

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 63

Number 1 *Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain Variations autour du réalisme et de l'engagement*

Article 14

12-1-2004

Folie et écriture dans Calomnies de Linda Lê

Ching Selao
Université de Montréal

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), [Asian Studies Commons](#), [East Asian Languages and Societies Commons](#), [Fiction Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Psychiatric and Mental Health Commons](#)

Recommended Citation

Selao, Ching (2004) "Folie et écriture dans Calomnies de Linda Lê," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 63 : No. 1 , Article 14.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol63/iss1/14>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Ching SELAO

Folie et écriture dans *Calomnies* de Linda Lê

Résumé : Cet article explore les multiples visages de la folie dans *Calomnies* de Linda Lê, qui présente deux voix narratives. Il montre en quoi ce roman reproduit une conception « romantique » de la folie telle qu'elle se retrouve dans les écrits de Michel Foucault. Si le récit introduit un narrateur fou à qui la parole est donnée et qui dit « Je », il soulève, par ailleurs, les difficultés de laisser la folie parler pour elle-même, difficultés qui seront également examinées dans cette étude.

Asile, exil, folie, hospitalité, Jacques Derrida, Linda Lê, Michel Foucault

Pour la critique universitaire, Linda Lê constitue en quelque sorte la représentante de la francophonie du Vietnam, une position qu'elle-même récuse puisqu'elle ne repose que sur le lieu de naissance de cette auteure prolifique qui a admis, à plusieurs reprises, connaître très peu la culture et la société vietnamiennes. À Jack Yeager, elle a notamment confié son refus d'être catégorisée parmi les écrivains vietnamiens francophones et a également exprimé son désir de ne pas écrire ce que les lecteurs attendent de ces auteurs (Yeager, 1997 : 257). Son œuvre témoigne d'une fascination pour les univers dérangeants et dérangés. Si ses romans publiés après *Calomnies*, c'est-à-dire depuis 1993, parlent plus ouvertement de ce que d'aucuns seraient tentés de désigner comme son pays natal, ils sont, à l'instar des publications précédentes, davantage intéressés par le monde des fous, des marginaux, que par le monde vietnamien. Nous allons, dans ce texte, examiner le premier roman à tendance autobiographique de Lê, une « autobiographie » qu'elle-même qualifie de « désaxée, [de] détraquée » (Chung, 1994 : 155). En effet, si *Calomnies* est l'histoire d'une quête des origines et de l'identité, ces notions se trouvent en même temps remises en question non seulement à travers les propos des personnages principaux, mais aussi par la structure même du roman qui met en scène deux narrateurs, en l'occurrence l'oncle fou et l'écrivaine métèque, un double « je(u) » qui contredit l'identité clairement définie que suppose l'autobiographie canonique et qui conteste le *pacte autobiographique* immortalisé par Philippe Lejeune. Les enjeux de l'autobiographie ne sont pas l'objet principal de cet article, mais ils demeurent toutefois

Présence Francophone, n° 63, 2004

en filigrane et déplacent la question du « Qui dit je? » à celle du « Un fou peut-il dire je? ». Pour tenter de répondre à cette interrogation, il semble d'abord utile de lire *Calomnies* en parallèle avec la polémique qui opposa Michel Foucault à Jacques Derrida quant à la prise de parole possible ou impossible du fou. Exil et asile, tels seront ensuite les lieux qu'il s'agira d'explorer, tant il est vrai que demander asile, c'est demander l'exil et que chez Lê de même que chez Foucault, être en asile, c'est être en exil. Le fou apatride et l'écrivaine exilée, autant de figures marginales qui, dans leur univers aliénant et aliéné, s'opposent au personnage de la mère qui incarne le poison familial et l'ordre social, qu'il soit colonial, communiste ou libéral.

Écrire (sur) la folie

Dans son imposante et toujours incontournable *Histoire de la folie*, parue pour la première fois en 1961¹, et qui suscita de nombreuses critiques dans le monde de la psychiatrie, Foucault a voulu faire une histoire de la folie, c'est-à-dire une histoire du point de vue de la folie où la folie prend la parole pour parler d'elle-même, mais dans un langage qui ne serait pas celui de la raison classique, dans un langage autre que celui qui a exclu, enfermé et contrôlé la folie, en somme, dans un langage qui serait propre à la folie. En réaction aux manières d'objectiver la folie qui ont cours depuis l'âge classique, de la considérer en tant qu'objet d'étude « scientifique », Foucault propose de faire d'elle le sujet de son ouvrage, « le sujet à tous les sens de son mot : le thème de son livre et le sujet parlant », précise Derrida (1967 : 56). Dans « Cogito et histoire de la folie », Derrida reconnaît que la tentative foucauldienne d'entreprendre une histoire non pas de la psychiatrie ou de la psychanalyse, mais une histoire de la folie avant sa capture par le savoir, c'est-à-dire à l'état pur, est des plus séduisantes et des plus audacieuses. Il ajoute cependant : « Mais c'est aussi, je le dis sans jouer, ce qu'il y a de *plus fou* dans son projet. » (*ibid.*). De fait, en voulant libérer les voix de la folie, ce que, selon Foucault, la Renaissance permettait malgré la maîtrise de sa violence, et ce, jusqu'au « coup de force » de l'âge classique avec la création, au milieu du XVII^e siècle, des maisons d'internement²,

¹ Si la première édition d'*Histoire de la folie* a paru en 1961 chez Plon, c'est toutefois la seconde édition publiée chez Gallimard en 1972 qui sera utilisée dans le cadre de cet article.

² Foucault parle de ce « coup de force » tout au long de son livre, mais particulièrement dans le chapitre intitulé « Le grand renfermement » (Foucault, 1972 : 56-91).

il se voit confronté à une difficulté, voire à une impossibilité : comment restituer la parole de la folie dans un langage hors de la raison, dès lors que les phrases et la syntaxe, même la plus pauvre des syntaxes, sont œuvre de la raison³? Tandis que Foucault affirme que « la folie n'est jamais *manifestée* pour elle-même, et dans un langage qui lui serait propre » (Foucault, 1972 : 189), il ajoute pourtant que « [d]ans le silence de l'internement, la folie a étrangement conquis un langage qui est le sien. » (*ibid.* : 414). Ces propositions paradoxales donnent lieu à de nombreuses interrogations, dont celles-ci : existe-t-il un langage *intelligible* dans nos sociétés occidentales qui ne participerait pas, qui ne se serait pas construit à partir de l'expérience rationnelle? Rendre la parole à la folie, n'est-ce pas déjà, pour reprendre le titre d'un essai ultérieur de Foucault, l'inscrire dans *L'ordre du discours*, donc l'enfermer dans un ordre rationnel, dans l'ordre de la raison? C'est, entre autres, ce que Derrida suggère dans sa « réponse » à *l'Histoire de la folie* :

[...] le discours et la communication philosophique (c'est-à-dire le langage lui-même), s'ils doivent avoir un sens intelligible, c'est-à-dire se conformer à leur essence et vocation de discours, doivent porter en eux-mêmes la normalité. Et cela, [...] ce n'est pas une tare ou une mystification liée à une structure historique déterminée; c'est une nécessité d'essence universelle à laquelle aucun discours ne peut échapper parce qu'elle appartient au sens du sens. (Derrida, 1967 : 83).

Publié dix ans après *l'Histoire de la folie*, *L'ordre du discours* abonde d'ailleurs dans ce sens en confirmant l'inexistence de la parole du fou qui, lorsqu'elle est entendue, n'en demeure pas moins investie par la raison : « Il est curieux de constater que pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité. [...] De toute façon, exclue ou secrètement investie par la raison, au sens strict, elle n'existait pas. » (Foucault, 1971 : 13). Pour Foucault, si la psychanalyse a su inscrire le fou dans les pouvoirs du langage, elle n'a, par ailleurs, pas su rompre avec l'âge classique, puisqu'elle est restée confinée dans les limites du langage de la raison et dans la structure de non-réciprocité du regard qui permet « d'enfermer sans enfermer le malade dans l'asile invisible de la situation analytique. » (Derrida, dans Roudinesco, 1992 : 187). Dans cette perspective, plutôt que d'effacer la ligne de partage excluant la folie du Cogito qui, selon Foucault, a été instituée par Descartes – « *moi* qui pense, je ne

³ À ce propos, Foucault écrit : « [...] là où il y a œuvre, il n'y a pas folie [...]. » (Foucault, 1972 : 557).

peux pas être fou » (Foucault, 1972 : 57) ou, pour le dire autrement, « Je pense, donc je ne suis pas fou » –, la psychanalyse ne fait que répéter, plus subtilement sans doute, l'opposition entre raison et folie. Ainsi, du droit de regard absolu du médecin sur le théâtre de la folie, la psychanalyse a fait un droit d'écoute absolu, celui qui écoute en objectivant celui qui parle⁴.

À la lumière de ces écrits ultérieurs à *Histoire de la folie*, on comprend que Maurice Blanchot fasse remarquer, dans *Michel Foucault tel que je l'imagine*, que le philosophe se sera lui-même reproché de s'être laissé séduire par l'idée d'une profondeur de la folie, par une idée « assez romantique », dira René Major (Major dans Roudinesco, 1992 : 138). Mais malgré sa conception romantique, Foucault aura vu juste en touchant à un point essentiel de la folie, à savoir sa construction culturelle et sociale. Questionnant le statut « scientifique » de la psychologie et de la psychiatrie au moment où ces deux domaines sont déjà honorables, il aura osé lire la maladie mentale comme une manifestation de la folie, donc, comme un phénomène culturel. D'un point de vue foucaldien, note Élisabeth Roudinesco, « la folie n'est pas un fait de nature mais de culture, et son histoire est celle des cultures qui la disent telle et qui la persécutent. » (*ibid.* : 19).

Calomnies exprime certainement cette conception de l'aliénation mentale comme d'un fait culturel et cette idée classique et romantique qui fait du fou le détenteur de la vérité, celui qui, dans sa déraison, a plus de raison que les gens de raison. De plus, ce roman polyphonique qui, d'un chapitre à l'autre, fait successivement parler deux voix, peut par moments être lu comme un dialogue entre une voix foucaldienne et une voix derridienne. Si, dans ce récit, la parole est rendue au fou par un *jeu* narratif où le *je* de l'oncle fou se confond avec celui de l'écrivaine des anciennes colonies, si bien que le discours du premier est aussi le discours de la seconde, ces deux

⁴ Foucault a pertinemment montré, dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), comment se jouent les instances de pouvoir dans les pratiques confessionnelles qui confèrent le pouvoir à celui qui écoute, en l'occurrence à l'analyste, et non à celui qui parle, bien que ce dernier ait l'illusion de se libérer. On constatera également que *Histoire de la folie* annonce déjà des motifs chers à Foucault, notamment celui qui a été évoqué ci-dessus : le regard. En effet, on aura remarqué l'importance qu'attribue Foucault au regard du médecin qui contrôle tout de l'extérieur des chambres d'hôpital, parfois même de l'extérieur des hôpitaux. La lecture de *Surveiller et punir* (1975) permet de voir le rapprochement explicite qu'établit le philosophe entre le médecin et le surveillant d'une prison panoptique (du fameux *Panopticon* de Jeremy Bentham) qui, de sa tour centrale, peut tout voir sans être vu et peut tout contrôler de son seul regard.

personnages semblent ne former qu'un seul narrateur se dédoublant : la narratrice ne s'oppose pas au narrateur, elle le complète⁵. Le fou est, de ce fait, un narrateur des plus rationnels et sa voix déjoue la dichotomie raison/déraison.

Calomnies s'ouvre par le propos de l'oncle qui voit sa vie bouleversée par la lettre de sa nièce, qu'il n'a pas revue depuis 15 ans, et qui est en quête de la vérité au sujet de son vrai père. À propos de l'auteure de cette lettre, il en conclut qu'elle ne peut être qu'une prétentieuse :

cela se voit à son écriture grande et large, à ses tournures de phrases, à sa manière d'écrire le français : comme si j'étais capable, moi, moi qui ai appris le français parmi les fous et uniquement pour demander aux infirmières de ne pas cogner trop fort, [...] comme si j'étais capable, moi, d'apprécier toutes les subtilités de la belle langue française (Lê, 1993 : 9⁶).

Ainsi, le narrateur soi-disant fou est conscient des structures rationnelles du langage et reconnaît la syntaxe d'une écriture travaillée. En outre, le ton ironique qu'il adopte indique qu'il est sensible aux tournures subtiles de la langue française, comme le serait tout écrivain, métèque soit-il. Le fou n'est donc pas aussi fou qu'on le croit et, qui plus est, il fait montre d'une grande lucidité : « Elle est tarée, c'est ce que je me répète. Il faut être taré pour demander à un fou de vous indiquer le chemin. » (12). Le roman suggère que le narrateur ne connaît pas la vérité, une vérité qu'il s'emploie, néanmoins, à inventer, à créer pour satisfaire le désir de la narratrice, un désir fou de voir sa vie racontée et ses origines révélées par un fou.

En choisissant l'écriture en langue étrangère, la narratrice a elle aussi choisi de vivre dans une forme de « folie », une folie qui, au même titre que celle de l'oncle, la protège du délire familial : « La langue française est pour elle ce que la folie a été pour moi : un moyen d'échapper à sa famille, de sauvegarder sa solitude, son

⁵ On pourrait ici, en tenant compte des différends et des divergences qui ont divisé les deux philosophes, proposer que la pensée de Derrida complète celle de Foucault. À cet égard, il faut noter l'originalité des travaux de la critique féministe et déconstructionniste Gayatri Chakravorty Spivak, qui insiste sur l'utilité et la nécessité de lire Foucault et Derrida ensemble, particulièrement dans une perspective dite « postcoloniale ».

⁶ Dorénavant, toutes les références à ce roman ne comprendront que le numéro de page.

intégrité mentale⁷. » (12). Écrire dans une langue qui n'est pas la sienne en cultivant les marges et faire le fou pour ne pas le devenir (« J'ai fait le fou pour ne pas devenir fou », écrit l'oncle (26)), telles sont des idées que l'on peut certes qualifier de foucaldiennes. Mais pour le personnage féminin, ce combat contre la folie implique une expérience de l'altérité, en d'autres termes, une expérience de l'aliénation, dans la mesure où être aliéné, c'est être un autre, c'est se rendre étranger à soi et aux autres : « Elle s'est défendue de la menace de la folie en se *dédoublant*. Elle a voulu se rendre étrangère à la famille, puis à son pays, à sa langue natale, enfin à elle-même. » (128; je souligne). Or, ce dédoublement, qui la rend étrangement proche de l'oncle fou et qui donne l'impression qu'elle et lui partagent la même identité, n'est pas sans rappeler l'identité-*ipse* telle que l'a analysée Paul Ricœur et que le philosophe oppose à l'identité-*idem* (Ricœur, 1990 : 13-14). En effet, le dédoublement narratif, dans *Calomnies*, est l'expression d'une identité fragmentée parce qu'à la rencontre de l'autre, mais pas l'autre au sens de l'adversaire, du contraire, comme le fou représente l'autre de la raison, mais au sens où l'emploie Ricœur dans son ouvrage au beau titre de *Soi-même comme un autre*, c'est-à-dire l'autre en tant que soi, l'autre comme soi-même.

Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre. (*ibid.* : 14).

Dès lors, s'il s'agit ici de lire les voix des deux personnages comme d'une seule identité narrative, il importe de mentionner que celle-ci est de l'ordre de l'ipséité, c'est-à-dire de l'identité qui se construit, se compose d'une altérité de soi, au contraire de l'identité de la même où l'altérité sert de comparaison, de distinction. En d'autres termes, l'identité-*ipse* est celle qui permet le double « je(u) » autobiographique. De plus, le dédoublement de la narratrice, son étrangeté à soi, une étrangeté liée à celle du narrateur, est peut-être, comme le suggère Ricœur, la condition à une vraie identité-*ipse* :

⁷ Au sujet du déracinement et du sentiment d'étrangeté qui accompagne la perte d'identité de l'exilé, Linda Lê a partagé avec Ook Chung, à la suite de la parution de *Calomnies*, ces propos qui semblent bien décrire les situations de la narratrice-écrivaine et du narrateur-fou : « Il y a le rejet familial comme forme de déracinement et aussi la folie comme déracinement, le déracinement étant aussi une forme de folie. C'est le double "je(u)", jeu comme dans J-E et comme dans J-E-U. » (Chung, 1994 : 157).

« [...] un moment de dépossession de soi n'est-il pas essentiel à l'authentique ipséité? » (*ibid.* : 166).

Néanmoins, si dépossession de soi il y a pour permettre à la narratrice de se laisser penser par le fou, il reste que celui à qui la parole est rendue se pose des questions quant à cette prise de parole. De fait, l'oncle fou n'est pas sans savoir qu'il ne représente ni plus ni moins qu'un « *personnage intéressant* » (107) pour l'écrivaine métèque. Cette clairvoyance par rapport à son statut d'objet rappelle la difficulté du projet de Foucault, une difficulté sur laquelle a insisté Derrida. À l'instar de Derrida qui souligne que « tout se passe comme si Foucault *savait* ce que "folie" veut dire » (Derrida, 1967 : 66), l'oncle fou écrit : « Elle prétend savoir d'instinct ce qu'est la folie, ce qu'a été ma vie. » (106). Le discours de l'oncle exprime donc une certaine prétention à non seulement faire parler la folie, mais aussi à vouloir la définir lorsqu'elle ne nous appartient pas. Ses propos trahissent la crainte d'une capture, d'un enfermement – pour reprendre les mots chers à Foucault – de sa folie par la narratrice : « Elle dit vouloir faire quelque chose de sa folie. En vérité, elle veut faire quelque chose de *ma* folie. Je ne la laisserai pas me déposséder. » (107). Le fou dénonce ainsi le projet de sa nièce de tenter de s'emparer de sa folie, de s'en approprier, alors qu'elle ne la connaît pas. Si celle-ci s'est effectivement toujours tenue à l'écart de la famille, de la société, en quelque sorte de la raison, elle l'a fait en demeurant *au bord* de la folie, sans jamais pénétrer ce monde. Par conséquent, bien que la narratrice prétende avoir vécu dans la proximité de la folie de l'oncle, avoir partagé son exil, les dix années de ce dernier passées en asile créent un gouffre entre eux, de sorte que cet être étrange exilé de force demeure pour l'étrangère partie de son plein gré un étranger. Mais l'écriture de la folie peut-elle avoir lieu autrement qu'en la frôlant, autrement qu'en jetant un regard extérieur sur elle, un regard panoptique du haut d'une tour centrale, symbolique soit-elle? Donner libre cours à la parole du fou, tenter de saisir la signification de la folie, relève d'une entreprise aporétique que Foucault lui-même reconnaissait : « La perception qui cherche à saisir [les douleurs et les murmures de la folie] à l'état sauvage appartient nécessairement à un monde qui les a déjà capturées. La liberté de la folie ne s'entend que du haut de la forteresse qui la tient prisonnière. » (cité dans Derrida, 1967 : 60⁸).

⁸ Je cite ici Foucault par l'entremise de Derrida, car cet extrait se trouve dans la préface de la première édition d'*Histoire de la folie*, parue chez Plon, et n'apparaît plus dans l'édition de Gallimard, ce qu'explique Foucault : « [...] à la demande qu'on m'a faite d'écrire pour ce livre réédité une nouvelle préface, je n'ai pu répondre qu'une chose : supprimons donc l'ancienne. » (Foucault, 1972 : 10).

De l'hôpital à l'hospitalité

Au-delà de la problématique de la mise en discours du fou, des difficultés rencontrées pour faire du fou un sujet parlant, bien que Foucault affirme que « la folie [...] est le moment de la subjectivité pure⁹ » (Foucault, 1972 : 341), *Calomnies* tisse un lien intéressant entre l'asile et l'exil. Encore là, le rapprochement rappelle Foucault qui, dans *l'Histoire de la folie*, décrit le départ des fous, au Moyen Âge, en pèlerinage à la campagne ou en purification sur la nef, comme des « exils rituels » (*ibid.* : 21). La récurrence du terme « exil » tout au long de ce volumineux ouvrage est de ce fait remarquable : tantôt c'est le fou qui est exilé, tantôt la folie, et les maisons d'internement sont présentées comme des « cités d'exil » (*ibid.* : 95). En outre, Foucault souligne que les hommes de déraison ont été traités comme « des étrangers dans leur propre patrie » (*ibid.* : 118), mettant par ailleurs en relief que le fou est invité à être « l'étranger parfait, c'est-à-dire celui dont l'étrangeté ne se laisse pas percevoir » (*ibid.* : 507). Dès lors, de l'étrange à l'étranger, il n'y a qu'un pas à franchir. Dans *Calomnies*, la frontière poreuse qui sépare l'étrange de l'étrangère est constamment transgressée, car si tous les fous – que l'on appelle aisément des êtres étranges – ne sont pas tous des étrangers et que les étrangers ne sont pas tous des fous – quoique la langue anglaise puisse semer le doute par son appellation des étrangers : des « alien », dit-on, pour ne pas dire des « alienated » –, le roman suggère de toute évidence cette proximité.

Au sujet de l'oncle, la narratrice mentionne qu'il est le « fils de personne, enfanté par sa folie » (87), et l'oncle lui-même note que « [l]es fous ont le mérite d'être stériles, seuls, sans famille » (17), en d'autres termes, que les fous sont comme des exilés¹⁰. Tenu pour mort dès que la famille l'envoie dans un asile en Corrèze, l'oncle se réfugie dans la folie comme la narratrice s'exilera dans l'écriture :

⁹ Selon Foucault, la folie est d'abord et avant tout sujet, mais perd sa subjectivité pure lorsqu'on tente de la contrôler par diverses techniques de guérison : « [...] il s'agit à la fois de rendre le sujet à sa pureté initiale, et de l'arracher à sa pure subjectivité pour l'initier au monde; anéantir le non-être qui l'aliène à lui-même et le rouvrir à la plénitude du monde extérieur, à la solide vérité de l'être. » (Foucault, 1972 : 341).

¹⁰ Pour Lê, l'écrivain, de même que le fou, est un exilé sans patrie, sans famille, comme elle l'a confié à Catherine Argand : « Écrire, c'est s'exiler. En écrivant, vous n'avez plus de toit, juste le ciel comme abri et c'est cette nudité devant les choses que vous aimez. Un écrivain ne peut écrire qu'en se sentant un enfant trouvé, un bâtard. Être le fils de personne, d'aucune patrie, c'est pour moi la seule attitude possible. » (Argand, 1999 : 32).

« J'ai consacré dix ans à la folie, elle en consacrera autant à l'écriture. » (19). C'est donc par la folie et par l'écriture que les deux narrateurs réussissent à se tenir à l'écart de la famille, elle-même exilée en France, mais qui a tôt fait d'étouffer les angoisses de l'exil en se conformant aux normes de la terre d'accueil. Une réflexion sur l'hospitalité française est à l'œuvre dans *Calomnies*, une hospitalité que l'on doit lire sous deux angles. Sans insister sur la parenté étymologique de « hôpital » et de « hospitalité », il faut néanmoins souligner le sens équivoque du mot « hospitalier » qui, d'une part, désigne les gens généreux et chaleureux qui offrent l'hospitalité et, d'autre part, tout ce qui a trait aux hôpitaux, incluant le personnel. Dans ce sens, si la France est effectivement hospitalière, elle n'offre, cependant, pas la même hospitalité à l'oncle fou et à l'écrivaine métèque. Le premier est, certes, accueilli, mais pour être maîtrisé, pris en charge par le système hospitalier qui prend soin de maintenir les fous dans leur position, de les distinguer des infirmiers par le rasage des cheveux, pratique qui fait dire à l'oncle fou : « Comment ne pas avoir l'air d'un demeuré avec ce crâne nu, ces pointes de cheveux qui se hérissaient? Les fous n'avaient plus de visage, c'étaient des œufs vides sur lesquels on avait peint une grimace. » (81). Alors que l'oncle était appelé « Face-de-Singe » à l'asile, avant de devenir le « Chinetoqué » de l'hôtel où il habite désormais (17), la narratrice, pour sa part, a été reçue comme un de ces « combattants de la liberté » (43) d'une guerre enfin terminée et comme le futur « écrivain originaire des anciennes colonies, le petit oiseau affamé, la jeune femme fragile » (37) que les habitants de la terre hospitalière rêvent de parrainer.

Les deux formes d'hospitalité finissent, toutefois, par se rejoindre dans la mesure où la nièce, à l'instar de son oncle qui n'échappe pas au contrôle de l'asile, n'échappe pas non plus au contrôle du droit d'asile, car obtenir le droit d'asile implique nécessairement une promesse de remplir ses devoirs de « nouveau citoyen » et de respecter les lois du pays. Si les hôtes sont eux-mêmes tenus de se plier aux règles et aux normes sociales, l'exilé est invité à agir de la sorte par reconnaissance, par un sentiment de dette. Comme le souligne à juste titre Derrida dans *De l'hospitalité*, l'hospitalité absolue est une impossibilité puisque « tout se passe comme si les lois de l'hospitalité consistaient, en marquant des limites, des pouvoirs, des droits et des devoirs, à défier et à transgresser la loi de l'hospitalité, celle qui commanderait d'offrir à l'arrivant un accueil sans condition. »

(Derrida, 1997 : 71). Autrement dit, l'hospitalité qui accueillerait l'étranger sans lui demander quoi que ce soit, à commencer par son nom et ses papiers, est impossible, puisque illégale. En ce sens, l'hospitalité de droit requiert des lois qui maintiennent l'ordre de la société accueillante, mais ces lois lui retirent du même coup le droit de se dire hospitalière. En fait, les étrangers qui demandent l'hospitalité absolue, les immigrants illégaux, les hors-la-loi non identifiés, retournent rapidement l'hospitalité en hostilité. Cette hostilité, le personnage féminin de *Calomnies* ne la vit pas justement, parce qu'elle joue selon les règles de l'hospitalité. Ayant cherché pendant des années à fuir la famille et à oublier sa langue maternelle et détestant par-dessus tout que des compatriotes l'abordent, animés par un sentiment d'appartenance quelconque et sous le prétexte qu'ils ont atterri sur la même terre d'exil qu'elle (20), la narratrice se comporte, par ailleurs, envers la société d'accueil, et particulièrement en amour, comme « une exilée qui espère remplir toutes les conditions nécessaires pour postuler à l'emploi d'immigrée modèle » (71).

Cette complaisance de l'écrivaine métèque est dénoncée par le personnage nommé Ricin, son ami et éditeur, qui la met en garde contre ses attentes par rapport aux autres (32). Ce dernier la pousse notamment à « entrer partout comme un chien dans un jeu de quilles. [...] [À] veille[r] à ce qu'il y ait toujours en [elle] de l'indésirable, de l'irréductible. » (33). Ainsi, il l'encourage à répandre ce que Lê a appelé, dans un court texte critique intitulé « Littérature déplacée », une parole exilée, c'est-à-dire une parole *déplacée*, qui n'est pas à sa place, « [u]ne mauvaise parole qui ne serait [...] pas une parole d'exil, une parole chassée de son refuge, mais une parole qui se moque de trouver un asile, une parole délivrée de toute tutelle, une parole qui se veut nomade. » (Lê, 1999 : 335). Dans *Calomnies*, toutefois, ce n'est pas par le propos de la narratrice que circule cette parole malvenue – autant dire mal venue –, mais plutôt par l'oncle qui, en écho à Ricin, l'accuse de voir dans la prétendue liaison de sa mère, qui retire pourtant le droit de paternité à son père tant aimé, une publicité favorable : « À l'orgueil d'être une métèque écrivant dans une langue qui n'est pas sienne, elle veut ajouter le soupçon de la bâtardise, cette semi-certitude d'être une sang-mêlée. » (127). Par le biais des paroles de Ricin et de l'oncle, *Calomnies* propose donc une réflexion critique sur l'engouement face aux auteurs exilés et sur la satisfaction que tirent ceux-ci, défenseurs

du droit à la différence ou à l'accumulation des différences¹¹. Au sujet de sa nièce, le narrateur précise qu'« [e]lle prêche l'orgueil de la différence » (48), et c'est sans doute cette vanité qui fait qu'elle accueille la révélation de sa bâtardise comme « la réalisation d'un vieux rêve » (105), comme une raison pour désertir et « entrer dans le camp du pouvoir, le clan des massacreurs » (55). Toute sa vie, la narratrice a défendu le clan des victimes, des ratés, comme son père resté au pays, mais voilà qu'au moment où sa mère lui présente un père étranger – dans les deux sens du terme –, un père qui fait partie des vainqueurs, elle est prête à trahir l'autre père, l'« amour » de sa vie.

Que la fille trahisse son père, l'idée fixe immortalisée dans ses livres, tel est le but de la mère qui, dans ce roman, incarne l'ordre social dominant, le pouvoir guidé par l'odeur de l'argent et du sang (56). Si *Calomnies* présente la folie et l'écriture comme des lieux d'exil, comme un refuge à une famille pour qui « faire travailler sa cervelle, cultiver sa lucidité est signe de démence » (129), la voix du fou, plus que celle de l'écrivaine, résiste et, à la fois, dénonce le pouvoir familial. Tandis que la narratrice penche pour le camp de la mère qui lui dit que son véritable père est un amant de première classe, un officier important de l'armée occupante – que l'on devine aisément être américaine –, qui sait caresser son grand amour de guerre d'une main, tout en claquant les doigts de l'autre main pour donner l'ordre de larguer les bombes sur le pays occupé (46), l'oncle fou est celui qui lui rappelle que le dicton de cette famille est : « Ceux qui sont au pouvoir ont toujours raison. » (56). De fait, lorsque le pouvoir avait changé de main, le clan maternel s'était empressé de servir les hommes en noir, ces nouvelles gens en place qui n'avaient cependant pas les moyens d'offrir à la mère des roses ou des corbeilles de fruits, seulement des sachets de thé qu'ils venaient porter en bicyclette rouillée plutôt qu'en voiture noire. La mère s'était, par conséquent, rapidement lassée de ces communistes, bien trop pauvres pour être au pouvoir, et s'était mise à préparer une migration vers un ailleurs plus prospère, où les hommes étaient plus courtois. C'est à cause de cette obsession pour l'argent et pour les miettes de pouvoir que l'oncle a *décidé* d'être fou : « Ce qu'ils appellent *folie* chez moi n'est que mon refus de suivre leur voie étroite [...]. Ce

¹¹ Les paroles critiques de Ricin et de l'oncle fou traduisent fort bien la pensée de Lê qui, dans un entretien avec Ook Chung, a dit refuser le conformisme de l'écriture « qui consisterait par exemple à trop exploiter la figure de l'écrivain exilé qui exploite la clientèle de l'exilé, l'idée du métèque qui raconte des histoires d'exotisme. » (Chung, 1994 : 159).

qu'ils appellent ma *maladie* n'est qu'un changement soudain de caractère : un jour, j'ai décidé d'obéir à mes sentiments, de ne plus suivre les règles de conduite qu'ils me dictent. » (130).

À l'instar de l'oncle fou qui refuse l'apprentissage des valeurs et des normes de la famille et de la société, l'écriture de Lê résiste au roman d'apprentissage, au traditionnel *bildungsroman*. Comme le souligne Martine Delvaux, elle refuse de décrire « the coming of age of a Vietnamese child educated in the French system and her subsequent immigration to the Metropole, for instance – and ethnological descriptions of her native culture¹². » (Delvaux, 2001 : 204). Déjouant les attentes du lecteur qui espère lire un roman de formation où la narratrice vietnamienne – qu'il n'hésitera pas à associer à l'auteure – raconte son intégration dans la société française, Lê définit plutôt la « formation » comme une « déformation ». Dans un entretien personnel accordé un an seulement avant la parution de *Calomnies*, l'écrivaine a, en effet, parlé du roman d'apprentissage en ces termes : « Moi je crois au roman d'apprentissage en tant que décomposition. C'est une personne qui se croit au départ être unie et uniforme, tout d'un coup affronte des épreuves, et se décompose. » (Lim-Hing, 1993 : 315). Lê voit dès lors le roman d'apprentissage comme un roman de dés-apprentissage où le protagoniste se déforme plutôt que ne se forme et où l'intégration n'a pas lieu. *Calomnies* s'inscrit dans cette définition, puisque l'oncle refuse d'évoluer à l'intérieur des codes sociaux et familiaux et préfère suivre les règles de la déraison, apprendre les codes du devenir fou. Quant à l'écrivaine métèque, les épreuves traversées n'aident en rien à sa formation et la mènent plutôt vers une décomposition, comme le prédit l'oncle fou, au terme du roman : « Elle finira seule et folle. En attendant, elle abuse de sentimentalité, elle empoisonne sa tête, elle fait des cures de détresse. » (178). Mais que veut dire être folle dans ce monde chaotique où les mères enfantent pour mieux détruire et où les « fous » font le fou pour ne pas le devenir, sinon échapper au délire?

Conclusion

Devenir fou pour fuir le pouvoir et la folie de la famille et de la société, déraisonner pour retrouver sa raison, autant de motifs chers

¹² TRADUCTION S.V.P.

à Foucault dont la voix de l'oncle rend compte avec conviction. Or, puisque ce dernier est le personnage le plus raisonné et le plus raisonnable du roman et dans la mesure où il est l'autre visage, le double de la narratrice, il n'est déjà plus tout à fait fou, si bien que sa posture montre les difficultés d'une mise en écriture de la folie et souligne l'aporie d'un tel projet. Dans *Calomnies*, entreprendre la recherche de ses origines est tout aussi problématique, car le personnage féminin ne se construit pas au gré de sa quête, mais voit plutôt son identité se déconstruire, lui échapper. Le roman ne dévoile finalement pas l'identité de son vrai père : petite, on lui répétait sans cesse « Your daddy is a nobody », aujourd'hui sa mère lui dit « Nobody is your daddy » (158), chamboulant ainsi le mythe généalogique qu'elle entretenait et rompant également le seul lien familial qu'elle chérissait. En somme, la folie et l'écriture représentent des formes d'exil qui permettent de réaliser que l'identité n'est qu'une notion flottante, en fuite, et que le rêve d'un retour ou d'un enracinement n'est qu'une folle illusion. « Nous sommes de Nulle Part, *elle* et moi. », écrit l'oncle, « Il faudrait qu'elle se mette ça dans la tête. Qu'elle cesse de croire qu'un jour elle trouvera une famille, une patrie. [...] Nous sommes, *elle* et moi, des âmes errantes. Nos racines sont à fleur d'eau. » (173). Être de Nulle Part – Nulle Part orthographié avec deux majuscules, comme si les narrateurs venaient de ce pays appelé Nulle Part – les amènera à nourrir la folie et l'exil jusqu'au bout puisque le roman se ferme sur le suicide de l'oncle qui meurt réfugié dans sa folie, et sur le départ de la narratrice qui décide de ne pas lire le rapport que lui envoie ce dernier. Mourir, partir, afin que ne se termine jamais l'exil en cette terre étrange et étrangère, à la fois hostile et hospitalière; partir, enfin, pour être toujours déplacée, mal(-)venue.

Doctorante et chargée de cours à l'Université de Montréal, **Ching Selao** y effectue des recherches sur la littérature vietnamienne de langue française. Elle a participé à plusieurs colloques et ses plus récents articles ont été publiés dans *Présence Francophone*, *Tessera* et *Études françaises*. Elle est également collaboratrice au magazine culturel *Spirale*.

Références

- ARGAND, Catherine (1999). « Entretien avec Linda Lê », *Lire*, n° 274 : 28-33.
- CHUNG, Ook (1994). « Linda Lê, "tueuse en dentelles" », *Liberté*, n° 212 : 155-161.

DELVAUX, Martine (2001). « Linda Lê and the Prosthesis of Origin », dans Patrice J. PROULX et Susan IRELAND (dir.), *Immigrant Narratives in Contemporary France*, Westport, Greenwood : 201-211.

DERRIDA, Jacques (1997). *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy.

– (1967). « Cogito et histoire de la folie », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil : 51-97.

FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

– (1975). *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

– (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.

– (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

LANDRY, Donna et Gerald MACLEAN (dir.) (1996). *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Londres/New York, Routledge.

LÊ, Linda (1999). « Littérature déplacée », dans *Tu écriras sur le bonheur*, Paris, Presses Universitaires de France : 329-336.

– (1993). *Calomnies*, Paris, Christian Bourgois.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LIM-HING, Sharon Julie (1993). *Vietnamese Novels in French: Rewriting Self, Gender and Nation*, thèse de doctorat, Harvard University.

RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

ROUDINESCO, Élisabeth (dir.) (1992). *Penser la folie. Essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée.

YEAGER, Jack (1997). « Culture, Citizenship, Nation: The Narrative Texts of Linda Lê », dans Alec G. HARGREAVES et Mark MCKINNEY, *Post-Colonial Cultures in France*, Londres/New York, Routledge : 255-267.