 *sq.*), passe à la révolte contre le « manque de considération qui entoure

les femmes comme moi, celles qu'on traite de nymphomanes parce qu'elles ont des désirs, de folles parce qu'elles ont des malheurs et d'alcooliques parce qu'elles se trouvent une consolation » (1765 *sqq.*) ; en se promenant nue – contre-discours incarné d'un sujet torturé –, elle proteste contre « les apparences trompeuses » (943), l'hypocrisie et le mensonge omniprésents. C'est la folle, trop vulnérable, trop perméable au monde (2265 *sqq.*), incapable d'indifférence (est « fou » celui qui, justement, ne « s'en fout » pas), qui démasque la folie de la vie « normale » : « Puisque la torture est légalisée, je ne vois pas pourquoi l'empoisonnement serait un délit ni la pyromanie et encore moins le harcèlement. C'est pourtant ce dont on m'accuse et qui me vaut de me retrouver une fois de plus en unité psychiatrique » (2807 *sq.*).

« Écoutez, madame Langlois, je note que vous présentez de plus en plus d'idées délirantes » (1933 *sq.*) : la visite de Clarisse chez son psychiatre constitue un petit chef d'œuvre parodique. Face à la condescendance du « médecin-expert chargé de déterminer mon degré de déficience globale et de réévaluer mon taux d'incapacité », la traitant, du haut de sa grandiloquence professionnelle, de « complète idiotie » (« [...] lui emploie des mots sans désigner de choses [...] vous voyez, avec le temps, j'ai appris leur langage – si eux n'ont toujours rien compris au mien » [1883 *sqq.*]), la patiente se lance enfin dans une fougueuse contre-attaque :

Je me lève. Moi aussi je peux agiter mon index et me montrer menaçante ; moi aussi, j'ai mon questionnaire :

– Accepteriez-vous de nourrir des chimpanzés avec des aliments irradiés et d'utiliser leurs brûlures pour étalonner les effets radioactifs des engins nucléaires ?

– Madame Langlois...

– Trouveriez-vous normal de faire subir à des chiens des tests de toxicité qui provoquent des saignements des yeux et des déchirements d'organes ?

Le médecin-expert a l'air estomaqué (1950 *sqq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam associe le discours professionnel du psychiatre, ce « vivisecteur avec ses questions et ses prescriptions » (1958), à celui du « vieux fou » ésotérique Magloire, qui, lors de ses séances improvisées au café *Le Caïman*, se sert, face à ses clients plus ou moins crédules, exactement des mêmes techniques d'intimidation et du même questionnaire stéréotypé (cf., par ex., 1852 *sqq.*).

L'internement de Clarisse à l'hôpital psychiatrique, après une attaque pyromane sur le domicile du faux monsieur Chienne, motive une petite excursion dans ce monde d'une violence intrinsèque considérable, où la « folle », à force de médicaments assommants et de nourriture abjecte où « de larges coulées de plastique se mélangent à la purée et au poisson » (2832), est enfin réduite à un état d'hébétude totale : « Alors oui, camisole chimique, électrochocs et tout ce qu'on voudra : je m'en fous [...] » (2822).

Bayamack-Tam renoue avec cette exploration de divers dispositifs d'oppression – « tout ce qu'on a pu inventer en fait de privation de liberté » (1219) – dans ses romans suivants, ainsi, dans *La Princesse de.*, avec sa dédicace « *Pour Ubris. / Pour tous ceux qui crèvent en prison, / littéralement et dans tous les sens* » (Bayamack-Tam, 2010a) et sa représentation désabusée de la prison, microcosme panoptique et sadique : « Même si mon livre n'est absolument pas un roman engagé, ni un roman à thèse, montrer l'archaïsme de la prison française, un lieu qui engendre la folie, la maladie, la mort, c'était quand même un de mes objectifs », précise la romancière (Bayamack-Tam, 2010b). Or, comme mentionné, la mise en littérature de la folie (comme de la maladie et de la mort), chez Emmanuelle Bayamack-Tam, dépasse largement le niveau thématique.

3. Poésie, polyphonie, pathologie : la folie du texte

S'agissait-il ici, en somme, des *textes de la folie*, ou bien de *la folie des textes* ? (Felman, 1978 : 347).

Hymen n'est pas seulement un roman *sur* la folie, mais aussi un roman *de* la folie. Tour à tour, les fous du texte – notamment Clarisse, Daniel et Sharon – assument une narration homo-/autodiégétique multiple, revendiquant chacun/e sa vision du monde et sa version des événements, plus ou moins déformées ; à la lectrice de se retrouver (ou pas) dans ce kaléidoscope narratif. « [...] il arrive rarement qu'on ait la preuve, quelque chose qui permette de départager la réalité des élucubrations, alors je m'en fiche » (Bayamack-Tam, 2003a : 2252), recommande Clarisse, experte malgré elle de l'errance entre les « dimensions différentes » de la réalité (2815). « Où est ma fille si je ne l'ai pas tuée sous ce coussin ? », se demande, au désarroi, la pseudo-meurtrière (907) ; contre toute évidence, elle affirme l'avoir « tuée, je le jure, mais c'était dans une autre vie que la nôtre et il faut me comprendre » (1436). S'accusant d'un autre meurtre qui n'a probablement pas eu lieu, elle cherche à réfuter par anticipation toute narration concurrentielle qui pourrait l'innocenter : « J'ai commencé avec mes chiens, que j'ai égorvés tous les quatre [...]. On va peut-être vous raconter que je ne les ai pas tués, que ce sont les voisins qui ont fini par appeler la SPA [...] mais je les ai tués tous les quatre [...] » (1131 *sqq.*). Or, Clarisse n'a pas l'apanage des fausses vérités, souvent difficiles à délimiter du mensonge bénéfique (« C'est fou le bien que me font mes propres mensonges [...] » [2875]). Ainsi, la paternité de Magloire reste sujette à certains doutes ; niant toute filiation biologique, ce « père de trop fraîche date » se complairait pourtant dans le rôle de « père spirituel » (2147 *sq.*).

Mais à part le pluralisme de « vérités » incompatibles, engendré par les folies respectives des personnages, le roman abonde en échos étranges et projections inquiétantes. Se déploie, sous les yeux de la lectrice, un monde d'un déconcertant réalisme magique ; d'un bout à l'autre du texte, se manifestent de bizarres phénomènes de « télépathie » (808), brouillant les frontières mêmes du sujet : entre Daniel et Coco,

dans leurs états d'euphorie droguée ; mais surtout entre Clarisse et Sharon, dont les obsessions, les rêves secrets présentent de frappantes correspondances, inexplicables et inexpliquées dans le cadre de la réalité diégétique (si ce n'est par quelque « télépathie » héréditaire). Avant de la rencontrer, Sharon cite les paroles et imite les gestes automutilateurs d'une mère inconnue ; devant Daniel horrifié, « [l']image de Clarisse relevant sa jupe sur ses propres cuisses abîmées se superpose à celle de Sharon, [...] le sang de la mère coule chez la fille [...] » (1376 *sqq.*). Chez les deux, malgré une corporalité envahissante, même fantasme de la propre inexistence : « Regardez-moi [...] si je perds un instant votre regard, [...] je ne réponds plus de rien, je me répands sur le sol » (1415 *sqq.*).

Lors de sa première rencontre avec Coco, Clarisse se présente comme « Violette » (2523), alter ego floral, délicatement parfumé, par-delà « notre vie de chienne » (2863). Plus en avant dans le roman, c'est Sharon qui – sans être au courant des obsessions maternelles – joue à s'inventer une nouvelle identité : « [...] je peux changer, m'appeler Violette ou Lila. J'aimerais un nom de fleur [...] » (2299). Même partage de fantasmes amoureux pour le nom de famille : « Sharon Chienne, ça sonne assez bien » (2298 *sq.*). Indépendamment l'une de l'autre, mère et fille conçoivent le projet d'un tatouage identique, composé – presque inutile de le dire – des « sept lettres idéales de votre nom » (27). En proie à une double angoisse de l'influence (psychologique et poétologique), la fille se livre à quelques méditations amères sur la fatale citationnalité de l'existence : « Voilà. Voilà comment ça se passe : on veut être soi, n'avoir rien en commun avec personne, on s'invente un signe particulier, et on est rattrapé par la bizarrerie de sa mère, une mère qu'on n'a pas connue mais qui a fait avant nous les trucs auxquels on pense » (2368 *sqq.*).

C'est avec une vertigineuse mise en abyme, quasi borgésienne, que débute l'amitié des deux messieurs Chienne. « Voilà comment ça se passe dans les films et les romans policiers » (1203) : avec soulagement, Daniel esquisse un gracieux saut métaleptique à un autre niveau diégétique. Mais toute l'action précédente ne serait-elle pas (c'est au moins ce que soupçonne Coco) une autre fiction ? Une fiction dans la fiction, inventée sur-le-champ par son interlocuteur, à partir des éléments réunis dans cette scène : le nom de famille du policier, un bouquet de fleurs sur son bureau, à côté du calendrier avec « le gros chiffre rouge de la date du jour et surtout le nom noir du saint » – qui ne serait autre que sainte Clarisse ? « Votre histoire est étrange : une Clarisse meurtrière de sa fille par amour pour un monsieur Chienne. J'aurais pu l'inventer de mon bureau mais c'est vous qui venez me la raconter et je n'y suis pour rien », remarque, songeur, Victor Chienne, dans un éclair de prise de conscience quant à sa condition de personnage de roman (518 *sqq.*).

Face à ce chaos de narrations et de voix entrecroisées, extérieures et intérieures (« [...] vous ne savez rien vu que je ne vous parle que dans ma tête [...] » [2389]), pas d'instance supérieure pour domestiquer cette explosion de discours, pour mettre les

fous à leur place et de l'ordre dans cet univers de réalités pulvérisées. Dans un roman sans garde-fou narratif, Bayamack-Tam pousse le concept de la narration « non fiable »⁷ à l'extrême, démontant au passage la fiction d'un *je* stable et cohérent (rappe-lons à ce propos les réflexions de Gérard Genette [2004 : 109 *sq.*] sur « [l']ambiguïté du pronom *je* » comme « un *opérateur de métalepse* »).

Polyphonie en abyme : comme s'il ne suffisait pas de la concurrence de perspectives entre les respectifs narrateurs homodiégétiques, une multiplicité délirante de voix peut se déchaîner à l'intérieur d'un seul et même personnage : devant Daniel terrorisé, le discours fou de Clarisse commence « à se fragmenter, à ressembler à une conversation surannée où elle aurait fait toutes les voix » (Bayamack-Tam, 2003a : 218 *sq.*). « J'ai six glottes superposées, c'est pour ça » (219), explique la protagoniste, sujet précaire toujours au bord de l'explosion : « Voilà, je suis trop pleine, je déborde [...] j'exploserai, d'une façon ou d'une autre, et ça je ne le souhaite à personne car je ne serai pas la seule à avoir mal cette fois-ci, il n'y a pas de raison » (865 *sqq.*).

Par passages, le roman se transforme en polylogue « dramatisé » : « Maintenant, les meilleurs rôles sont pris », constate Daniel, dépité de se retrouver réduit au rôle de simple spectateur – ou quand même de secret metteur en scène ? – de la vie des autres (2487 *sqq.*). Mais surtout, ce roman hypertrophie la qualité lyrique caractéristique de la prose narrative d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Langage de la folie, langage de la poésie ? Dans la bouche de ces « fous littéraires », toute langue se métamorphose en cette « langue étrangère », médium, d'après Marcel Proust (1954 : 303), Jean-Paul Sartre (1991 : 135) ou encore Gilles Deleuze (1993 : 9 et 15), de l'écriture littéraire : « Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? » (93). Roman de fous, *Hymen* s'ouvre généreusement à ce « vent de folie », à ce « souffle psychotique » autant que poétique. Le jeu des refrains, des échos intratextuels, des structures de répétitions quasi lyriques se prolonge dans les œuvres postérieures de l'auteure, ainsi dans *La Princesse de.*, roman de la *différance* qui, dès le titre stratégiquement inachevé, amorce un mouvement de transcendance emblématique du texte entier : « J'expliquerai un jour, si je trouve les mots [...] J'expliquerai un jour, si j'explique [...] » (Bayamack-Tam, 2010a : 17 et 21). D'un bout à l'autre du roman est tressée, avec des variations, cette formule rituelle, promesse d'une explication toujours à venir, d'un dénouement impossible situé par-delà les frontières du texte.

Comme *La Princesse de.*, *Hymen*, déjà, se présente comme un roman du manque et de la quête, des mots et de l'amour : formule d'incantation poétique, un « Je vous aime » multiple, malmené et mal adressé, circule dans le texte, ponctuant le discours de la mère comme de la fille, ceci dans les moments les plus incongrus, ainsi

⁷ Cf. la définition de Booth (1965 : 158 *sq.*).

« [a]lors que je vous entends vomir vos tripes dans le lavabo [...]. Je vous aime. [...] faites plutôt comme moi : je n'abîme que mes cuisses et je sais m'arrêter. Pas comme vous qui vous rendez malade avec ce truc qui ne marche même pas puisque vous êtes obligé d'en reprendre tout le temps : l'effet de la lame et du sang est beaucoup plus durable. Je vous aime » (Bayamack-Tam, 2003a :1974 *sqq.*). Même la voix du très réticent Daniel, lui aussi saisi d'une brusque passion pour monsieur Chienne, finit par se joindre à ce polylogue amoureux aussi grotesque que touchant : « Je l'aime. [...] Je l'aime » (2709 *sq.*).

« J'ai cette épine, cette épine, cette épine : un mal pour un bien puisqu'elle me tient debout, mais une torture quand même [...] » (58 *sq.*), chantonne Clarisse, luttant contre la déréalisation et la dépersonnalisation (« [...] ne me retirez pas votre regard, ce serait m'enlever du corps l'épine qui me tient debout et tant pis si elle me torture [...] » [1415]). Subtilement, le discours de la folle, étrangement hyper-cohérent – « J'ai une suite incroyable dans les idées », constate l'héroïne (1644) –, s'organise en cycles poétiques ; ainsi celui des « poèmes des jours de la semaine », résumé lyrique des états d'âme de Clarisse et des mésaventures de son amour malheureux :

Lundi : vous êtes le bien le plus précieux. Mardi : mes sentiments sont purs. Mercredi : personne ne sait que je vous aime. Jeudi : j'ai foi en votre amour. Vendredi : mon cœur vous désire. Samedi : je veux être tout pour vous. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on aime (286 *sqq.*).

Lundi : votre amour est mon culte, rien au-dessus de vous. Mardi : rendez-moi justice, connaissez-moi mieux. Mercredi : m'est-il permis d'espérer le bonheur ? Jeudi : je m'élèverai jusqu'à vous, rien ne me lassera. Vendredi : j'ai peur de trop aimer, je ne m'appartiens plus. Samedi : mon âme aspire à vous. Dimanche : Vous me torturez (542 *sqq.*).

Autre variation de cette même structure un peu plus loin dans le texte (cf. 968 *sq.*) ; enfin, au point où la détresse amoureuse du personnage bascule dans une haine qui n'est que l'autre face d'une folle passion :

Lundi : la répugnance fait mon affaire. Mardi : ma fidélité va jusque dans la haine. Mercredi : votre insécurité dépend de moi. Jeudi : je tuerai tous les chasseurs. Vendredi : les idées ne mènent qu'aux idées. Samedi : on a légalisé la torture. Dimanche : pas de dimanche qui tienne, rien que des jours ouvrables quand on souffre (1338 *sqq.*).

Dans son essai intitulé « L'Âne pourri », publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 1, juillet 1930), Salvador Dalí expose les principes de sa fameuse

méthode « paranoïaque-critique » ; dans ses écrits postérieurs, dont surtout « La Conquête de l'irrationnel » (1935), ce héraut « de l'indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie » (cf. Dali, 2004 : 305-309) met au point – en interaction avec la théorie lacanienne (cf. Ibarz et Villegas, 2007) – sa philosophie de l'« [a]ctivité paranoïaque-critique » en tant que « méthode spontanée de connaissance irrationnelle fondée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants » (Dali, 2004 : 261). Sur les traces de Dali, « Grand Paranoïaque » autoproclamé (cf. Chatelain, 2009 : § 3), Clarisse, en plein « délire d'interprétation » (cf. Dali, 2004 : 154) hyper-sémiotique, applique un peu malgré elle cette méthode « de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité » (153) ; pour le personnage, égaré dans un monde effrayant et extatique en même temps, tout devient signe, tout prend (non-)sens :

Les fleuristes, les noms des gens de votre immeuble, les chansons à la radio, alors tout le monde mentait ? Tout le monde s'y était mis en même temps pour me faire croire que j'aimais un homme bon et que j'étais aimée en retour ? Ma fille est morte pour ce mensonge, cette conspiration d'idées fausses ? Même les gens à la télé étaient dans le coup avec leurs allusions que je comprenais très bien (Bayamack-Tam, 2003a : 910 *sqq.*).

Dans maints passages d'une grande densité poétique (modélée sur cette « étrange densité du texte fou » analysée par Plaza [1986 : 62 *sqq.*]), Bayamack-Tam, donnant la parole à la folle, met en scène cette dérive de la raison, feu d'artifice de rythmes et de métaphores⁸. Obsédée par les noms – ces mots très particuliers qui, insidieusement, se détachent de leurs objets, à commencer par le faux monsieur Chienne –, Clarisse mémorise la « configuration » des boîtes aux lettres (« [...] mes lettres sont ce que vous voulez lire. Je vous aime ») de l'immeuble du bien-aimé, sans (vouloir) se rendre compte du blanc traître dans son « poème » improvisé. Toute à son extravagant jeu oulipien sur les noms des habitants de la maison, elle reste « des heures à me les répéter jusqu'à en faire mon chant : sauvaire, vahradian, hadjeres, videgrain, barbalata, mordel, consolat, ngwe, espérandieu et trésofi » (Bayamack-Tam, 2003a : 18 et 28 *sq.*). Cette formule quasi magique, trompeuse clé d'interprétation dans un monde ensorcelé (« J'ai appris à lire les noms autrement que le font les gens et ce qui n'est pas clair pour eux le devient pour moi » [29 *sq.*]), revient, désormais isolée et énigmatique hors contexte, plus loin dans le roman, sous une forme légèrement modifiée : « Consolat, sauvaire, vahradian, hadjeres, brûlé, mordel, ngwe, bababan, espérandieu », répond, mystérieuse, Clarisse – qui, « en fait », aura toujours

⁸ « Au côtoiement de la folie, force est faite de constater que, dans bien des cas, elle use de figures familières au poème, notamment de la métaphore », note Claude Ber (2012 : § 35).

su – à Victor Chienne, quand celui-ci cherche à la convaincre de ce que « [n]otre ami commun s'appelle Daniel Consolat » (622 *sq.*).

Ainsi, chaque personnage, à partir de ses folies, ses idées fixes, apporte dans le texte son discours idiosyncrasique, son propre code, souvent incompréhensible pour les autres. Tandis que Daniel, maître ès hypocondrie, muni de son très raffiné « pilulier [...] volé dans un hôpital » (688 *sq.*), (dé-)construit son monde à l'aide d'un riche lexique médical et pharmaceutique, Sharon, seule dans la salle de bains, entonne pour la énième fois son « poème » de l'automutilation : « Hop. Je tamponne tout de suite [...] Hop. Ça m'apprendra » (1354 *sq.*). Magloire, lui, délire de préférence en « langage numérique » (2549) ; analyste improvisé – double parodique du psychiatre professionnel –, il est aussi, à sa manière, un poète. Désarmé, Daniel écoute sa séquence maniaque de questions « déclamées depuis l'autre versant du brouillard et [qui] me parviennent comme les fragments d'un poème énigmatique » (1714 *sq.*). Fort critique face à son père supposé, Sharon elle-même n'est pas insensible au lyrisme de sa récitation de l'horoscope du jour (cf. 2058 *sq.*). Poète fou, Magloire fait miroiter aux yeux de Clarisse la connaissance cabalistique de « non seulement [...] ton code secret à toi, mais aussi celui de tous les noms et de tous les mots » ; ses divagations tournent encore à la création surréaliste lorsqu'il se met à lui expliquer « [L]es marques de la bête, les mots et les expressions qui ont 666 comme valeur numérolologique. Par exemple : ville de Sodome, calvaire, carte de crédit, roman, drogue, feu infernal. [...] Mode alphanumérique logique, 666 ; mode alphanumérique à base 3, 1998 ; mode alphanumérique à base 100 inversé, 6012... » (2552 *sq.*).

4. Les fleurs du mal (en)chanté : langages de la folie

Je fais chanter en moi mes personnages [...]. Chanter un roman, chacun de ses mots ? Je divague. Si au lieu de se parler, les gens se « chantaient » ? (Triolet, 1969 : 119).

Qui chante son mal enchante (Théodore Aubanel).

À part les noms, Clarisse cultive deux autres obsessions au potentiel poétique considérable, et qui imprègnent le style et la structure de passages entiers du roman. D'abord, son chant : sans vocabulaire élaboré ni éloquence particulière, elle « chant[e] comme une folle » (Bayamack-Tam, 2003a : 1267), chante sa folie. Forme du déni de réalité (cf. 624), manifestation de la crise psychotique (« [...] mon chant remontait dans ma gorge, bousculait tout, y compris moi-même ; j'aurais pu garder toute ma tête s'il n'y avait pas eu ces voix mêlées qui m'auraient déchiré le gosier plutôt que de ne pas sortir, qui m'auraient tuée si je ne leur avais pas laissé un passage » [1402 *sq.*]), ce chant est pourtant aussi autoprotection et antidépresseur (cf. 395 *sq.*), résistance au fatal silence de la folie – celle-ci n'est-elle pas « en son essence *silence* » (Felman, 1978 : 47, par référence à Jacques Derrida) ? –, revanche et vengeance (tout un petit jeu sur le chant et la méchanceté : « Tu n'étais pas méchante comme ça, au-

trefois. Tu es possédée, ou quoi ? », se plaint Magloire [Bayamack-Tam, 2003a : 2575 sq.], *singing cure* cathartique⁹ : « [...] j'ai l'impression qu'en chantant je me dégorge de tout ce qui me fait mal [...]. Enfin, je ne chante pas vraiment, c'est une façon de parler, un jour vous comprendrez ce qu'est mon chant » (153 sqq.). Comme la folie, ce chant-ci – transitoire et transitif – s'annonce contagieux :

Moi aussi je vous chante, monsieur Chienne ; attention, mon chant prend de la hauteur, il tourne sur lui-même avant de dérouler, comme des maillons de chaîne entortillés : aaahhh ! voici ma note qui ne ressemble pas à ce qu'on entend à la radio parce que mon langage est celui des fleurs, celui des biches, celui des noms cryptés partagés avec vous. Je vous aime (571 sqq.).

Et voilà l'autre des langages intimes de Clarisse alias « Violette » Langlois, amatrice non seulement de chiens, mais aussi de fleurs, les deux étant étroitement associés : « [...] à défaut de m'appeler moi-même Violette ou Marguerite, j'ai donné aux miens des noms de fleurs : Gardénia, Giroflée et Mélilot, ce qui signifie la sincérité, la fidélité, la douceur » (34 sq.). Il n'est que logique, selon la paranoïa poétique du personnage, que ce soit l'amant par excellence à partager cette passion et ce savoir spécialisé ; hélas, il s'agit une autre fois du véritable – donc faux – monsieur Chienne. En double expert, Victor médite sur « les fleurs et la police » (« c'est exactement la même chose, les mêmes intrusions et les mêmes collusions avec la vie des gens, leurs naissances, leurs morts, leurs amours, leurs séparations et leurs retrouvailles » [1550 sq.]) ; « pass[ant] avec aisance d'une langue à l'autre » (619), il s'avère parfaitement capable de soutenir tout un dialogue « en langage des fleurs » (2526) : « Rose mousseuse : quand tu parais, je suis ivre de volupté. Pivoine : la beauté plaît, les qualités essentielles demeurent. Œillet des poètes : je vous chante dans le langage des dieux » (570 sq.). Daniel, par contre, destinataire des innombrables déclarations d'amour de Clarisse, ne parvient pas à déchiffrer ce « langage tellement plus riche et délicat que le langage humain » (22). Face à tous ces messages inquiétants, il soupçonne bien qu'on cherche à lui communiquer « quelque chose et je ne suis pas au courant » (48) ; pétrifié, il assiste à une nouvelle attaque amoureuse de son admiratrice qui, pour une fois silencieuse, pose « une petite botte de primevères jaunes » sur

⁹ Ceci par analogie avec la *talking cure* psychanalytique, terme forgé par Bertha Pappenheim alias « Anna O. » dans les *Études sur l'hystérie* (cf. Breuer et Freud, 1909 : 23), future écrivaine et féministe – ainsi que, selon Freud, « the real discoverer of the cathartic method » (cf. Jones, 1972 : 245). Ce n'est pas le lieu ici d'approfondir la question de la « littérarité » du discours de Freud lui-même, « ce romancier autrichien » (d'après un dossier du *Magazine littéraire* consacré, en juin 2014, aux « Fictions de la psychanalyse »), voire, aux yeux de Harold Bloom, « the greatest modern writer » (Bloom, 1986), dont l'œuvre constitue quasi « a prose version of Shakespeare » : « What we think of as Freudian psychology is really a Shakespearean invention and, for the most part, Freud is merely codifying it » (Bloom, 1991).

ses genoux : « [...] comme si les fleurs la dispensaient de parler. Et c'est peut-être le cas : ne dit-on pas que les fleurs ont un langage ? » (299 *sqq.*).

L'une des formes d'expression privilégiées de la folie de Clarisse, ce langage des fleurs envahit des passages entiers ; l'anti-héroïne se perd dans une sauvage végétation de fausses interprétations, de spéculations sur telles « fleurs sur le trottoir, qui sont peut-être des signes que j'ai imaginés » (2251 *sq.*), sur de prétendus messages qui n'en sont pas : « Toujours rien de vous à part un bouquet de roses et de pavots qui voudrait dire que votre amour est endormi : c'est peut-être vous, mais peut-être pas. Les fleurs sont devenues si envahissantes dans ma propre tête que je risque de tout mélanger » (558 *sq.*). Au fil de sa folie florale, Clarisse, prise « dans le vertige de sa propre lecture » (cf. Felman, 1978 : 66), se conforme de plus en plus à l'image du fou foucauldien, caractérisé par la perte de contrôle sur sa propre fiction : « Le philosophe à la fin se retrouve, s'oriente dans sa fiction : il n'y entre que pour en sortir. Le fou, au contraire, se perd et s'abîme à l'intérieur de sa propre fiction. [...] La folie, pour Foucault [...], c'est *la non-maîtrise de sa propre fiction* [...] » (49 *sq.*)¹⁰.

Des aveux d'amour incompris, précocement jetés aux ordures, Clarisse passe aux messages de haine en due forme végétale. Effrayé, Daniel contemple « ces fleurs affreuses, même pas liées entre elles, chacune d'une espèce différente et chacune déli-vrant son message de fureur. Il n'y a pas de lettre mais c'est tout comme [...] » ; c'est encore son ami Coco qui lui traduit la missive de mauvais augure : « Mmm... zinnia, joubarbe, salicaire, ficoïde, mancenillier : c'est pas du bon tout ça. [...] Ces fleurs sont une déclaration de guerre » (Bayamack-Tam, 2003a : 977 *sqq.*).

Dans une autre tirade désespérée, Clarisse accuse son ingrat bien-aimé de lui avoir fait perdre, à force de refus obstinés et de faux messages, sa foi, en matière d'amour comme de fleurs ; elle ne renonce pas pour autant à sa très personnelle – et encore très poétique – pharmacopée florale :

Lundi : la digitale, pour ramener le cœur à un rythme normal.
Mardi : la vigne rouge, pour décongestionner la zone pel-
viennne. Mercredi : le fumeterre, pour retrouver le sommeil.
Jeudi : la passiflore, pour lutter contre la nervosité. Vendredi :
l'absinthe, pour favoriser l'appétit. Samedi : la prêle, pour ré-
chauffer les extrémités froides. Dimanche : l'aigremoine, pour
chasser la tristesse.

Les fleurs ont si longtemps été mes amies que je ne renonce pas
à trouver auprès d'elles des solutions à mes problèmes, mais à
cause de vous je ne peux plus croire à leur langage ; vous avez
déroulé pour moi trop de guirlandes d'œillets, de roses, de

¹⁰ Même constat, dans la ligne de Foucault, chez Perreau (2012) à propos de l'écrivain : « [...] le locu-
teur qu'est le fou littéraire n'est pas maître de ce qu'il dit : ce qui signifie non qu'il est incohérent mais
que ce n'est pas lui qui parle, mais la langue. L'écrivain au contraire, même s'il prend des risques avec
le langage, conserve en principe cette maîtrise [...] »

fuchsias, juste quand je passais, ni avant ni après, comme des mirages, des idées que je me serais mises toute seule dans la tête, sauf que les fleurs sont vraies et qu'il n'y a qu'à les acheter pour s'en convaincre. J'ai cessé de croire au langage des fleurs mais il me reste leurs propriétés médicinales ; tant mieux, parce que la médecine traditionnelle ne peut rien pour moi vu que je ne suis pas malade au sens où on l'entend (2028 *sqq.*).

5. Le délire discret du texte débordant : transgression et transfiction

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi (Schneider, 2011 : 12).

We cannot step even once in the same river. We cannot step even once in the same text (Bloom, 1991).

« Poèmes » surréalistes, code numérogique, chant délirant ou langage des fleurs : sous diverses formes, la folie des protagonistes envahit donc la structure du texte lui-même. Or, cette multiplication de réalités fragmentées, de mondes possibles ne se cantonne point au seul roman *Hymen*.

« C'est peut-être la chaleur, cet été accablant qui déborde les mois qui lui sont dévolus [...]. Il n'y a plus de saisons et c'est tant mieux [...] », médite Daniel (Bayamack-Tam, 2003a : 1989 *sqq.*) ; à l'image de cet été excessif, le texte lui-même, emporté par un élan fou, déborde voluptueusement ses limites. Cette folie poétique, ce glissement des frontières (entre réalité/s et fiction/s, entre monde extérieur et intérieur, entre les genres) peuvent bel et bien être considérés comme les figures principales, matricielles, de l'univers romanesque d'Emmanuelle Bayamack-Tam, réseau intratextuel¹¹ et transfictionnel¹² fort complexe – espèce de grand texte ininterrompu, minant subrepticement les notions d'« autorité » et d'« œuvre ».

¹¹ À propos de l'intratextualité comme sous-catégorie de l'intertextualité « orientée vers la textualité préexistante d'un même écrivain », voir Limat-Letellier (1998 : 26). Limat-Letellier signale l'emploi du terme – dans un sens apparenté, mais non pas identique – chez Jean Verrier (1976 : 338 *sq.*). Jean Ricardou (1975) différencie entre « intertextualité générale » (« rapports entre textes d'auteurs différents ») et « intertextualité restreinte » (« rapports entre textes du même auteur ») ; le concept d'« intra-intertextualité » de Brian T. Fitch (1982) se situe « au point d'intersection de l'intertextuel et de l'intratextuel ». Frank Wagner (2002), lui, désigne ce dernier cas par le terme d'« auto-intertextualité » ; voir le résumé théorique chez Limat-Letellier (1998 : 26), ainsi que Saint-Gelais (2011 : 8 *sq.*).

¹² Pour la notion de transfictionnalité, voir l'étude de Richard Saint-Gelais la définissant comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (2011 : 7). Concept complexe, regroupant des stratégies textuelles ou « textures » hétérogènes (Saint-Gelais, 2011 : 13 ; cf. Doležel, 1998), dont « le retour de personnages », « les cycles et

D'un roman à l'autre, la lectrice, une fois familière avec le monde fabuleux de Bayamack-Tam, ne manquera pas de reconnaître des *leitmotive*, des images et des phrases clés, des constellations de personnages « fluctuants »¹³, sujets à des métamorphoses subtiles, mais associés par quelques « invariants » intratextuels (Nicolas, 2015). Suspens pendant les lois de la temporalité linéaire et irréversible, problématisant l'identité d'un sujet toujours précaire et polyphone, la romancière embarque certains protagonistes sur une véritable odyssée transfictionnelle¹⁴.

Ainsi, des avatars aisément identifiables des personnages d'*Hymen* se retrouvent dans d'autres textes de Bayamack-Tam : le premier roman de l'auteure, *Rai-de-cœur* (1996), met déjà en scène un « Daniel Consolat », domicilié, pendant son séjour dans la métropole de « Fénix » (version mythifiée de Paris), exactement à la même adresse (« 27 bis, rue d'Italie » [Bayamack-Tam, 1996 : 778]) que le protagoniste

les séries », mais aussi les « “réécritures postmodernes” », la transfictionnalité incite à s'interroger sur « les catégories majeures à partir desquelles nous pensons les textes, leur production et leur réception » (Saint-Gelais, 2011 : 8 sq.). Apparentée à l'hypertextualité de Genette, « notion voisine », la transfictionnalité implique une approche théorique différente ; même si, entre œuvres hypertextuelles et transfictionnelles, Saint-Gelais constate des intersections considérables (« les suites et continuations », par exemple, sont « à la fois des hypertextes et des transfictions »), il reste pourtant un corpus non négligeable d'« hypertextes non transfictionnels » (ainsi dans le cas du pastiche ou de la parodie) ou bien de « transfictions non hypertextuelles » (dont les « “univers partagés”, ces fictions développées conjointement par plusieurs écrivains »). Bref : « Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. [...] L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. [...] Lire “transfictionnellement” un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité » (10 sq.).

¹³ À propos du concept des personnages « fluctuants », voir Eco (2011 : 93 sqq.). Saint-Gelais parle d'« émancipation transfictionnelle du personnage » par rapport à l'auteur comme à l'œuvre comme entité close en elle-même (2011 : 377 sqq.). Chez Emmanuelle Bayamack-Tam, ce jeu de la « fluctuation » ou de l'« émancipation » n'est pas limité à l'espèce humaine. Spécialiste de la transgression aussi sous l'aspect de l'(anti-)spécisme, l'écrivaine, dans l'un de ses premiers textes publiés, met en scène une instance narrative énigmatique qui, peu à peu, se révèle être un insecte, amoureux d'une humaine (voir la nouvelle « 6P. 4A. 2A. » in Bayamack-Tam, 2003b : 5-9 ; le titre est finalement déchiffré comme « six pattes, quatre ailes, deux antennes », « formule d'identification des insectes » [cf. 26]). Son univers romanesque est peuplé aussi par des « protagonistes » animaux récurrents, dont la chienne « Fougère », multipliée même à l'intérieur d'un seul roman : « [...] toutes nos Fougère [...] étaient antipathiques », se plaint le héros de *La Princesse de*. (Bayamack-Tam, 2010a : 125 ; voir aussi Bayamack-Tam, 2008 : 427 et passim ; Bayamack-Tam, 2015 : 1278 et passim).

¹⁴ « [...] l'intertextualité ne garantit plus l'identité du personnage, elle la subvertit. Cette homonymie intertextuelle est l'image même de la productivité du nom : [...] un signifiant unique engendre des signifiés multiples et différents », remarque Bernard Magné à propos de l'œuvre de Georges Perec (1984 : 69, *apud* Saint-Gelais, 2011 : 14 sq.). Comme celle de Perec, la production littéraire de Bayamack-Tam soulève la question de savoir ce qu'il en est « de l'identité de personnages dont les attributs ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre » (16).

d'*Hymen* (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 493, 2928)¹⁵. Qui plus est, ce premier roman amorce déjà la reproduction intra- et inter-romanesque du personnage ; rejeté par un père homophobe en tant que « petit pédé » (« Tu n'es plus mon fils, Daniel » [Bayamack-Tam, 1996 : 307]), le héros, lors de son retour à l'(ex-)« Kandjaland » natal, apprend, bouleversé, la nouvelle de la naissance imminente d'un « Daniel numéro deux qui viendrait faire oublier que j'ai existé moi aussi ici même » (1096 sq.), d'un autre enfant qui, si de sexe masculin, doit – c'est ce qu'explique la mère – s'appeler lui aussi Daniel : « Je la dévisage avec stupéfaction. / – Mais je m'appelle *Daniel* ! Vous avez déjà un fils qui s'appelle *Daniel* ! / – C'est une idée de ton père. Tu sais bien que c'est un prénom qui est dans sa famille depuis des générations » (1046 sq.).

Naissance de la fiction de la folie familiale : c'est de ce trauma initial – scission du sujet, refus du nom propre, déni d'identité, voire d'existence – que surgira toute une petite famille de revenants de ce premier Daniel, anti-narrateur paradoxal d'un roman doublement initiatique (« Je n'ai pas l'intention de raconter ni d'expliquer quoi que ce soit. [...] Convenons donc que je n'écris ni ne raconte » [24 sq.]). Sa triste « histoire amoureuse » (282), génératrice d'un mélange fatal de mélancolie et de méfiance dont vont hériter les Daniel suivants, va, elle aussi, se multiplier à partir de ce texte-matrice : « Convenons donc que je me dresse au milieu des choses dites, semblable à elles et sans pouvoir sur elles. En avant donc » (1157).

Si Victor alias Coco incarne un prototype récurrent dans l'univers littéraire d'Emmanuelle Bayamack-Tam, ceci vaut d'autant plus pour Sharon/Charonne, personnage clé dont la naissance s'annonce dès le deuxième roman de l'auteure. À maints égards, *Tout ce qui brille* (1997) anticipe très concrètement *Hymen* : dans ce texte, la lectrice se voit déjà confrontée à la narration autodiégétique d'un protagoniste fou aux noms et identités multiples qui, après une série de métamorphoses de plus en plus mirobolantes (« Venuste Bendigo, Quine Redford, Brayanne Welles, Prince du Maurier, Emmanuel Dieu » [Bayamack-Tam, 1997 : 1040]), réussit à se procurer « enfin un passeport au nom de *Dieu* » (690). Doué déjà de cette lucidité ambiguë qui caractérise les fous d'*Hymen*, ce pseudo-démiurge mégalomane (« On pourra me taxer de folie des grandeurs » [534 sq.]) est en même temps l'exégète critique de son propre « récit qui ne tient pas la route si on le regarde à la lumière de la raison » (1181), contrasté avec la version psychiatrico-policière de son parcours criminel, « l'histoire officielle et la seule autorisée » (1201 sq.). À la différence d'*Hymen*, ce roman-ci ne propose pas de contre-narration homodiégétique concurrentielle : à la lectrice de reconstituer, à travers le récit hyper-biaisé d'un narrateur mythomane, les événements « réels » de la diégèse. Aux côtés de « Dieu », ancêtre intratextuel – plus

¹⁵ « Il s'appelle Daniel Consolat et il habite rue d'Italie » : avant *Hymen*, le personnage – cette fois-ci, sous les traits d'un inquiétant jeune expert en taxidermie trans-spécifique – ressurgit déjà dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 1218 sq.), autre exploration de diverses folies concurrentielles et « de l'amour fou et vain » (444).

dangereux – de Magloire dans *Hymen*, l'on notera pourtant la présence plus discrète d'autres personnages fous, dont une aïeule – elle aussi blonde, mais plus jeune, plus belle, plus riche – de Clarisse l'érotomane. Au bout de sa croisade d'agressions sexuelles et de viols au nom d'un délirant « programme de sainteté » (570), le protagoniste finit par tomber sur une victime manifestement déséquilibrée, exhibitionniste et nymphomane ; à plus d'un titre, « May Dée » (nom encore aux consonances mythologiques multiples) détonne dans son milieu snob et distingué : « Comme une chienne [...] elle suivait les hommes dans la rue et leur sautait dessus dans un accès de frénésie lubrique » (1213 *sq.*).

Ingénieusement, Bayamack-Tam inscrit le sujet de la folie dans un champ de tensions complices et contradictoires, entre violence genrée/sexuelle, oppression sociale et exploitation néocoloniale ; l'anti-héros, originaire du tiers-monde (l'idée d'une vague « Afrique » est évoquée, mais jamais explicitée), entame son parcours dans une cabane transformée en nouvelle caverne de Platon par la présence de la télévision par satellite, passerelle entre deux mondes incompatibles, objet magique dont les « ondes » (cf. 47 *sqq.*), téléportant tout un harem de créatures féériques dans la petite cahute, supplantent très vite l'affligeante « réalité » : « Mais maintenant j'y suis : ma vie, la vraie, c'est être assis dans le noir, avec des yeux de chasseur, presque de fossoyeur, à guetter le retour de ces créatures venues à moi par voie radiale comme des sorcières bien-aimées [...] » (51 *sq.*).

En proie à une folie qui est aussi le produit de la coexistence inconcevable, très littéralement hallucinante, de ces deux univers, enseveli sous « des tombereaux d'images » (49), le protagoniste ne recule devant rien pour « négocier notre place du bon côté du monde » (740) ; en compagnie d'une compatriote, Maria (nom aux connotations hyper-symboliques), il parvient à fuir sa patrie pour s'installer, après une traversée éprouvante de la mer en barque, à son tour à « Fénix » (lieu mythique dès *Rai-de-cœur*, mais aussi métropole des simulacres et des espoirs déçus).

Détournement ludique d'une narration biblique, réinterprétée sur fond des rapports de force et des folies du monde postmoderne (« Pourquoi ne m'avait-on jamais dit que la Bible était un livre africain ? », se demande déjà le protagoniste de *Rai-de-cœur* [Bayamack-Tam, 1996 : 1108]) : c'est de ce couple bizarre, formé par « Maria » et « Dieu », que naîtra Charonne, enfin incarnée dans les romans postérieurs, Christ parodique – très sexy, noir ou métis – au féminin. Encore en « Afrique », le narrateur de *Tout ce qui brille* rêve d'une sauveuse, suggérant à Maria, mariée à un autre, sa propre vision éclectique : « Vous pourriez l'appeler Charonne. [...] C'est un prénom américain. Ça veut dire "lumière". "Lumière de Dieu", même. [...] Crois-moi, appelle-la Charonne et quand elle sera grande, tu verras, elle sera une fée et elle changera ta vie à toi aussi » (Bayamack-Tam, 1997 : 254 *sqq.*).

Pour l'instant, il fantasme en vain sur sa future petite compagne (« Ils seront trop heureux de me la confier. Charonne » [280]), Maria accouchant d'un garçon.

Remake de cette première incarnation ratée, Charonne est « conçue dans la fièvre » (1297), par le couple délirant de soif et de soleil, pendant le voyage vers « Fénix ». Malgré tout son mépris pour Maria et sa fille, « qui finira comme elle, avec elle peut-être, sur les trottoirs de Fénix » (805), le père « divin », désormais emprisonné, sanctionne le statut emblématique du personnage dès avant sa naissance romanesque. « Et j'y vais, un peu à l'aveuglette d'une lèvre à l'autre : un point pour toi, May Dée, [...] un point pour Maria, [...] un point pour Charonne, [...] et un point pour toutes les petites filles infibulées de la terre » (1297 *sq.*) : dans un acte aussi monstrueux que symbolique (varié plus tard dans *La Princesse de.*), ce « Dieu » fou et violeur finit, dans les dernières lignes du texte, par s'auto-silencer en se cousant les lèvres, abdication au nom d'une future héroïne, « une redresseuse de torts, une missionnaire » (cf. Nicolas, 2015), dont les avatars prendront la parole – une parole féminine, marginale, plus ou moins « folle » – dans les romans à venir.

Après Sharon dans *Hymen*, le personnage de Charonne – toujours doté d'une enfance hyper-traumatique (sujette à variations), toujours, pour l'essentiel, fidèle au physique du prototype – fait son réapparition dans *Une fille du feu* (2008), *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* (2013) et *Je viens* (2015) ; le rapport entre les deux graphies du prénom est explicitement établi dès *Hymen* : « Je porte le nom d'une station de métro et personne ne me l'avait jamais dit » (Bayamack-Tam, 2003 :1287), constate Sharon, contente de s'être « enfin trouvé une famille » dans le métro (1294). « Il y a du Sharon Stone en elle, et une allusion au métro Charonne », confirme la romancière (Nicolas, 2015) ; face aux moqueries du jury « New Star » (« Alors, Charonne ? C'est bien ça, hein ? Charonne ? [...] Il vient d'où, ce prénom ? Une maman fan de Sharon Stone ? » [Bayamack-Tam, 2015 : 4385 *sqq.*]), l'héroïne de *Je viens* réplique sans broncher : « Plutôt un hommage aux morts du 8 février 1962 » (4390). Dans ce sens, l'œuvre de Bayamack-Tam invite aussi à s'interroger sur le phénomène complexe de l'action d'un texte transfictionnel « sur un récit antérieur (ou plus exactement sur sa diégèse) » (cf. Saint-Gelais, 2011 : 16) ; lu non seulement sur fond de *Tout ce qui brille*, mais aussi à la lumière des romans postérieurs mentionnés, *Hymen* – reconfiguré par ses post-intratextes – dévoile, tel un cristal protéiforme, de toujours nouvelles facettes de signification.

Une fille du feu met en scène – comme protagoniste et narratrice autodiégétique, cette fois-ci, exclusive – une Charonne jeune adulte qui se fait engager comme mère porteuse par un couple homosexuel : Arcady – revenant de Coco, dont il partage la petite taille, l'empathie, l'énergie vitale, le désir omnivore – et Daniel, « très pédé » (Bayamack-Tam, 2008 : 1233), « très fragile » (477), névrosé hypocondriaque et obsessionnel à l'image de son prédécesseur romanesque. *Hymen* contient déjà en germe ce scénario amoureux : dans un moment de transe narcotique, s'amorce une potentielle liaison entre les deux messieurs Chienne (cf. Bayamack-Tam, 2003a : 841 *sqq.*). L'histoire de ce couple possible, avortée dans *Hymen* (une discrète nuance

homo-érotique est pourtant filée à travers le texte [cf. 1144]), trouve donc sa suite – et sa fin tragique – dans *Une fille du feu* : chassé par son amant jaloux de ses relations intimes avec Charonne (reprise de l'association Coco/Sharon dans *Hymen*), Arcady se suicide ; Charonne, fustigeant « les Daniel de tout poil, qui [...] ne comprennent rien aux âmes » (Bayamack-Tam, 2008 : 1843), élèvera toute seule son fils. Tellement contre, c'est tout contre : ceci vaut pour l'aversion que le Daniel d'*Hymen* voue à Clarisse, son alter ego fou et féminin – une autre fois, « la folie et la femme », ces « deux refoulés de l'institution du lisible » (cf. Felman, 1978 : 144), se confondent dans un double fantasme d'altérité –, comme pour les rapports conflictuels entre ces autres Daniel et Charonne, liés, malgré leur farouche antipathie mutuelle, par une subtile parenté intratextuelle – qui ne s'arrête point avec *Une fille du feu*.

Deux ans plus tard, avec *La Princesse de.*, Emmanuelle Bayamack-Tam réarrange encore les protagonistes de son échiquier littéraire ; l'écrivaine elle-même confirme le « lien évident » entre ce texte-ci et le roman précédent, associés par « le même dispositif formel et peut-être aussi le même type de personnage principal » (Bayamack-Tam, 2010b). Le nouvel avatar de Daniel alias « Marie-Line », « transsexuel pré-opératoire » (*ibid.*) – le narrateur de *Rai-de-cœur*, déjà, s'identifie comme « le chaînon manquant entre l'homme et la femme » (Bayamack-Tam, 1996 : 703) –, vit en couple avec Arcady, compagnon paternel, tout en vouant une (pseudo-)passion folle à Armand, prisonnier psychopathe ; scénario anticipé dans *Une fille du feu*, Charonne envisageant « d'entamer une correspondance avec un prisonnier, voire de l'épouser, en grande pompe et en prison » (Bayamack-Tam, 2008 : 136 sq.). Si Daniel, dans *La Princesse de.*, se voit confronté à un amant « globalement transphobique » (Bayamack-Tam, 2010a : 76), exigeant sans ménagement « une réfection chirurgicale en bonne et due forme » (« Tu veux être une femme ? Vas-y carrément : fais-toi couper le kiki » [80]), la lectrice se rappelle encore la Sharon d'*Hymen*, cette « fille aux ongles d'or » (Bayamack-Tam, 2003a : 1561) qui offre à son bien-aimé – esquisse d'un parcours inverse – de « devenir un homme si ça doit arranger vos affaires et les miennes » (2738) ; un certain trouble dans le (trans-)genre perce aussi dans tel ou tel dialogue entre Daniel et Coco (cf. 1116).

Réapparition de Charonne, inscrite au cœur d'un réseau intra- et intertextuel de plus en plus dense – après Balzac et Nerval, c'est le tour de Baudelaire –, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, « roman d'apprentissage » (Gavard-Perret, 2013), parabole poétologique ou bien « hyphologique » au sens de Roland Barthes (1994 : 1527), « tapisserie » intertextuelle d'après l'auteure (Lançon, 2013)¹⁶, illustrant, pour la première fois « à texte ouvert », les procédés esthétiques fondamentaux d'Emmanuelle Bayamack-Tam : « Mes livres sont faits avec des autres livres, ce n'est pas nouveau mais je n'ai commencé à le montrer qu'avec *Si tout n'a pas péri avec*

¹⁶ À propos de cet imaginaire textile-textuel de la réécriture, voir aussi Schlanger (2008 : 150).

mon innocence [...] » (Nicolas, 2015). Cette fois-ci, Charonne est présentée en focalisation externe (bien que très empathique) : en reconfigurant ses constellations de protagonistes récurrents, Bayamack-Tam change aussi de voix narrative et de focalisation, invitant la lectrice, dans ce vaste exercice de polyphonie et de polyperspectivisme, de « pluralisme de réalités » (cf. Esposito, 2007 : 68) que constitue son œuvre, à s'essayer de même à adopter différents points de vue possibles sur le monde.

C'est par les yeux de Kimberly, jeune fille rebelle qui se réinvente en garçon, lectrice « forcenée » et surtout « fan » de Baudelaire (Bayamack-Tam, 2013 : 2919, 2720), que nous contemplons cette nouvelle Charonne, introduite d'emblée par un malentendu très littéraire : « Ça veut dire quoi “charogne” ? / – Y'a une fille dans la classe, elle s'appelle Charonne ! / – Elle est grosse ! / – Et elle pue ! Comme la Charonne du poème ! » (1286 *sqq.*), s'animent les jeunes frères de la narratrice, quelque peu débordés par les récitations des *Fleurs du mal* que celle-ci leur impose dans le jardin familial. Charonne ne tardera pas à se montrer sur cette scène intertextuellement préparée ; la prétendue « charogne » se révèle « d'une beauté à couper le souffle » (1791) : « [...] la première fois que Charonne se pointe à la maison, c'est encore à Baudelaire que je pense, avec une hésitation entre “Le serpent qui danse” et “Le beau navire” » (1747 *sq.*), s'enthousiasme Kim¹⁷. « [C]réature de Baudelaire » (Lançon, 2013) littérisée jusqu'aux pointes de ses cheveux (« sans doute ce qu'il y a en elle de plus baudelairien » [Bayamack-Tam, 2013 : 1799]), Charonne s'avère pourtant parfaitement innocente en matière de poésie : « Non, elle ne connaît pas, la majestueuse enfant : elle est comme toutes les muses, elle n'a jamais rien lu [...] » (4778).

Du passé de la « majestueuse enfant », surgissent peu à peu quelques rares informations témoignant d'une enfance toujours désastreuse : comme sa prédécesseure dans *Une fille du feu*, cette Charonne-ci, marginale conspuée à l'école, est excisée. C'est encore Kimberly, narratrice elle-même « en lambeaux » (Gavard-Perret, 2013), survivante d'une famille folle, qui établit le rapport entre clitorectomie (concrète) et glossectomie (métaphorique) : « [...] c'est une des mutilations que les gens s'infligent couramment entre eux : [...] la glossectomie, c'est au moins aussi efficace que la castration » (Bayamack-Tam, 2013 : 3531 *sq.*). Ce motif est inscrit déjà dans le titre du roman, citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁸ qui renvoie à l'épisode de Philomèle : enlevée et violée par son beau-frère Térée, qui la réduit ensuite au silence en lui

¹⁷ Dans plusieurs entretiens, Emmanuelle Bayamack-Tam, revendiquant sa préférence esthétique anti-*mainstream* pour une féminité plantureuse (« J'aime les femmes grosses, je déteste la maigreur »), confirme que Charonne, à ses yeux, incarne un « idéal de beauté » – d'inspiration éminemment littéraire (Lançon, 2013) : « Quant à sa beauté, elle correspond à mes canons et à ceux de Baudelaire. C'est la Vénus Noire, le Beau Navire qui fend les flots, la foule, de sa poitrine » (Nicolas, 2015).

¹⁸ Voir le passage original dans le sixième livre des *Métamorphoses* : « [...] si non perierunt omnia mecum » (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextus* : vers n° 543).

couplant la langue, la jeune femme parvient malgré tout à raconter son histoire – au moyen d’une tapisserie, métaphore clé du discours poétologique de Bayamack-Tam.

La narratrice du roman « s’invente une langue pour exister » (Roy, 2013) à l’aide de la littérature, prothèse existentielle ; Charonne, elle, reste quasi muette (mutité extrêmement ambivalente entre marginalisation imposée et refus subversif [cf. Bayamack-Tam, 2013 : 1812 sq.]). Bientôt entraînée dans une liaison avec la jeune fille énigmatique, Kim se pose la question délicate – de toute actualité dans les études de genre et postcoloniales contemporaines, mais aussi pour toute analyse de la représentation de la folie dans le discours littéraire – de savoir jusqu’à quel point il est possible de parler *pour* l’autre, la question aussi de la légitimité d’un pareil « ventriloquisme » (cf. Spivak, 1996 : 250), fût-il le plus bienveillant. Comment servir de « porte-parole » au sens bourdieusien (cf. Bourdieu, 1997 : 220 sqq.), comment parler pour et « aimer l’autre sans souhaiter sa diminution » (Bayamack-Tam, 2013 : 4) ? « [...] moi, justement, je vais faire très attention : je vais aimer Charonne sans souhaiter sa diminution [...] », se propose Kim (4794 sq.). Après réflexion scrupuleuse, elle décide d’écrire plutôt « une chanson pour toi, Charonne. Et [...] ma chanson sera dédiée à toutes les filles à qui on a voulu couper la langue ou le clitoris [...] » (4870 sq.).

Entre langage et chant (sur les traces encore d’*Hymen*) : sur l’exemple de Charonne, incarnation d’une altérité multiple et défi à la raison sociale, Bayamack-Tam problématise une autre fois la prise de parole d’un sujet féminin. Et à ce point, nous revenons non seulement à Sharon dans *Hymen*, qui, émerveillée, constate déjà que « je ne savais pas qu’on pouvait parler mais les mots me viennent » (Bayamack-Tam, 2003a : 2781), mais aussi à la Charonne d’*Une fille du feu*, « successivement excisée, infibulée, torturée » (Lançon, 2008), mais refusant – tout comme Sharon – avec véhémence toute compassion condescendante : « Pitié pour moi jamais » (Bayamack-Tam, 2008, 431 *et passim*). Cette victime prédestinée finit par trouver sa langue (et voit, miraculeusement, repousser son clitoris amputé). Or, cette émancipation – discursive comme sexuelle – n’est jamais accomplie une fois pour toutes.

Avec *Je viens* (2015), « roman comique » (ou plutôt tragicomique) polyphone, Charonne est de retour, nouvel – et peut-être dernier – avatar du prototype créé dans *Hymen* : « J’ai l’impression de boucler quelque chose avec ce roman », explique l’écrivaine (Nicolas, 2015). Le personnage est encore resitué dans un nouveau contexte social et pourvu d’une nouvelle biographie (elle aussi multipliée, racontée dans plusieurs versions divergentes au sein du roman). Bébé repêchée aux poubelles (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 3897 sq.), fille adoptive mal aimée, voire abhorrée par un grand-père raciste fulminant, dans ses « discours délirants » (2145), « contre la négresse » (306) qui usurpe son nom¹⁹, l’héroïne grandit dans une « maison marseillaise

¹⁹ Le patronyme en question, « délicieusement fin de race » (Bayamack-Tam, 2015 : 2063), orne déjà la dynastie désastreuse dans *Si tout n’a pas péri avec mon innocence*, aux antécédents franco-algériens

pleine de sortilèges » (3287 *sq.*), « cabinet de curiosités » littéraire hanté par les « fantômes familiers » de la romancière (Nicolas, 2015). Sous l'égide de son très personnel « fantôme bleu » (Bayamack-Tam, 2015 : 951 ; lointaine réminiscence des « fantômes [...] bleus » d'Aimé Césaire [1971 : 59] ?), se présentant, autre écho intra- et intertextuel multiple, comme « Coco de Colchide », lui aussi héroïnomane (Bayamack-Tam, 2015 : 528 *et passim*, 3044), la petite fille maîtrise la lecture, véritable « illumination » (550 *sq.*), stratégie d'évasion, de survie – tout comme dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* – dans un milieu familial hyper-dysfonctionnel : « À chaque fois, on a un personnage qui, face à une famille défaillante, se construit par la lecture », précise Bayamack-Tam (Nicolas, 2015). Illustrant la genèse (inter-)textuelle du sujet comme du roman, *Je viens* conjugue encore réflexion poétologique et critique sociale ; à l'aide des textes des autres – catalyseurs de sa « métamorphose » (Bayamack-Tam, 2015 : 579) –, la protagoniste se transforme, de lectrice passionnée, en auteure de sa propre histoire.

Triomphante envers et malgré tout, cette nouvelle incarnation de Charonne se retrouve enfin championne du « New Star » – Magloire, dans *Hymen*, n'avait-il pas promis à sa fille de faire d'elle « une star » (Bayamack-Tam, 2003a : 2143), promesse quand même tenue, à des années de distance, dans un autre roman ? – et dans les bras d'un gros garçon fort symboliquement nommé « Liberato », autre rejeton de la famille littéraire Victor/Coco/Arcady... de sorte que la lectrice ne sera guère surprise lorsque le prétendu Philippin, en fait d'origine russe, demande à Charonne de l'appeler plutôt par son véritable prénom : « Appelle-moi Arcady, je préfère » (Bayamack-Tam, 2015 : 1178).

6. Charonne & Cie : vers une poétique de la transgression

Ainsi, ce prototype polyvalent de jeune fille/femme, avec son entourage masculin, se situe au cœur même de l'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam. Dans son discours paratextuel, la romancière revient à plusieurs reprises sur ce personnage clé : d'après l'écrivaine, Charonne – métaphore poétologique incarnée – n'est pas seulement conçue « à l'image de mon écriture, disparate par agrégations successives, nourrie de lectures classiques et populaires, de conversations, d'observations, mobile,

explicités ; cette correspondance plausibilise une interprétation possible comme écho intertextuel subtilement détourné : au lieu du « Meursault » camusien – et après une énigmatique défunte, « née Meurant », dans *Pauvres morts* (Bayamack-Tam, 2000 : 422) –, un « Meuriant » ludique, accolé enfin, via adoption conflictuelle, au prénom récurrent de Charonne l'étrangère. Le nom de jeune fille de la grand-mère, « Espérandieu » (cf. Bayamack-Tam, 2015 : 2062), nous renvoie évidemment au « poème » onomastique de Clarisse dans *Hymen*. « Espérandieu : ça ne s'invente pas », plaisante la vieille Gladys dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, dotée, elle aussi, du même nom de famille extravagant. « Si, ça s'invente, les noms, les prénoms, les surnoms », proteste la narratrice (Bayamack-Tam, 2013 : 2711 *sq.*). Et Emmanuelle Bayamack-Tam de réinventer, d'un roman à l'autre, « ses » noms hyper-symboliques, participant, eux aussi, de son complexe jeu transfictionnel...

changeante », mais aussi « un électron libre que je promène sur la société française. Comme une pierre de touche qui fait surgir le pire des gens qu'elle croise » : « Elle suscite des fantasmes et des rejets, des désirs et des moqueries. [...] en même temps elle se fait sa place. Elle est dérangeante et c'est au cœur de ce qu'elle bouscule que prend place mon espace romanesque » (Nicolas, 2015).

Parmi tant d'autres choses, chez Charonne, « ses origines font problème ». À partir de cette héroïne, métisse ou Noire (« on ne sait pas exactement ce qu'il en est » [*ibid.*]), Bayamack-Tam ne problématise pas seulement la violence sociale et institutionnelle à l'égard des marginaux, mais aussi la « folie » raciste, ceci dès *Hymen*. À chaque pas, Sharon provoque des agressions sexualisées, démasquant, par sa seule présence, la pathologie de la normalité. Sans grand succès, elle essaie – opération de camouflage parodique – de se teindre les cheveux : « Les gens sont plus gentils avec les blondes. / – Ta mère est blonde. / – Ma mère est une arriérée mentale. Ne me parlez pas de ma mère » (Bayamack-Tam, 2003a : 1175 *sq.*). Ladite mère manifeste une aversion raciste prononcée face à sa fille, d'abord reniée : « [...] comment j'aurais fait pour avoir une fille noire, moi qui suis si blanche, blonde [...] et surtout, n'aimant pas les Noirs, alors comment voulez-vous que j'aie couché avec ? » (1452 *sqq.*).

Mais le racisme, lui aussi, n'est pas à sens unique ; c'est ce qu'illustre le discours de Magloire, insultant Clarisse en l'appelant « la folle, la pute ou même la Blanche comme si c'était un gros mot » (1467), contestant l'existence, dans la communauté noire, d'horreurs telles que l'homosexualité ou l'avortement (« un truc de Blanc dégénéré » [2347]) : « Les trucs tordus, on les laisse aux Blancs. [...] À mort les pervers » (2339 *sq.*). Dans ce monde du délire raciste, Sharon/Charonne, traînant de roman en roman ses « origines douteuses » (Bayamack-Tam, 2008 : 1284), constitue une provocation ambulante. Obstinément, la protagoniste d'*Une fille du feu* se soustrait à l'omniprésent « contrôle d'identité » (35, 1278), ignorant les questions épineuses sur ses « origines », « celles qu'on s'est ingénié à me poser toute ma vie : “Tu es antillaise ? sarde ? mauritanienne ? juive ? mahoraise ? tadjik ? brésilienne ? franco-guinéenne ?” [...] – Tu es kurde ? [...] – Égyptienne ? peul ? samoane ? vénézuélienne ? libanaise ? » (89 *sqq.*). Moqueuse, elle refuse tout ce cirque « identitaire », tout exotisme naïf ainsi que l'exil métaphorique dans ces « terres brûlées, [...] républiques bananières et [...] estuaires infestés dont mes interlocuteurs ont bêtement gardé la nostalgie » (97).

Dans son dialogue ironiquement mégalomane avec une anonyme « [c]hère opinion mondiale » (24 *et passim*), cette Charonne-ci proclame haut et fort son programme de l'hybridité ou bien de « l'impureté raciale » généralisée (87 *sqq.*). Mais son double silencieux dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* sait, lui aussi, se dérober au sempiternel jeu des identités obligatoires : « T'es de quelle origine, Charonne ? / Elle lève sur moi ses yeux où rien ne se révèle et chuchote : / – Comment ça ? »

(Bayamack-Tam, 2013 : 1810 *sq.*). Tandis que sa famille – blanche, milieu défavorisé – se solidarise exceptionnellement dans son antipathie contre « cette fille de couleur » (« quelle couleur, on ne sait pas très bien » [1860]), Kim se tire d'affaire par « une pirouette baudelairienne, un distique adressé à une Malabaraise » : « Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître, / Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître... » (1818 *sqq.*). Dans la bouche de la jeune narratrice aux velléités transgenre et aux désirs lesbiens, ces lignes, au symbolisme phallique transparent, subissent encore un détournement multiple²⁰.

Dans *Hymen*, déjà, s'amorce la complexité de cette « question de l'identité » qui parcourt toute l'œuvre de l'écrivaine (Ladreau, 2010). Kim, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, réussit son « autoengendrement » narratif (Nicolas, 2013), sa libération d'un carcan familial et social ; dans *La Princesse de.*, Daniel/Marie-Line, avocat/e de « tous ceux qui n'ont ni pays, ni dignité, ni sexe identifiable » (Bayamack-Tam, 2010a : 249), insiste sur son droit à l'« entre-deux » : « ni homme, ni femme, ni trans – trav à la rigueur et seulement si je veux » (230). À la fin du roman, il/elle partira pour une Pologne mythique, patrie (matrie) de sa mère adoptive, image même de l'ailleurs utopique – pour se sauver ou pour sombrer dans la folie²¹.

Comme cette « princesse » transsexuelle, Sharon/Charonne incarne la poétique de la transgression caractéristique de l'œuvre de Bayamack-Tam, folle traversée des genres (au double sens du terme), des « races », des langues, des identités. Spécialiste, dès ses débuts, de l'exploration littéraire des « flottements de l'identité sexuelle »²² – et non seulement sexuelle –, de la lecture à rebours du prétendument « sain », « naturel » et « normal », pionnière d'une éthique post-identitaire, la romancière, à l'instar de son personnage favori, refuse toute catégorisation simplificatrice : « Je ne me considère ni comme un écrivain, ni comme une femme. À vrai dire, j'ai du mal à me considérer comme quelque chose » (Lançon, 1996).

7. Variations hyménales ou l'art de l'involution : de la folie au conte de fées ? (Conclusion)

Qu'en est-il des (anti-)héros fous d'*Hymen* ? Pour finir, retournons brièvement au titre énigmatique du roman, désormais lisible comme une double métaphore psychologique et poétologique. Symbole de cet art de l'« involution » emblématique

²⁰ Voir, à ce propos, l'analyse de la « Malabaraise » baudelairienne chez Gayatri Chakravorty Spivak, qui déconstruit cette fausse attribution symptomatique comme un « product[] of hegemonic false cartography », témoignage d'une « conventionally sanctioned carelessness about ethnic identities, which has rather little to do with the obvious "fact" that all identities are irreducibly hybrid, inevitably instituted by the representation of performance as statement », esquissant une interprétation alternative qui ne ferait pas, d'emblée, de la lectrice une « complice » de Baudelaire (2003 : 153 *sqq.*).

²¹ C'est, par exemple, l'interprétation de Renöckl (2011).

²² Cf. la présentation du roman *Une fille du feu* sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-272-5>.

du texte, le (double) hymen, objet de fantasmes multiples, participe d'abord de la folie des personnages : abusée, amputée, sans son consentement, de ses organes reproducteurs, Clarisse annonce, dans son délire triomphant, sa renaissance comme « vierge, intacte et amnésique rien que par amour pour vous » (Bayamack-Tam, 2003a : 1942). Au fantasme maternel, métaphore du déni, de l'effacement de tout un passé insupportable, dont « la folie de la mise au monde » (432), s'oppose celui de la fille, prétendue libertine qui, dans ses affabulations, ne lésine point sur les détails croustillants ; or, au moment critique, Coco se retrouve avec une vierge timide et maladroite entre les bras. S'ensuit une discussion animée entre les deux protagonistes masculins sur le culte chauviniste de la défloration qui, comme la virginité, n'est qu'« une façon de parler » (2017) : « Est-ce que ça existe, d'abord, la virginité ? Est-ce que ça ne serait pas plutôt un truc inventé par les mecs pour s'exciter entre eux ? » (2011 *sq.*), se demande Daniel, partisan d'une nouvelle virilité par-delà le fantasme patriarcal.

C'est à partir de l'hymen – au second sens du terme – de deux survivants, cernés par la folie, que se déploie une fin de « conte de fées » (cf. Villovitch, 2003). Forte de sa philosophie antifamiliale et anti-parentale (« [...] c'est le meilleur service que des parents peuvent rendre à leur enfant : le tenir quitte de toute ressemblance » [Bayamack-Tam, 2003a : 1516]), toute à son projet de se « réinvent[e] génétiquement » (1362), Sharon, après ses désastreuses « doubles retrouvailles » avec « papa-maman unis dans l'ignominie et désunis de moi leur fille unique qui n'ai ni leur couleur, ni leur laideur, ni leur folie », n'insiste pas seulement sur sa « dissemblance » (1505 *sqq.*), mais se refuse aussi farouchement à toute idée de progéniture. Enceinte de son amant d'une seule nuit, elle essaie donc de se « faire avorter par [s]on père » (2291), pour épargner à son enfant une double hérédité calamiteuse : « Je ne vois pas [...] quel bébé sain d'esprit et de corps voudrait avoir pour mère une adolescente perturbée et pour père un avorton toxicomane. Car c'est ce que nous sommes, si on regarde les choses d'un œil impartial » (2117 *sqq.*). Elle aura pourtant le temps de se raviser. Profitant de cette « bonne occasion [...] pour en finir avec la génétique, la ressemblance et la transmission » (2929 *sqq.*), la jeune héroïne, dans un geste libérateur d'auto-autorisation, décide de réécrire son histoire : « [...] on n'est pas forcé de forcer l'histoire à se reproduire et [...] le fait d'être la fille d'un déni de grossesse et d'une méconnaissance en paternité me donne des envies soudaines d'involution du cours des choses » (2743 *sq.*).

Et c'est ainsi que ce roman de fous, cauchemar familial et social qui tourne inopinément au (méta-)conte de fées postmoderne, bifurque vers une fin optimiste aux accents miraculeux, dernière petite folie poétique unissant la romancière-démiurge et son personnage. Libérée – provisoirement ? définitivement ? la lectrice n'en saura rien – de son héritage traumatique, la protagoniste d'*Hymen* aura survécu pour donner à son tour la vie à un « futur petit monsieur Chienne » (2928), enfin tel

– et rien que tel – qu'en lui-même ; c'est sur cette (re-)naissance que se clôt le roman : « Oui, à bien y réfléchir, sa naissance est une bonne fin ou le bon début de la fin » (2932 sq.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES²³

- BARTHES, Roland (1977) : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1994) : « Le Plaisir du texte » [1973], in *Œuvres complètes*, vol. II : 1966-1973. Paris, Seuil, 1493-1532.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1996) : *Rai-de-cœur*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (1997) : *Tout ce qui brille*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2000) : *Pauvres morts*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003a) : *Hymen*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2003b [1994]) : *6P. 4A. 2A. et autres nouvelles*. Martigues, Contre-Pied.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2008) : *Une fille du feu*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010a) : *La Princesse de*. Paris, P.O.L.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2010b) : « Je voulais parler de la prison et de la transsexualité ». *Libération*, 26 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/26/je-voulais-parler-de-la-prison-et-de-la-transsexualite_654513.
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2013) : *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2015) : *Je viens*. Paris, P.O.L [éd. électronique].
- BER, Claude (2012) : « Au déchiré de la parole. Écriture et folie », *Loxias*, 36. En ligne : 15 mars. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7022>.
- BLANCHOT, Maurice (2002) : « Michel Foucault tel que je l'imagine », in *Une voix venue d'ailleurs*. Paris, Gallimard, 109-152.
- BLOOM, Harold (1986) : « Freud, The Greatest Modern Writer ». *The New York Times*, 23 mars. URL : <http://www.nytimes.com/1986/03/23/books/freud-the-greatest-modern-writer.html>.
- BLOOM, Harold (1991) : « Harold Bloom, The Art of Criticism No. 1 » (Interview : Antonio Weiss). *The Paris Review*, 118. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/2225/harold-bloom-the-art-of-criticism-no-1-harold-bloom>.
- BLOOM, Harold (1997 [1973]) : *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- BOOTH, Wayne C. (1965 [1961]) : *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1997) : *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.

²³ Dernière consultation de toutes les sources Internet citées : 07.01.2017.

- BREUER, Josef et Sigmund FREUD (1909 [1895]) : *Studien über Hysterie*. Leipzig (etc.), Deuticke.
- BROCHARD, Cécile et Esther PINON [dir.] (2011) : *La Folie. Création ou destruction ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes [éd. électronique 2016].
- CAIRNS, Lucille (2015) : « Bodily Dis-ease in Contemporary French Women's Writing. Two Case Studies ». *French Studies*, 69 (4), 494-508. URL : https://muse.jhu.edu/journals/french_studies_a_quarterly_review/v069/69.4.cairns.html.
- CARRÈRE, Emmanuel (2011) : *Limonov*. Paris, P.O.L.
- CÉSAIRE, Aimé (1971 [1939/1947]) : *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris/Dakar, Présence africaine.
- CHATELAIN, Robin (2009) : « Psychose et création. L'exemple de Salvador Dali ». *La clinique lacanienne*, 15 (1), 149-166. URL : <http://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-149.htm>.
- [COLL.] : « Fictions de la psychanalyse » [dossier]. *Le Magazine Littéraire*, 544 (juin 2014).
- DALI, Salvador (2004 [1971]) : *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*. Édité par Robert Descharnes. Paris, Denoël.
- DELEUZE, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris, Minuit.
- DOLEŽEL, Lubomir (1998) : *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ECO, Umberto (2011) : *Bekenntnisse eines jungen Schriftstellers*. Richard Ellmann Lectures in Modern Literature. Munich, Hanser.
- ESPOSITO, Elena (2007) : *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- FELMAN, Shoshana (1978) : *La Folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil.
- FITCH, Brian T. (1982) : *The Narcissistic Text. A Reading of Camus' Fiction*. Toronto (etc.), University of Toronto.
- FOUCAULT, Michel (1994a) : « La folie n'existe que dans une société » [1961], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 167-169.
- FOUCAULT, Michel (1994b) : « La folie, l'absence d'œuvre » [1964], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I (1954-1969). Paris, Gallimard, 412-420.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (2013) : « Si tout n'a pas péri avec mon innocence – Em[m]anuelle Bayamack-Tam ». *e-litterature.net*, 17 août. URL : http://www.e-litterature.net/publier3/spip/spip.php?page=article5&id_article=443.
- GENETTE, Genette (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- IBARZ, Virgili et Manuel VILLEGAS (2007) : « El método paranoico-crítico de Salvador Dalí ». *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2/3), 107-112. URL : <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2383311.pdf>.
- JONES, Ernest (1972) : *Sigmund Freud. Life and Work*, vol. I : *The Young Freud. 1856-1900*. Londres, The Hogarth Press [ressource électronique : Psychoanalytic Electronic Publishing].

- KROL, Marta (2008) : « Une fille du feu ». *Le Matricule des anges*, 096. URL : http://www.-lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=59507.
- LADREAU, Fabrice (2010) : Compte-rendu de *La Princesse de Transfuge*, 40 (mai). Cité d'après le site des Éditions P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?-spec=livre&ISBN=978-2-8180-0005-2>.
- LANÇON, Philippe (1996) : « Emma Bayamack-Tam, 30 ans, publie son premier roman ». *Libération*, 20 août. URL : http://www.liberation.fr/portrait/1996/08/20/emma-bayamack-tam-30-ans-publie-son-premier-romans-y-mele-afriquetrahison-et-sensualite_-179419.
- LANÇON, Philippe (2008) : « Charonne et les vautours ». *Libération*, 04 septembre. URL : http://next.liberation.fr/livres/2008/09/04/charonne-et-les-vautours_79392.
- LANÇON, Philippe (2010) : « Jeunes genres. Bayamack-Tam hors catégories ». *Libération*, 27 mai. URL : http://www.liberation.fr/livres/2010/05/27/jeunes-genres_654618.
- LANÇON, Philippe (2013) : « “L’identité sexuelle est litigieuse chez tout le monde”. Entretien avec la romancière Emmanuelle Bayamack-Tam ». *Libération*, 16 janvier. URL : http://www.liberation.fr/livres/2013/01/16/l-identite-sexuelle-est-litigieuse-chez-tout-le-monde_874511.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998) : « Historique du concept d’intertextualité », in Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L’Intertextualité*. Besançon/Paris, Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté/Les Belles Lettres, 17-64.
- MAGNÉ, Bernard (1984) : « Le puzzle du nom (tentative d’inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d’emploi*) », in Jorge B. Alsina *et al.* (dir.), *Le Personnage en question*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 65-73.
- NICOLAS, Alain (2013) : Compte-rendu de *Si tout n’a pas péri avec mon innocence. L’Humanité*, 10 janvier. Cité d’après « “Si tout n’a pas péri avec mon innocence” de Emmanuelle Bayamack-Tam chez POL (Paris, France) ». *20 minutes (La revue de presse)*, 24 juin. URL : <http://www.20minutes.fr/livres/1078227-20130624-si-tout-peri-innocence-emmanuelle-bayamack-tam-chez-pol-paris-france>.
- NICOLAS, Alain (2015) : « Emmanuelle Bayamack-Tam : “La littérature peut être transmise par des fantômes” ». *L’Humanité*, 08 janvier. URL : <http://www.humanite.fr/-emmanuelle-bayamack-tam-la-litterature-peut-etre-transmise-par-des-fantomes-562073>.
- OVIDE : *Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Sextvs*. URL : <http://www.thelatinlibrary.com/-ovid/ovid.met6.shtml>.
- PERREAU, Valérie (2012) : « Littérature/Folies littéraires. Libres déséquilibres ». *Papiers Universitaires*, 18 mai. URL : <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/18/-litterature-folies-litteraires-libres-desequilibres-par-valerie-perreau/>.
- PLAZA, Monique (1986) : *Écriture et Folie*. Paris, Presses Universitaires de France [rééd. électronique FeniXX].
- POULET, Elisabeth [dir.] (2013) : « Littérature et Folie ». *La Revue des Ressources*. URL : <http://www.larevuedesressources.org/-litterature-et-folie,056-.html>.

- PROUST, Marcel (1954) : *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*. Paris, Gallimard.
- RENÖCKL, Georg (2011) : « Trans, Glanz und Elend. Emmanuelle Bayamack-Tams Roman “Die Prinzessin von.” – ein schillerndes Meisterwerk in mässiger Übersetzung ». *Neue Zürcher Zeitung*, 21 mai. URL : <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/trans-glanz-und-elend-1.10651153>.
- RICARDOU, Jean (1975) : « “Claude Simon”, textuellement », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon. Analyse, théorie*. Paris, U.G.E., 7-19 [Discussion : 20-38].
- ROY, Vincent (2013) : Compte-rendu de *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. *Le Monde*, 11 janvier. Cité d'après le site des Éditions P.O.L. URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1746-3>.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1991 [1964]) : *Les Mots*. Paris, Gallimard.
- SCHLANGER, Judith (2008 [1992]) : *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse, Verdier.
- SCHNEIDER, Michel (2011 [1985]) : *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris, Gallimard.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1996) : *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Édité par Donna Landry et Gerald MacLean. New York/Londres, Routledge.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003 [1999]) : *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press.
- TRIOLET, Elsa (1969) : *La Mise en mots*. Genève, Albert Skira.
- VERRIER, Jean (1976) : « Segalen lecteur de Segalen ». *Poétique*, 27, 338-350.
- VILLOVITCH, Hélène (2003) : Compte-rendu de *Hymen. Elle*, 27 janvier. Cité d'après le site *Autres et Pareils*. URL : <http://autresetpareils.free.fr/artistes/bayamack-tam.htm>.
- WAGNER, Frank (2002) : « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». *Poétique*, 130, 235-253.