

ZORN OU LA COLÈRE

Des années plus tard, alors qu'il a dépassé la trentaine et qu'il se bat contre le cancer, l'auteur de *Mars* continue d'entendre la voix de sa mère – cette voix d'une politesse atone – en train de téléphoner à des amis le dimanche soir. Elle ne leur raconte pas sa journée : elle n'a rien à raconter, mais elle répète à chacun qu'elle est « bien tranquille », qu'ils sont bien tranquilles plutôt, puisqu'elle parle au nom de la famille. De cette tranquillité dominicale, elle se félicite, sans excès, comme il se doit. La mère pose le téléphone, regarde autour d'elle. Son époux fait une réussite (toujours la même), les enfants sont dans le jardin. Ils sont bien tranquilles. Ils ne crient pas. Ils ne se disputent pas. Deux petits garçons sages comme des images. Ils sont en accord avec le décor : une belle villa au bord du lac de Zurich, là où habitent les plus riches familles. Le paysage même du bonheur. Au premier regard, et même durablement, rien ne vient démentir l'impression. Ces enfants sont nés dans le meilleur des mondes possibles, de bonnes fées se sont penchées sur leurs berceaux, et leurs parents, eux-mêmes originaires du pays où tout va bien, sont attentifs à léguer intact l'héritage, à chasser les ombres et traquer ce qui pourrait menacer cet équilibre parfait. Un des deux enfants s'en accommode et vit à l'aise dans la villa de la « rive dorée ». L'autre aussi, en apparence ; mais ce n'est qu'une apparence.

En réalité, la maison des parents n'est pas la maison du bonheur. Celui-ci peut impliquer contradiction, violence, débordement ; or la maison des parents est le domaine de « l'harmonie prohibitive », de l'interdiction informulée, mais toute-puissante, d'introduire un élément de divergence, une éventualité de conflit : « Si je cherche à présent à me rappeler de quoi nous pouvions bien parler à la maison, tout d'abord il ne me vient pas grand-chose à l'esprit ; la nourriture, sans doute ; le temps, probablement ; l'école, naturellement et, bien entendu, la culture (même si c'était seulement la culture classique et celle de gens qui étaient déjà morts)¹. » Silence complet sur le sexe, bien sûr, avec toutes les folies qu'il inspire, des caprices difficiles à expliquer, des engouements qui n'ont pas de sens, des goûts qui se moquent du bon goût. La maison des parents est asexuée. La correction n'y souffre aucune entorse. C'est un lieu où l'on ne parle que de ce qui entraîne un consensus (ce qui pourrait faire problème est éliminé comme « compliqué ») et où il ne se passe jamais rien. La vie se déroule à l'extérieur. Ses acteurs, « les autres », dont on lit les histoires dans le journal à la rubrique des faits divers, que l'on se distrait à regarder passer dans les rues populaires, ou dont on raconte les manies pour en rire, sont un peu ridicules mais sympathiques. « De fait, il suffit de dire que nous considérons la vie ; simplement, être *dans* la vie, cela, nous ne le voulions pas. La vie nous plaisait d'ailleurs, mais nous ne l'envisagions pas comme notre métier, pour nous c'était un spectacle auquel nous assistions². »

Dans la maison des parents règne un « nous » informe et indifférencié, condensé de banalités et d'opinions reçues. L'enfant y apprend, jusqu'à complète identification, les règles de politesse. Il s'insensibilise à l'ennui, développe une intelligence impersonnelle, passive. Pour lui, être bon élève est en continuité avec la bonne éducation. Enfin, alors qu'il est largement au-delà de l'adolescence, il ne sait toujours pas dire *non*, n'a guère notion de ce qu'il est, sinon le rejeton hypercorrect d'une excellente famille. Étudiant, il poursuit son chemin conformiste. Dans son existence, comme dans la maison de son enfance, il ne se passe rien. « Les autres » ont des amies, lui non. Solitaire et d'une sociabilité superficielle et facile, capable d'humour, donnant toutes les apparences d'un hédonisme élégant, il est profondément triste, et a parfois, selon des intuitions soudaines vite dissipées, le pressentiment d'une catastrophe. Que son âme va mal, il le sait par un état de dépression chronique et très ancien mais qu'il parvient à tenir invisible, à enfouir dans les couches les plus ignorées de lui-même. De sorte que cette lutte contre la dépression, ses efforts pour la tenir secrète aux yeux des autres, se retournent contre lui : mieux il y réussit, plus son état s'aggrave : « On dirait un paradoxe mais ce n'en est pas un : plus j'allais bien, plus j'allais mal (...). Plus je me rapprochais en apparence de l'image qu'on se fait d'un jeune homme normal, moins je trouvais les raisons pour lesquelles il se trouvait que je ne l'étais pas³. » C'est pourquoi, lorsqu'il apprend qu'il est atteint d'un cancer, il est à la fois choqué et pas vraiment surpris. Pour lui, cette maladie est indissociablement maladie de l'âme et du corps. Ce qui lui permet d'affirmer : « Depuis que je suis malade, je vais beaucoup mieux qu'autrefois, avant de tomber malade⁴. » Avec le cancer, avec le tragique de la maladie qui l'arrache au gris uniforme et angoissé dans lequel il a vécu jusqu'alors, il découvre non pas la joie, bien entendu, mais l'affranchissement d'un état de discordance avec lui-même. Il va mal certes, mais c'est manifeste. C'est criant. Il n'est plus dans la semblance de tous les faux heureux et pseudo-bien portants qui, entre travail et famille, s'abrutissent, « sans bonheur et frustrés selon la bonne

¹ Fritz Zorn, *Mars*, préface d'Adolf Muschg, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1980, p. 40.

² *Ibid.*, p. 120-121.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

tradition⁵. » Sa frustration a percé au grand jour. Elle est indéniable, dévastatrice. Il n'a jamais été amoureux et a fait comme si ce n'était pas si grave. Maintenant, il ne se le cache plus. Ne pas aimer ni être aimé est grave et même mortel.

« De même qu'autrefois – et aujourd'hui encore, à l'opéra – on mourait d'amour, de même, aujourd'hui encore, on peut manifestement mourir du contraire, c'est-à-dire du manque d'amour⁶. » Par sa maladie, Fritz Zom se libère du malheur de la discordance intérieure, de l'étrangeté à soi-même, de la fadeur mortelle d'être une personne parfaitement correcte. Il rejoint ou choisit son nom : Zom, la colère.

Le premier symptôme de la maladie prend la forme d'une tumeur au cou. Fritz Zom mesure aussitôt la gravité de son mal et pose intuitivement un diagnostic juste : « D'un point de vue strictement médical, ce diagnostic à résonance poétique n'est évidemment pas exact ; mais, appliqué à l'ensemble de la personne, il dit la vérité : toute la souffrance accumulée, que j'avais ravalée pendant des années, tout à coup, ne se laissait plus comprimer au-dedans de moi ; la pression excessive la fit exploser et cette explosion détruisit le corps.⁷ » Poésie et sciences progressent selon des méthodes totalement différentes. Ce qui ne les empêche pas de se croiser et de se rejoindre. En particulier lorsque est en cause cette unité indéfinissable, complexe, et imprévisible, qu'est le corps humain. Non le corps-machine, que l'on croit pouvoir réduire à des données de mathématique et de chimie, mais le corps sujet d'une histoire, habité d'une parole. Le corps capable de toutes les métamorphoses, de tous les prodiges, de rajeunissements soudains comme de vieillissements spectaculaires.

L'écrivain américain William Styron, en s'enfonçant toujours plus loin dans le pays de la douleur, au fur et à mesure que s'aggrave sa dépression, remarque combien ses paysages sont monotones, sans couleurs, tous pareillement asphyxiés dans une lumière de « camouflage ». Simultanément, il enregistre les changements qui affectent son corps : son immobilisme, sa fatigue de plomb, et surtout un amenuisement sénile de sa voix. Tassé, morne, effaré, William Styron assiste en zombie à un dîner parisien destiné à le fêter, et qui se résume pour lui en une accumulation de fiascos : « mon impuissance à faire honneur au grand plateau de fruits de mer placé devant moi, mon impuissance à m'arracher le moindre rire et, enfin, une impuissance quasi totale à parler. En l'occurrence, la féroce *intérieurité* de la souffrance engendrait en moi une immense inattention qui m'empêchait d'articuler et d'émettre autre chose qu'un murmure rauque⁸. » Au banquet de la vie, le déprimé, fermé dans sa camisole de douleur, est un piètre invité. Sa douleur, indistinctement mentale et physique, s'aggrave d'un sentiment d'incompréhension face à ce qui lui arrive. Ce n'est que sur la voie de la guérison que William Styron commence à entrevoir une origine à son mal : il la situe à la mort de sa mère, quand il avait treize ans. Un deuil escamoté. Et il lui semble que son récent effondrement est la conséquence tardive de cette douleur muette : « Le danger est particulièrement évident si de jeunes êtres sont affectés par un phénomène que l'on a qualifié de "deuil avorté" - ont, en réalité, été incapables de procéder à la catharsis du chagrin, et portent donc enfoui en eux au fil des années un intolérable fardeau dont la colère et le remords, pas seulement le chagrin refoulé, sont des composantes, et deviennent des semences potentielles d'autodestruction⁹. »

Le deuil, les larmes, n'acceptent pas d'être passés sous silence. Ils exigent leur dû – de réflexion, de temps, d'offrandes. Ils veulent des cris d'amour et de révolte, des nuits blanches, et la sarabande de toutes les pleureuses convoquées.

Deuil avorté, larmes rentrées, ça ne pardonne pas.

« Ne vous laissez jamais mettre au *cercueil* », crie la voix dérangée d'Antonin Artaud, une voix qui vous perce le tympan. Fritz Zom l'a entendue trop tard. Il va tout droit au cercueil et son livre, *Mars*, aura une publication posthume. Mais c'est enfin vif qu'il est saisi par la mort, mortellement malade certes, mais exhaustivement vivant.

Chantal Thomas

[Souffrir](#), Payot, 2003 ; [Rivages poche](#), 2018

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁸ William Styron, *Face aux ténèbres*, traduction de Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, 1990, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 120-121.