

**IV<sup>e</sup> Congrès Mondial de Brachylogie en Côte d'Ivoire**  
**La Brachylogie face au désastre**  
**(Abidjan, 19-20-21-22 octobre 2021)**

**Éléments bio-bibliographiques :**

**Catherine Gravet** est professeure à la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons (Belgique). Elle enseigne, entre autres, l'histoire de la littérature belge francophone, les études de genre et l'histoire et les théories de la traduction. Ses publications portent sur les mêmes sujets. Elle est responsable de la revue *Cahiers internationaux de symbolisme* et présidente du centre de recherche en interdisciplinarité de l'UMONS (Ciéphumons).

Catherine Gravet s'intéresse à la brachylogie depuis la réinvention du concept par Mansour M'henni en 2015. Elle a participé à la plupart des colloques organisés depuis, notamment à Cadix et Naples, et a contribué avec ses articles à plusieurs volumes de *Conversations*. En décembre 2018, elle a organisé le colloque « La traduction de la littérature belge francophone » (UMONS) et édité, avec Katrien Lievois, le numéro de la revue *Parallèles* consacré au même thème (avril 2020, n°32/1). Leur volume *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction* est paru chez Peter Lang en 2021.

## Introduction

Cent fois sur le métier, Edgar Morin, penseur de la « complexité<sup>1</sup> », a remis son ouvrage, son essai *L'Homme et la Mort*<sup>2</sup> a connu bien des rééditions. Il identifie clairement l'une des causes du sentiment traumatique face à la mort : la terreur de la décomposition. Selon lui, ce n'est pas le phénomène de la putréfaction en soi qui apporte l'épouvante : « là où le mort n'est pas individualisé, il n'y a qu'indifférence et simple puanteur ». « L'émotion, le sentiment ou la conscience de la perte de son individualité [...] [est] conscience d'un vide, d'un néant », du **désastre** en somme qu'est la mort. Certes « l'horreur, [c'est] la charogne du semblable<sup>3</sup>. » Mais à la lecture d'un texte comme *Les Charniers* de Camille Lemonnier<sup>4</sup>, témoignage pacifiste de l'écrivain belge publié peu après la bataille de Sedan, on ne peut adhérer à cette idée d'Edgar Morin. En effet, l'horreur, celle éprouvée par l'auteur comme par le lecteur, *ne cesse pas* devant la charogne animale ni devant celle de l'ennemi, du traître, privé de sépulture. Sur le scandale et l'horreur de la mort, et son refus, intime et collectif, se sont édifiés, dans toutes les civilisations, des mythes et des rituels qui réaffirment « ce que la vie a de plus fondamental » (Morin, *idem*, p. 24). L'horreur de la mort, « c'est [...] l'émotion, le sentiment ou la conscience de la perte de son individualité » (p. 45).

Quant au désastre, c'est, d'après le *TLFi*, un « événement contraire, contrariant, funeste », un « drame affreux qui anéantit les projets, démolit les perspectives, détruit les espérances ». Selon cette définition, il nous paraît que la mort ou « la perte de son individualité » serait le désastre ultime. Un nombre incommensurable d'écrivains ont écrit sur la mort, pour tenter de donner un sens à l'horreur, pour tenter de « faire face à ce désastre ». C'est le cas pour les romans de femmes, comme nous avons essayé de le montrer dans notre article « Mort rapprochée et mythe de Perséphone. Récits de romancières », où l'on observe une tendance à envisager la mort d'une manière spécifique (*Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 155-156-157, 2020, pp. 131-159). Ici, nous nous interrogeons sur le désastre : existe-t-il un désastre au féminin ? « Écrire, c'est mettre la vie en forme pour souffrir moins », écrit Geneviève Jurgensen dans *La Disparition* (Livre de poche, 1994). Nous étudions des romans de femmes, en particulier belges francophones, que nous relisons comme autant de manière de s'élever face au désastre, face à

---

<sup>1</sup> Voir notamment *La Complexité humaine*, Paris, Flammarion, 1994 ou *L'Intelligence de la complexité* (avec Jean-Louis Le Moigne), Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>2</sup> Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970. Paru pour la première fois en 1951, cet essai a connu plusieurs rééditions (1976, 2002), chaque fois augmentées.

<sup>3</sup> Edgar Morin, *op.cit.*, pp. 44-45.

<sup>4</sup> Camille Lemonnier, *Sedan* [1871] ou *Les Charniers* [1881], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2002. C'est avec son cousin le peintre Félicien Rops que Camille Lemonnier (1844-1913) découvre avec horreur le champ de bataille de Sedan, son odeur de pourriture...

la mort, grâce au pouvoir de la littérature. Nous questionnons cette « écriture femme<sup>5</sup> », encore et toujours, toujours plus insaisissable, même si la centralité du corps des femmes apparaît comme une spécificité déterminante bien que par trop essentialisante.

Cette communication / article ne s'inscrit pas dans la perspective de ce qu'on appelle la « littérature de deuil<sup>6</sup> » mais dans une réflexion qui croise plusieurs notions : brachylogie, littérature belge, romancière et désastre. Le corpus n'a pas été choisi de manière arbitraire. Récemment réédités dans la collection « Femmes de lettres oubliées » des éditions Névrosée – toute jeune maison créée en 2019 par Sara Dombret –, collection dirigée par Anna Menese, ces deux romans, distants de quelques décennies et d'allures bien différentes, sont au cœur de la présente analyse : Marguerite Van de Wiele, *Âme blanche* (1908, désormais AB) et Anne François, *Nu-Tête* (1991, désormais NT).

Roman féministe ?

Un autre roman de la collection, plus ancien, avait retenu un instant notre attention, celui de Jeanne de Tallenay, *L'Invisible* (1892). Le point de vue, n'est certes pas totalement original : un narrateur mort mais toujours conscient des événements qui se succèdent dans les heures et les jours qui suivent son décès et ses funérailles, permet de faire comprendre que le remords d'avoir mal agi et l'incapacité dans laquelle on se trouve de réparer ses erreurs est une souffrance pire que la mort, soit un « drame affreux qui anéantit les projets, démolit les perspectives, détruit les espérances ». Pourtant, nous l'avons écarté au profit des deux autres pour plusieurs raisons : le narrateur n'est pas une femme, l'empreinte autobiographique semble complètement absente – bien qu'on ignore quasiment tout de la vie de Jeanne de Tallenay – et si l'on tente d'appliquer à ce roman le critère Bechdel, on ne peut l'étiqueter « roman féministe ». Pour déterminer qu'un film n'est pas sexiste, la dessinatrice Alison Bechdel propose de vérifier que l'œuvre contient au moins deux personnages féminins dont on connaît le prénom, que ces femmes parlent entre elles, d'autre chose que d'un homme. Le transposer à la littérature constitue un exercice intéressant. Jeanne de Tallenay, dans ce roman, semble s'exercer à écrire d'une plume masculine et s'appliquer à elle-même cette « invisibilité » qu'elle attribue à son narrateur. Quant aux deux autres, le critère Bechdel est bien rempli.

Dans *Âme blanche*, l'héroïne et narratrice, la petite Angéline, qu'on surnomme Lina, parle avec sa mère, Évangéline Veydt-Lorentz (AB, p. 20), qui a, avec sa petite-fille, Évangéline, troisième du nom, « des dialogues » (AB, p. 212). Lina parle aussi avec sa tante Josine, avec la servante, la vieille Wantje, mais le discours injonctif de ces femmes est plein de reproches : « – Vous allez rester là, à ne rien faire ? me demanda la terrible fille. » (AB, p. 40). Et le plus souvent, Josine Veydt parle à Lina, orpheline, de Jules Veydt, le frère mort aux colonies qu'elle a aimé comme son propre enfant (AB, p. 29), ou du grand-père de Lina, le docteur Édouard Veydt, que la maisonnée vénère, perçu comme « un être surnaturel, quelqu'un de tout-puissant qui tenait à la fois du Croquemitaine [...] et d'un saint apôtre » (AB, p. 33). La tante et la grand-mère ne se

---

<sup>5</sup> D'après le titre de l'essai de Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981 qui pose cette question : « Y a-t-il une spécificité de l'écriture féminine ? » Et tente d'y répondre à partir de quelques études de textes écrits par des femmes ; Didier met ainsi au jour quelques constantes : thèmes, registres et modes d'écriture.

<sup>6</sup> Cf. par exemple, pour une première approche, Laurence Rosier, « Écrire le deuil : du témoignage à l'œuvre », dans *La Revue nouvelle*, n° 8, 2019, pp. 32-40.

privent pas de parler de la mère de Lina, pour en dire le plus grand mal. Quand la jeune Lina quitte Bruxelles pour habiter chez son oncle et tuteur François Lorentz, elle est accueillie par sa tante Hélène qui la complimente et la flatte : « – Ma petite, vous avez embelli, vous êtes gentille à croquer, aujourd’hui ; vous serez, dans un an ou deux , une très jolie jeune personne. » (AB, p. 177). La seule relation équilibrée ne sera pourtant que celle qu’elle construit avec Jacques Holstein, autre orphelin que le docteur Veydt prend sous sa coupe et qui deviendra le mari de Lina. Sans doute le féminisme de l’auteure – « Marguerite Van de Wiele est une féministe avant l’heure », comme l’affirme la préface (AB, p. 12) – se situe-t-il dans la dénonciation qui se dégage du portrait du patriarcat. Peu à peu la fillette se rend compte des abus de pouvoir dont il se rend coupable. Au moment de son suicide, la vérité éclate : il a dilapidé éhontément la fortune de son épouse, celle de ses enfants, de sa belle-fille, ainsi que celle de ses pupilles.

Dans *Nu-tête*, même si Cécile, héroïne et narratrice, effraie son entourage avec sa calvitie, même si elle a la « sensation de passer à côté de la vie, de contourner les gens sans [s]e confronter à eux, de [s]e tenir à la marge des choses » (NT, p. 70), elle et son amie Nina discutent ensemble (NT, p. 24) ; Cécile parle avec sa mère (NT, p. 34), avec Marie-Lou (NT, p. 41), avec Claudia (NT, p. 56), avec Mme Jadot (NT, pp. 60 et 67), etc. Certes, comme le signale le journaliste Olivier Séguret, ce « test » de Bechdel n’est pas infaillible<sup>7</sup> et il convient d’y apporter des nuances.

### *Âme blanche* – Roman autobiographique ?

François-Xavier Lavenne<sup>8</sup>, la préface d’*Âme blanche* aux éditions Névrosée (p. 10), les historiennes des lettres belges Vanessa Gemis<sup>9</sup> et Laurence Brogniez<sup>10</sup> donnent quelques indications sur la vie de Marguerite Van de Wiele où l’on distingue quelques traits comparables à ce que vit son héroïne : l’enfant est confiée à son grand-père, médecin, et la famille doit faire face à des difficultés financières qui mèneront Marguerite Van de Wiele à devoir gagner sa vie en devenant journaliste. Mais « née à Bruxelles, en 1857, Marguerite Van de Wiele est issue d’un milieu libéral et libre-penseur. [...] En 1864, Pierre Marsais [le grand-père] décide de retirer sa petite-fille de l’école des sœurs de Sainte-Marie, pour l’inscrire aux Cours d’éducation pour jeunes filles qui viennent de s’ouvrir rue du Marais, à Bruxelles. Première école moyenne laïque pour filles fondée en Belgique » (Gemis, p. 39). Le grand-père de l’orpheline d’*Âme blanche* se désintéresse complètement de la fillette et néglige son éducation. Elle n’est pour lui qu’« une partie du décor servant à établir et à consacrer son caractère essentiellement patriarcal ». (AB, pp. 68-69)

---

<sup>7</sup> Voir Olivier Séguret, *Le Test de Bechdel, un label féministe* in “Libération”, 28 janvier 2014, en ligne : [https://www.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe\\_976114/](https://www.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe_976114/), consulté le 16 août 2021.

<sup>8</sup> François-Xavier Lavenne, « L’enfant privée d’enfance », en ligne : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/03/13/van-de-wiele-ame-blanche/>

<sup>9</sup> Vanessa Gemis, « Femmes écrivains-journalistes (1880-1940) : questions de genre(s) », *Textyles*, n° 39, 2010, pp. 39-50.

<sup>10</sup> Laurence Brogniez, « “Madame est sortie” Parcours féminins dans le roman bruxellois de la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 179, 2018/1, pp. 85-102.

Certes Angéline se souvient d'un moment de bonheur intense, « avant la catastrophe » (AB, p. 23), souvenir clair, vivant, positif de sa mère aimante qui la serre dans ses bras, « l'heureux temps où aucune maladie n'avait encore atteint son intelligence » (AB, p. 21). Mais ce bonheur est de très courte durée :

« J'avais quatre ans quand on nous sépara. Mon père, lieutenant aux guides, était mort quelques mois auparavant, au Congo, où il était parti en exploration, à l'exemple de nombre de ses camarades, tout jeunes, comme lui, et qui jugeaient les moyens de parvenir à un haut grade dans l'armée vraiment trop rares et difficiles en Belgique » (AB, p. 23)

La catastrophe n'est pas tant la mort du père que la folie de la mère qui s'en suit. Jules Veydt s'étant expatrié trois ans après leur mariage, la jeune femme se ronge de remords, souffre d'un chagrin si intense qu'elle en perd la raison. Pour Lina, « être folle » c'est « ne plus aimer son enfant et refuser de le voir » (AB, p. 25). Sa tante Josine vend leur chien, donne leur chat, arrache la fillette à sa nourrice, à sa jolie maison ; elle l'amène chez ses grands-parents et l'accuse « de ce grand crime de n'avoir pu retenir son père au foyer ». (AB, p. 30). L'affection maternelle « était associée à la musique et à la vivacité d'un trop-plein d'émotions, libres de s'exprimer. » (art. cité). Désormais, plongée dans un profond désespoir (p. 33), la vie ne sera qu'hostilité et mépris. « On supprim[e] de son éducation toute la poésie et toute la grâce qu'elle [sa mère] y avait mise. » (AB, p. 47) La fillette ne retrouve un peu d'affection qu'auprès de sa poupée, auprès d'une garde-malade, M<sup>lle</sup> Ruys, humble vieille fille qui la veille et souffre avec elle de son éducation trop spartiate (AB, p. 85). Elle vit recluse dans une cuisine-cave froide et humide, avec sa grand-mère, sa tante et la servante qui ne conçoivent pas qu'on puisse avoir une occupation aussi futile que d'enfiler des perles ou de jouer de la musique. En revanche, dès huit ans, elle sait « parfaitement tricoter un bas ». Ses jolies toilettes, achetées jadis par sa mère, sont remplacées par des « costumes austères, roides et laids » comme ceux que portent les détenus dans les prisons (AB, p. 47). Ses jouets, une fois brisés, ne sont pas remplacés : le « système éducateur ne comportait aucune futilité » (AB, p. 49). Chez ses grands-parents, elle se sent « plus étrangère, plus indifférente à tous, plus oubliée que la pauvre petite mouche » (AB, p.41). Même l'odeur y est « inhospitalière, rébarbative », « tout y était réglé avec la dernière minutie [...] : jamais rien d'imprévu, jamais ni expansion ni effusion » (AB, p. 51).

Les souvenirs qui affluent sont tous horribles : sa tante casse les glaçons de l'aiguière pour laver le visage, le cou, les épaules de la fillette frigorifiée qui claque des dents – « souffrance cinglante imposée à [s]on corps nu » (AB, p. 69) ; sa grand-mère la surprend en train de lécher le doigt qui a effleuré l'assiette de riz au lait exclusivement destinée au grand-père et c'est la confusion, l'humiliation, le désespoir au point qu'elle pourrait en mourir – elle « endure en cette fatale minute un supplice véritablement surhumain » (AB, p. 71). De ces années anormales de son enfance, elle retient la « tristesse invincible » mais surtout, en ce logis de ses grands-parents, aux côtés de ces trois femmes « actives, renfrognées, muettes, constamment occupées du bien-être du docteur » et aucunement de celui de la fillette (AB, p. 51), « de n'y être point chez [elle], de [s]'y sentir étrangère et seule » (AB, p. 173).

Pour François-Xavier Lavenne, « Évangéline est une enfant privée d'enfance par la faute d'une faillite des adultes, qui se révèlent incapables de remplir leur rôle protecteur et encore moins de comprendre les besoins d'un enfant. » (article cité). Il accuse tous les adultes irresponsables qui l'entourent et narre cet épisode pour montrer à quel point l'enfant est réduite à une chose « qui doit correspondre au désir de l'adulte<sup>11</sup> ». À l'époque où « l'idée énigmatique et déconcertante de la mort [l]'épouvantait » (AB, p. 99), une voisine, Mme Erlanger, dont la petite fille, Henriette, est décédée, entreprend une étrange démarche : les Erlanger estiment qu'un portrait de Lina pourrait remplacer celui de leur petite Henriette, morte sans qu'ils aient pu en conserver un. Dans l'atelier du photographe, Évangéline pose, toute de blanc vêtue, les cheveux tressés en deux nattes, entourées des frères et soeurs en grand deuil. La situation est si troublante que Lina sent qu'elle devient « un pur esprit » :

« Pendant longtemps, je vécus dans le regret inconsolable de n'être pas Henriette, d'exister si loin du séjour de paix et de lumière, pressenti, comme par miracle, tandis que je posai pour elle et où j'aurais juré avoir vu des archanges m'appelant, tendant vers moi des bras ailés, alors qu'un objectif était braqué sur ma forme matérielle » (AB, p. 103).

Le désir de mort ainsi exprimé est logique : mourir permettrait de se transformer en ange aimé de tous. Et pour lutter contre cette réification, Lina n'aura qu'une solution : retrouver sa mère, l'entourer de la tendresse qu'elle n'a pas reçue, exister dans le regard d'un jeune homme qui l'aime et la protège, puis écrire ses souvenirs pour témoigner du malheur et exister en littérature...

### *Nu-tête*

Autobiographique, *Nu-tête*<sup>12</sup> l'est sans aucun doute, du moins en partie, malgré la précaution d'usage en exergue : « Ce roman est une œuvre de fiction : toute ressemblance avec des personnages, des situations ou des lieux réels ne serait que pure coïncidence » (NT, p. 13). Née cent ans plus tard, en 1958 (d'un père médecin), Anne François se forme à la danse classique de 1968 à 1981, date à laquelle elle est traitée pour la maladie d'Hodgkin. Elle commence son roman à 22 ans et le termine à 32<sup>13</sup>. Elle meurt en 2006, à 47 ans. Cécile, l'héroïne et narratrice de *Nu-Tête*, doit renoncer à son exigeant entraînement de danseuse et à une audition à Hambourg qui allait déterminer son avenir (NT, p. 21) : la maladie de Hodgkin met fin à sa carrière de danseuse ; un long et pénible traitement, aux effets secondaires particulièrement invalidants (le titre évoque évidemment la calvitie), commence, ponctions, analyses, irradiations, etc., décrits dans leurs moindres détails. Ainsi le « désastre » apparaît-il d'abord pour cette jeune femme comme l'impossibilité de continuer à danser. La danseuse ne maîtrise

---

<sup>11</sup> Perspective probablement anachronique.

<sup>12</sup> Nous renvoyons ici à l'édition Labor, coll. « Espace Nord », parue en 1993, avec une préface de Lise Thiry et une Lecture de Jacques Vandenschrik.

<sup>13</sup> Couv 4 réédition Labor, « Espace Nord », 1993.

plus son corps. Quand l'espoir resurgit, parfois, dérisoire, c'est que danser semble encore possible :

« Si je ne peux plus être danseuse classique, je peux faire du moderne. Si aucune troupe ne veut de moi, je créerai mon propre spectacle. Si aucune salle ne veut de moi, je danserai dans la rue. Je serai chauve, obèse, je mettrai ma casquette sur le pavé, et, avec les piécettes, j'irai m'acheter un double hamburger et un demi-litre de bière. » (NT, p. 62).

Toute perspective de guérison est sans intérêt si elle ne peut plus danser : « La vie sans la danse, sans le travail de la sueur, n'a pour moi aucune consistance. Je n'imagine rien qu'un espace vide à l'infini, un ennui vaseux » (NT, p. 88). Peu à peu, « en ôtant les armures, les règles et les rythmes imposés, [elle] découvre le calme. [Elle] lâche prise » (NT, p. 80), mais s'imagine encore chorégraphe (NT, p. 90).

*Nu-Tête* n'est pas un « roman médical » au sens où l'entend Jacques Dubois<sup>14</sup>. Pourtant, la relation patiente/médecin, que l'on découvre à travers les discours juxtaposés de l'une et de l'autre, est un rapport de force bien plus révoltant que celui, stéréotypé, du médecin séducteur avec son infirmière béatement amoureuse. Les premiers mots du docteur Vanardois, aux toutes premières lignes du roman, glacent :

« La première fois, j'avais failli partir, elle était en retard. Mais en touchant son cou, j'ai compris ce qu'elle avait. Depuis, elle m'appartient, corps et âme. Je l'ouvrirai comme une huître, comme un sexe de parturiente, comme un bouton de pivoine serré sur lui-même. » (NT, p. 15)

On sait à quel point le principe de ponctualité est applicable aux seuls patients dans le monde hospitalier. Mais le désir de possession qui s'empare de Vanardois – sa femme est morte d'une leucémie sans qu'il ait pu la sauver, ce qui pourrait expliquer une sorte de transfert sur sa nouvelle patiente – comporte une dimension sexuelle évidente dans les trois comparaisons ci-dessus. Les soins et les interventions chirurgicales où le consentement de la patiente est obtenu sans qu'elle ait précisément connaissance du diagnostic complet (les lettres de Vanardois aux collègues sont connues du seul lecteur) les font ressembler à autant de viols. L'hématologue apparaît comme une sorte de Pygmalion dont l'objectif reste ambigu. Dans la légende, le sculpteur tombe amoureux de la statue qu'il a façonnée et veut le succès de Galatée. Vanardois le dit, « la seule beauté qui parvient jusqu'à [lui] » est « la grâce de tout ce que la mort menace » (NT, p. 21). Désormais, Cécile, « malingre comme une elfe » (NT, p. 24), lui appartient. N'est-ce pas une forme de désastre ? Ses exigences sont cruelles :

« Je la veux moite et fébrile, incertaine. Elle ne résistera pas. Elle sera, pour moi et parce que je le veux, toutes les femmes. Je la priverai de son identité. Je l'amènerai dans un espace infini où son passé n'aura plus aucune prise sur elle. J'inscrirai dans sa chair les signes d'un amour exigeant. » (NT, p. 25)

---

<sup>14</sup> Jacques Dubois, « Le roman médical : autopsie d'un discours », dans *La Revue nouvelle*, n° 1, 1975, pp. 45-61.

Quel amour exige que l'être aimé soit privé de passé et d'identité ? Le recteur de l'université amène à la clinique Sainte-Alice des journalistes qui constatent les capacités du dispositif « Saturne » pour la radiothérapie. La séance de rayons est publique mais les photographies sont interdites ; sur la table, Cécile est regardée « comme un nu de pierre » (NT, p. 87) ; à la merci du médecin, elle devient statue, objet sans âme.

La peur, macabre, s'empare de Cécile : « Je me sens molle, invertébrée, ridicule : une méduse au bout d'un bâton. [...] Je me perds [...] je m'efface » (NT, p. 27). Et elle a conscience que son corps, « objet poli dans l'ivoire et le sel », l'« expulse, refuse d'être encore une forme parmi les formes, [...] descend de son piédestal » (NT, p. 29). Dépossédée de son corps, son univers désormais « s'arrête à l'odeur de [s]a sueur » (NT, p. 39), le temps « prend la consistance fluide de l'eau » (NT, p. 51), il ne « bouge pas » (NT, p. 54). La « fragilité [de Cécile] est absolue » (NT, p. 51). Elle espère encore « apprivoiser le néant et mourir sans regret » (NT, p. 54). Elle a peur de tout, et même de guérir (NT, p. 73), elle a peur des gens et fait peur aux gens (NT, p. 74), elle a peur de ne pas être aimée, peur de ne pas exister, et peur de mourir. Autant de « peurs, qui, peut-être, n'en font qu'une » (NT, p. 76), pense-t-elle.

Le médecin le reconnaît pour une patiente décédée : « Je ne sais, du traitement ou de la maladie, ce qui lui aura fait le plus de tort. » (NT, p. 67) Cette question hante le lecteur au sujet de l'héroïne. Après la chimiothérapie, avant de passer à la radiothérapie, Cécile sort de l'hôpital pour une brève période de rémission mais elle crève littéralement de solitude, elle se croit effacée de la mémoire de tous. La lecture l'aide mais dès que sa provision de livres sera terminée, elle sait qu'elle sera à nouveau « face au vide » (NT, p. 68). « Quelqu'un m'a volée à moi-même », affirme-t-elle sans désigner de coupable (NT, p. 71). Peut-être même est-elle déjà morte. L'émotion la submerge : « Tous mes cadavres doivent s'identifier, me montrer leur visage. » Les cadavres d'elles-mêmes, à commencer par la petite fille qui se croyait méchante au point de devoir se priver pour échapper à l'enfer, constitue un véritable « charnier » qui la recouvre et sous lequel elle espère se retrouver, probablement grâce à la maladie qui s'efforce d'évacuer « le poids de cette pourriture » (NT, pp. 86-87).

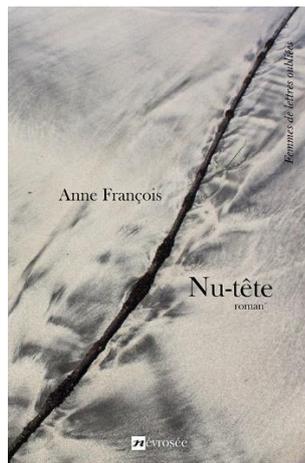
Aussi la guérison de cette lymphogranulomatose ne constitue-t-elle en aucun cas, pour Cécile, un retour à sa vie d'avant. D'ailleurs le médecin, déçu que sa patiente aille si bien et lui échappe, veut l'empêcher de « rejoi[ndre] le royaume des vivants » (NT, p. 98). Interdite de danse, elle trouve un travail dans une librairie. Mais la maladie se réinstalle rapidement : des ulcères gastriques (entre autres NT, p. 108) mais surtout un pneumothorax spontané la ramènent à l'hôpital (NT, p. 114 et sq.). Dans ses rêves, sous morphine, Cécile a pourtant fini par trouver la clé qu'elle cherchait depuis longtemps (NT, p. 119) mais Dieu ou diable se disputant pour l'avoir, elle ignore ce qui adviendra (NT, p. 121). Le livre se referme sur ces conjectures et le lecteur est renvoyé à la biographie de l'auteur : 47 ans, c'est jeune pour mourir quand on est guéri.

## Conclusion

Notre hypothèse de départ s'avère fautive. Du moins pour ces deux romans, féminins sinon féministes, en partie autobiographiques, la mort n'est pas le pire des désastres. Le désastre c'est le manque d'affection pour l'enfant orpheline, la perte de la maîtrise de son corps pour la

danseuse malade, c'est pire que la mort d'un père ou que la perspective de sa propre mort. Pour les deux héroïnes et narratrices, n'être qu'un objet dans le regard des autres est bien la catastrophe qui leur arrive. La petite fille grandit, retrouve sa mère, la sort de l'asile où elle est internée et l'installe dans le chaleureux foyer qu'elle a construit. Toujours confuse, dans une inversion des rôles, Mme Veydt appelle sa fille maman et retrouve dans sa petite fille nouvelle née l'enfant qu'on lui a arrachée. La malade *Nu-tête* sait finalement qu'elle ne dansera plus. Elle « attend la mort. » (NT, p. 76). Elle ne souhaite plus rien d'autre que de « garde[r] cette qualité de présence au monde », une « faculté de conscience étendue au tout-venant », aux impressions les plus ténues (NT, p. 92). Elle tente simplement de se comprendre, de relever cette ruine intérieure et de se raccrocher à ce qui lui reste de vie : chercher du travail dans une librairie, parmi les livres, interpréter ses rêves, raconter son calvaire.

L'entreprise morinienne de « coperniciser » la mort (Morin, p. 28) passe par l'affirmation qu'à la charnière bio-anthropologique, « *la sépulture*, c'est-à-dire le souci des morts, c'est-à-dire le souci de *la mort* » (Morin, p. 33), la sépulture, attestée dès l'aube de la pensée humaine, est – brachylogiquement – le trait le plus humain et le plus culturel qui soit. C'est tout simplement *le propre de l'homme* – ou de la femme. Or comme l'écrit Myriam Wathee-Delmotte dans son essai *Dépasser la mort. L'Agir de la littérature*, « c'est grâce aux mots que l'on cesse d'être seul face au *désastre* [de la mort]<sup>15</sup>. » Le pouvoir de la littérature est grand et permet à celles qui écrivent de dépasser leurs traumatismes. Mais l'on voit donc surtout dans la fondation de cette maison d'édition Névrosée, et de cette collection « Femmes de lettres oubliées », une véritable sépulture dressée en vue de conserver un « matrimoine » littéraire. Les couvertures elles-mêmes des volumes en attestent : les illustrations sont des aquarelles de Catherine Morren, artiste belge née en 1968, choisies pour leur symbolique – hypotypose brachylogique. Une âme qui s'envole, vers l'enfer ou le paradis ; un tissu qu'on recoud, sans dissimuler la réparation.



Autant de façon de dresser une sépulture à une romancière défunte.

<sup>15</sup> Myriam Wathee-Delmotte, *Dépasser la mort. L'Agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 8.