

« *How did you become this way?* » : écriture fragmentaire de la derive,
l'exemple de *McGlue* d'Ottessa Moshfegh

Alwena Queillé

Pour citer cet article :

Queillé, Alwena. 2023. « "*How did you become this way?*" : écriture
fragmentaire de la derive, l'exemple de *McGlue* d'Ottessa Moshfegh »,
Postures,

Dossier « Bribes : la littérature en fragment » no 38, En ligne
<<http://www.revuepostures.com/fr/articles/queillé-38> > (Consulté le xx / xx /
xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet
des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

« *How did you become this way?* » : écriture fragmentaire de la *derive*,
l'exemple de *McGlue* d'Ottessa Moshfegh

Alwena Queillé

« I wake up ». Ainsi débute, *in medias res*, l'histoire de *McGlue*, une novella, publiée en 2014, de l'autrice américaine Ottessa Moshfegh. S'ensuivent des cris — « McGlue! » — tirant brutalement le personnage de sa torpeur. Le récit se déroule au début des années 1850 : McGlue se réveille dans la cale d'un bateau, le cerveau embrumé par les vapeurs de l'alcool, sans aucun souvenir des événements passés. Le personnage éponyme est un marin, alcoolique et souffrant d'une grave blessure au crâne qu'il ne cesse de triturer, accusé du meurtre de son ami Johnson. Désirant désespérément retrouver les effets de l'ivresse et subissant les effets aléatoires de sa blessure crânienne, la confusion et les trous de mémoire du personnage renforcent l'incompréhension qui plane dès le début de la novella.

La question « *How did you become this way?* » est posée par un juge à McGlue, à laquelle il répond, vaguement : « Certain events led me to leave town, and I went south, from place to place, having my time until I met Johnson, who sort of saved me. » (Moshfegh 2019, 100) La désorientation du personnage se traduit par la fragmentation du récit : les événements sont révélés aléatoirement et de façon imprécise, aux sons dispersés des voix et réminiscences qui entourent et habitent McGlue. L'absence d'alcool et la confession exigée des événements liés au meurtre de Johnson entraînent le dévoilement fragmenté, troublé et dissolu, de certains moments passés de la vie du protagoniste, notamment en compagnie de Johnson, ou de souvenirs familiaux dans sa ville natale, Salem. Le personnage de Johnson apparaît comme une figure spectrale et omniprésente, dont le souvenir fait vaciller McGlue entre hallucination et prise de conscience. *McGlue* est un récit oscillant entre composition et décomposition afin de rendre possible une éventuelle recomposition qui prend pour moteur les aléas d'une voix itinérante et de souvenirs embrumés. Il s'agira d'explorer dans ce récit les

effets troubles de la narration, les moments de pause, de brisure, d'aveu, qui reflètent les mouvements imprévisibles de la psyché. Entre conjuration et exorcisme, spiritueux et spiritualité, *McGlue* représente l'ambition créative et créatrice d'une fiction qui sombre dans l'obscurité et l'incertitude de l'existence afin d'en dévoiler leurs sources.

***Delirium tremens* : récit de l'incertitude et du déséquilibre**

Delirium tremens, « délire tremblant » : confusion, sueurs, angoisses, agitations, tremblements caractérisent cet épisode, lorsqu'un alcoolique est brutalement sevré. Cet état est ce que subit McGlue : le personnage éponyme perd tous ses repères lorsqu'il est privé d'alcool, substance nécessaire pour soulager sa peine, celle qu'il ressent lorsqu'il est isolé sur le navire, puis en prison, et celle d'une existence difficile qu'il désire noyer dans l'ivresse¹. La personne permettant à McGlue de satisfaire ses besoins de spiritueux n'est autre que Johnson, ce que les lecteur.ices apprennent au fil des réminiscences du protagoniste. En son absence, McGlue erre de souvenir en souvenir, d'escale en escale, seul moyen de retrouver les effets, passés, de l'alcool.

Un personnage à la dérive

McGlue est emblématique du personnage à la dérive, seul et perdu entre ses hallucinations, ses souvenirs éparpillés, alternant entre état de sommeil qui laisse place à de nombreux rêves et réminiscences et état d'éveil qui ouvre la porte à différentes formes d'illusions et d'images évasives. Le personnage et la mention du meurtre ouvrent la voie à la fragmentation : « L'homme est un être déchu. Les mythes en font un fragment de l'unité originelle à jamais perdue. Tout commence par un meurtre, un déchirement, un démembrement, une destruction qui introduisent dans l'univers l'histoire, le temps, donc le multiple » (Garrigues 1995, 24). On comprend dès les

¹ L'histoire du marin se déroule au dix-neuvième siècle, période durant laquelle la consommation d'alcool était très répandue aux États-Unis : Robert A. Ferguson, se basant sur les travaux de W. J. Rorabaugh dans *The Alcoholic Republic* (1979), mentionne que la consommation d'alcool était à son plus haut de 1800 à 1830 aux États-Unis (Ferguson 2013, 21).

premiers paragraphes que le narrateur de *McGlue* se trouve emprisonné dans un navire, ivre et souffrant d'une blessure à la tête, conséquence d'une chute d'un train, survenue au printemps avant le début du récit — «this I remember», dit-il. Le récit est d'emblée caractérisé par l'incertitude, symbolisée par le modal «may», le déterminant indéfini «a», ou bien le pronom «something». La scène ne se dévoile que par fragments, selon ce que McGlue sent et perçoit :

In one glance I take in the room : placards, grey-painted wood walls, wine hooks, some hung-up duck and Guernsey frocks, a grey, shield-shaped mirror. Sunlight hazes in, block-style, speckled with dust. The shadows of men on deck pass along the walls through the small rectangular windows up high above my cot. An empty cot on either side of me. A whine and creak of ship and ocean. I yearn for ale and a song. This is home — me down in the heart of the drifting vessel, wanting, going somewhere. (Moshfegh 2019, 4)

Le terme «glance» évoque un coup d'œil hâtif, bref, capturant brièvement certains détails, retranscrits de manière concise, parfois sans présence de verbe, une liste de visions et de sensations. Cet espace que le marin considère comme son foyer, son chez-soi, est défini par le flottement, l'indécision, l'imprévisibilité, exprimé.es par les participes présents «drifting», «wanting», «going», n'ayant pour horizon qu'un «quelque part». Les mouvements de l'océan reflètent également les effets de la blessure de McGlue : «I'll ride my cogitations out through the stabbing pains in my skull, the licking waves. [...] I can't find or measure my way. Drift, drift. If I just close my eyes I'll get there.» (5-6) Tel un navire en perdition, McGlue ne peut que suivre le courant des vagues et se laisser dériver.

Cette dérive se diffuse dans la forme du récit, semblable aux effets du courant de conscience, alternant entre rythme bref, fragments courts marqués par le point et usage récurrent de la polysyndète, lien entre différents fragments, sans ponctuation, sur plusieurs lignes. Par exemple, le mouvement des phrases, abrupt, tranchant et répétitif, suit les sensations

diffuses de la pensée du personnage : « The early staccato sentences read like the quick pulse of a hangover, a throbbing jugular of things not remembered, misremembered, unable to be remembered, or denied. Knives of lucidity occasionally cut into the haze of alcoholism and concussion » (Vickers 2014). Le fréquent usage de verbes à l'impératif contraint McGlue à écouter la voix de sa dépendance, une voix qu'il ne maîtrise pas. Le personnage a l'habitude d'évoluer dans un monde d'étourdissement ou de déséquilibre, parce qu'il est marin, mais aussi parce qu'il est alcoolique. Le passage d'une tempête entraîne McGlue dans une forme de vertige, qui, paradoxalement, fait sens à ses yeux :

There is a storm in the night and the boat rocks. Mates clamber up and down the hall and across the deck, hollering over the wind and rain. Raise the sails, furl the sails, repair the rigging, I remember all that. I stand on the cot to look out the window, wipe my face, watch the lightning flash through the white tower of flags, whipping crazy, the bow flying high, chair scraping along the floor behind me, the black seas all around. The ship tilts and rain spills in through the window onto the cot. I get up and drag the cot up against the door. This kind of dizzy makes sense when I walk. [...] This is like high seas. The best part. I close my eyes, let the room spin. (Moshfegh 2019, 25)

Les phrases courtes, rapides, précises, contrastent avec le passage d'une tempête créatrice de mouvements irréguliers. Toutefois, le rythme erratique retranscrit également la vie et le travail sur le navire en période de crise : les verbes à l'impératif introduisent des ordres concis, tandis que McGlue, observant de façon limitée la scène depuis une ouverture dans la cale du navire, trouve sa place dans le tumulte. Les effets de l'alcool sur le corps sont semblables à ceux subis sur un navire en pleine tempête : le vertige et l'étourdissement deviennent un rythme de vie.

Emprisonnement et récit de la contrainte

L'existence du protagoniste est caractérisée par l'emprisonnement : dans la cale d'un navire ou dans une cellule de prison, McGlue subit sans cesse une contrainte spatiale qui le lie à des chaînes dont il ne peut se défaire. Jamais il ne considère l'évasion de ces espaces clos. Le thème de l'emprisonnement est central à l'œuvre de Moshfegh, que ce soit dans des espaces physiques ou mentaux : dans son premier roman, *Eileen* (2015), le personnage éponyme travaille dans un centre de détention pour mineurs et désire désespérément s'enfuir de sa ville natale, située en Nouvelle-Angleterre, dont elle se sent prisonnière ; sans doute le roman le plus célèbre de l'autrice, *My Year of Rest and Relaxation* (2018), un huis clos revisité, suit le projet de la protagoniste anonyme qui consiste à s'enfermer dans son appartement new-yorkais et à dormir pendant une année à l'aide de nombreux médicaments. En ce sens, McGlue est le premier des narrateurs typiques — «unreliable, intoxicated, and trapped» (Levy 2018) — de Moshfegh.

La mention de lieux réels offre un point d'ancrage au récit vaporeux du marin. La novella, entre récit de captivité et récit de voyage, se présente en différents chapitres qui s'ouvrent sur la mention d'un lieu, mais sans date — *Zanzibar, Indian Ocean, Macquarie Harbour, Tasmania, South Pacific, North Sea, south of Long Fourtie, Bay of Biscay, South Atlantic, New York, Lima, Tierra del Fuego, Salem, San Juan, Howard Street, Essex Street, Town Hall, Tahiti, Port David...* Si l'on peut remarquer une progression linéaire, de Zanzibar à Salem, certains chapitres marquent des pauses dans le récit de l'incarcération de McGlue. Ces chapitres sont des souvenirs, souvent réveillés pendant le sommeil du personnage, tels ceux se déroulant à New York ou à Tahiti. Toutefois, la plupart des chapitres contiennent à la fois la narration d'un McGlue captif et celle de ses réminiscences. Les temps du récit s'entremêlent entre présent et passé. La tension entre grands espaces et espaces restreints est symbolisée par les connaissances différentes du monde de Johnson et de McGlue. Le protagoniste mentionne l'érudition de son ami — «He had much more knowledge of the world, the map of it» (Moshfegh 2019, 133) — tandis que la sienne se limite à la connaissance des bars de Salem : «I know all the bars in Salem and all the ways around the roads toward them and back home again like clockwork — even blind I could find my way, and have» (136-137).

Le récit de *McGlue* oscille entre lumière et ténèbres, jour et nuit, soleil et lune, neige et tempête, alors que la vision de McGlue perçoit aléatoirement les effets de lumière, attendant la moindre apparition d'une ombre pour lui tenir compagnie. Le sol ferme de la prison remplace les planches mouvantes du bateau : cette arrivée sur la terre ferme est hantée par la préposition « in », renforçant le confinement du personnage : « I'm in now. Striped suit and all of it. Inmate. In trouble. In for it. I've arrived » (62). La maison close est aussi un établissement fréquemment mentionné dans le récit. McGlue se souvient notamment du passage de Johnson dans les maisons closes de Victoria, Cape Town ou Salem (120). Si Michel Foucault qualifie la prison comme étant une « hétérotopie de déviation² », « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault 2004, 15-16), le bateau fait également figure d'hétérotopie, entre hétérotopie d'illusion (symbolisée, par exemple, par la maison close) et hétérotopie de compensation (représentée par le fonctionnement de certaines colonies) :

Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois, non seulement bien sûr le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de

² Michel Foucault définit l'hétérotopie en ces termes : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacement réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault 2004, 15).

cela que [sic] je parle aujourd’hui), mais la plus grande réserve d’imagination. Le navire, c’est l’hétérotopie par excellence. (18)

Ainsi, si McGlue évolue dans un environnement circonscrit, un espace clos, l’emprisonnant tant physiquement que psychologiquement, le récit offre une perspective qui dépasse ce confinement, représentée notamment par les petites fenêtres, une ouverture sur l’extérieur, dont le personnage dispose dans ses cellules navales et terrestres, et par les souvenirs de McGlue, ces fenêtres qui donnent à voir ses diverses aventures, à la fois sur terre et sur mer.

Les aléas du souvenir

La dépendance implique un rythme cyclique, répétitif, conséquence de la consommation d’alcool et de l’obsession qui en résulte. La privation oblige toutefois une remise en question permanente afin de comprendre pourquoi le personnage ne peut pas avoir la moindre goutte d’alcool. Selon Moshfegh, «[t]he pain of being denied alcohol forces him to question the reason for his incarceration, namely Johnson’s murder. So that swerves his thinking away from the drink and into the subtler emotional life beneath his alcoholism. [...] [H]is awareness builds gradually, around and around» (Stein 2014). Les phénomènes de répétition ouvrent la voie à l’incertitude, phénomènes qu’analyse notamment Carla Namwali Serpell :

Repetition, taken to an extreme, can actually trouble our sense of reality. In this sense, repetition works against itself, undoes itself as it intensifies. This is especially true for narrative, which is assumed to move from beginning to end. When repetition becomes a strong narrative feature, it begins to destabilize meaning, event, and temporal continuity. As a story accumulates conjunctions (“and . . . and”) and recursions (“again”), readers start to wonder whether events have taken place at all, and their ability to trace a plot trajectory falters. Uncertainty grows as

repetition disturbs the originality, integrity, and continuity of objects, persons, and events. (2014, 191)

Cette prise de conscience instable va de pair avec l'acte du souvenir, contraint par l'obligation pour McGlue d'expliquer la nature d'un geste meurtrier dont il n'est pas conscient des causes. Le récit est alors ponctué par des verbes et des phrases associées au souvenir : les verbes «remember» et «recall» apparaissent à répétition, tout comme la phrase «This I remember», telles des ancres de la mémoire. Le préfixe «re» implique une reconstitution : *remember*, réassemblage de différentes parties, de membres qui ne subissent plus les effets nocifs d'une consommation excessive de spiritueux; *recall*, rappel, voix et souvenirs à l'esprit. Le narrateur entraîne ainsi les lecteur.ices dans les divagations de ses pensées, espérant trouver un sens à la cacophonie des souvenirs.

Cette activité de la mémoire est associée à une autre activité permettant au protagoniste de stimuler son esprit, alors que son corps incarcéré perd de sa vitalité : la lecture. Sur le navire, il lit notamment un almanach sur la Tasmanie — «a Walch's Tasmanian almanac» (Moshfegh 2019, 18). En prison, McGlue lit le journal, relique d'événements voués au passé : une des rubriques s'intitule «Counting Room Almanac for 1851» (77), permettant d'ancrer temporellement le récit de *McGlue*. Toutefois, cette lecture n'échappe pas au rythme répétitif et cyclique dans lequel sont prises les pensées du narrateur. Un événement historique est notamment mentionné à plusieurs reprises au cours du récit, McGlue associant les critiques liées à cet événement à sa propre condition d'incarcération. Le protagoniste fait ainsi mention de ce qui peut être reconnu comme étant la révolte des Taiping, portée par Hong Xiuquan : «China and the visions of its new black-whiskered, self-proclaimed Christ» (89). Historiquement, la date du début de la révolte coïncide avec la date des événements liés au sort de McGlue, soit 1851. Le protagoniste évoque aussi brièvement des actualités faisant référence à l'esclavage (135), lequel commence à être aboli au début des années 1850 dans plusieurs pays d'Amérique du Sud. Ces fragments historiques s'entremêlent avec le récit de McGlue. Ce dernier fait également l'objet de plusieurs articles de presse, de caricatures dans les journaux de Salem à la suite de son emprisonnement,

mais également de faits passés dans lesquels il se retrouve impliqué, comme sa chute près de Harlem River, résultant en la fracture de son crâne (43). Un autre événement, l'effondrement d'un mur sur plusieurs maisons, dont celle de McGlue et de sa famille, tuant son frère, est également raconté par le biais d'un fragment d'article de journal. Ces deux fragments d'articles sont retranscrits en italique, créant un nouvel espace narratif, détaché du reste du texte par un espace blanc. D'autres fragments de journaux sont aussi lus par la voix hallucinatoire du défunt Johnson (60). La mention fréquente de faits divers ajoute une nouvelle strate à la narration, nous obligeant à naviguer entre plusieurs récits : il s'agit alors de faire une traversée dans les tréfonds d'une conscience qui ne cesse de divaguer.

Les méandres de l'incertitude : les divagations de la narration

L'incertitude est reine dans le récit, qui ne peut offrir qu'une vision fragmentée d'une existence qui n'a pas pleinement conscience d'elle-même. Cette incertitude touche l'identité même du protagoniste : McGlue est appelé par divers prénoms et surnoms, tels Nick, Nicky, Nicky Bottom, Mick, renforçant le sentiment d'incertitude au sujet de son identité. Toutefois, le nom McGlue apparaît comme une composante fixe du récit, puisque ce nom n'est jamais contesté ou modifié, telle une ancre au sein d'une mer agitée. Dès lors s'ouvre une fiction en quête d'un anneau d'amarrage.

Trouver un point d'ancrage : entre corps et esprit

McGlue ne cesse d'évoluer dans des espaces interstitiels, dont il désire inlassablement combler le vide. Le personnage est non seulement emprisonné dans une cellule, mais aussi dans son corps et son esprit. Malgré la présence éparse de sa mère, de son avocat, de quelques camarades maritimes, de gardiens et du souvenir de Johnson, il est prisonnier de sa propre voix. Cette expérience l'oblige ainsi à se concentrer sur le fonctionnement de ces deux éléments, corps et esprit, qui ne lui laissent aucun répit, ce qui se reflète dans la façon qu'a le narrateur de penser et de rendre compte des événements :

But it's just that I can't hear what's outside of me. Everything inside is perfectly clear : all the cringey nerves and blood, swimming vessels puckered and empty and breath blowing for nothing and bones just creaking, mad, swaying like strained and knotted rope, lie my shoulders, my jaw, all held in place so tight they're about to snap. (51)

Si son ouïe est défectueuse, détériorant alors son contact avec le monde extérieur, McGlue a parfaitement conscience de ce qui se passe à l'intérieur de lui, à travers ses nerfs, son sang et ses vaisseaux — «Everything inside is perfectly clear». Toutefois, cette clarté ne concerne qu'un niveau biologique, microscopique. Le cerveau de McGlue, résidence de ses pensées, vient constamment perturber cette clarté passagère. Dès les premières pages du récit, la blessure au crâne de McGlue est associée au verbe «crack», également utilisé comme nom, «a crack» : le narrateur homodiégétique est lié à la fissure, à la brisure. Les nerfs de McGlue s'ouvrent alors aux effets de la narration, devenant des serpents dont les sifflements résonnent à travers le récit : «I've not seen Johnson in too long. He comes and goes in my mind's eye and still he hasn't come to my lock-up down here in the boat to cool my nerves, my hot snake brains they feel like, slithering and stewing around, steam seeping through the crack in my head» (45). La comparaison est accompagnée d'un effet sonore renforçant l'aspect ophique de la description : l'allitération [s] contraint langue et langage au sifflement. Ces serpents nerveux n'échappent pas à la volonté de McGlue de les faire taire : «Had I liquor to spill I'd pour it directly into the crack, to cool the snakes. Get them to settle down, quit hissing» (45). Entre corps et psyché, McGlue acquiert une dimension spectrale, cherchant dans le moindre recoin la présence d'une ombre familière qui pourrait lui tenir compagnie dans son existence liminale. En ce sens, McGlue fait l'expérience d'un intermonde (Bartoli et Gosselin 2014, 113-114) dont le passage est ouvert grâce aux effets du *delirium tremens*, de sa blessure et de son isolement sur son «corpsychique». David gé Bartoli et Sophie Gosselin définissent ainsi le corpsychique :

Le corpsychique dit l'espacement d'une tension où psyché et soma s'indistinguent. Tendue entre le possible et le devenir, le corpsychique est ce qui ne s'accomplit pas, puissance insaisissable qui ne peut organiser un pouvoir, qui échappe à tout pouvoir, à toute tentative de capture. Le corpsychique est toujours au seuil, sur le passage : étendue sensible, à la fois touchant et touchée. (112)

Cet intermonde, envisagé par le biais du corpsychique, se manifeste dans les hallucinations que convoque l'esprit de McGlue, transformant sa conscience en un espace vaporeux. La conscience de McGlue se transforme alors en « étrange créature » : « I call out for someone, anyone to appear. I get a strange creature curled in the corner. It flaps a hand back at me like to swat away a fly. / Who is this? I wonder. / I am your conscience, I hear it say in my own voice » (Moshfegh 2019, 112). Si McGlue voit cette créature dans le coin de la pièce, l'absence de guillemets circonscrit la voix de cette créature dans la propre conscience du personnage, faisant que leurs voix coïncident.

Vagues logorrhéiques et contamination : les voix du récit

La confusion de différentes voix contamine le récit, ce dernier devenant un espace instable, cacophonique. Certaines paroles sont sujettes au retard, à l'incapacité d'être formulées. Alors que son capitaine lui a demandé ce à quoi il pensait quelques paragraphes auparavant, question qui reste, sur le moment, sans réponse de la part de McGlue, le protagoniste, dans un épisode de logorrhée, décide finalement de répondre, en pensée, et énumère une impressionnante série de fruits, d'objets, d'animaux, de métaux, de matériaux... :

What I have been thinking, captain, is what is exempt from import tax in one country is what I'd like to stick through the crack in my skull to start to fill it : hay, oranges, lemons, pineapples, cocoa nuts, grapes, green fruit, and vegetables of every variety, and linseed oil cake. [...] Printed books, music, and newspapers, maps,

charts, globes, and uncut cardboard, millboard, and pasteboard. Ink, printing presses, printing type, and other printing materials. Passengers' baggage or cabin furniture arriving in the colony at any time within three months before or after the owner thereof. Tablets, memorial windows, harmoniums, organs, bells, and clocks specially imported for churches or chapels. (22-23)

L'énumération se poursuit sur plusieurs paragraphes et se conclut, comme une évidence, par la mention d'alcool : «Wines and spirits» (23). Ces énumérations diverses permettent de créer un autre monde, marqué par l'abondance, conférant une nouvelle consistance aux personnages. Par exemple, McGlue, dans le monde que lui ouvrent les rubriques du journal, décèle de nouveaux points d'entrée, bien éloignés du monde de la prison : «The world of DRY GOODS is luxury: doeskins, vestings, all wool tweeds. Colored cambrics, printed cashmeres, and fancy Earlston gingham. Velvets. All that soft wadding. I imagine it's Johnson's natural habitat, a cradle filled with fluffy silk pillows» (78). Ces associations avec le textile influencent la description de la relation entre McGlue et Johnson, que le narrateur compare à des tissus : «me swaddled in love for him like a wolf in blankets like fine grey merinos, drunk as brothers. Like pale brown satinets. Like royal blue flannel and orleans, alpaca blankets» (79). Si le monde du textile est celui de Johnson, McGlue trouve son monde ailleurs : «Otherwise I feel at home in MERCHANDIZE : white beans, fleece, and corn. Simply put, without Johnson I'm just a mess pork, sugar, tallow oil, cannel coal, and rye. And always Superior Irish Whiskey, ten casks, just received via Rio Grande, for sale by Russel & Tilson. A bed, a window, floor, walls, and little table» (79). Ces étonnantes associations donnent à voir des fragments d'autres mondes, de nouvelles existences qui trouvent leur raison d'être dans la douceur et la légèreté du satin ou bien dans celles du whisky.

Outre les articles de journaux, d'autres écrits et paroles sont rapportés en italique, comme les paroles chantées par McGlue dans la cale du navire, alors qu'il entend ses camarades crier sur le pont. Les paroles de cette chanson populaire, «The Flash Lad», racontant l'histoire d'un criminel pris sur le vif, condamné, et soumis aux effets du regret et d'une justice brutale, sont précédées d'instructions quant à leur diction par le chanteur et

demandent notre attention : « Listen. Tell me if my voice is clear » (56). Les impératifs « Listen » et « Tell me » semblent être adressés aux lecteur.ices, une adresse surprenante et inattendue : si McGlue passe son temps à parler aux spectres et hallucinations qui hantent son esprit, son lectorat se retrouve également pris à partie.

De plus, les paroles écrites contrastent avec celles qui sont prononcées entre les personnages. Les répliques de dialogues sont souvent brèves, à quelques exceptions près. L'avocat de McGlue, Foster Cy (« Sigh »), une figure concrète, à la différence des hallucinations du narrateur, est, lors de sa première apparition, caractérisée par une aisance verbale, une effusion de paroles, divaguant entre la raison de sa présence dans la cellule de McGlue, l'absurdité de la ruée vers l'or et de la quête du bonheur, et le constat des limitations de l'espèce humaine. L'avocat compte sur la blessure de McGlue pour influencer le jury — « pity's good » (74). Toutefois, plus l'avocat se retrouve au contact de McGlue, moins il devient bavard et plus il devient croyant : « His verbosity has been shortened the longer I've shoved him off. "You're a quiet little wolf," he's said. I detect I've put some stink in his brains, if just by proximity from mine » (89). Les usages de la voix mettent en lumière la contamination à l'œuvre dans le récit : il s'agit alors de remonter à la source de cette puanteur qui irradie de la novella.

Existence en crise : une présence diabolique

L'incertitude du récit mène à considérer une incertitude existentielle, une condition que Ralph Harper, dans son ouvrage *The Seventh Solitude*, qualifie de « spiritual homelessness » (1965, v). Sans guide, il devient difficile de trouver une voie à suivre dans ce labyrinthe. Cette inquiétude, dans un monde où l'individu se détourne d'une idée divine, engendre une perte de sens, une errance existentielle, menant à la fragmentation de l'individu : « To feel oneself split, torn apart, scattered, is to reflect a lack of spiritual unity, direction, meaning » (122). Cette tension est présente chez McGlue, comme le révèle sa conversation avec son avocat Foster : « I have told him that I have been having visions, hearing voices. He says he prays these are signs of my memories healing my brains back together. "But," he says. "Be kind to those visitors. If you rile them, they may wreak havoc nobody knows" »

(Moshfegh 2019, 133). Ces « visiteurs », comme les appelle Foster, sont des entités à part entière qui cohabitent avec McGlue, rendant sa quête de clarté encore plus difficile. Foster fait également allusion au passé de la ville de Salem en ce qui concerne les procès et le sort réservé aux victimes (81). Quelques pages plus tard, lors d'une énième réminiscence, McGlue se souvient de la présence d'un personnage bien réel, « [t]hat Hathorne from the customs house » (87). Ce nom fait référence au célèbre écrivain Nathaniel Hawthorne, originaire de Salem, qui a travaillé au bureau des douanes de la ville. Un de ses ancêtres, John Hathorne, est connu pour avoir été juge assesseur lors du procès des sorcières de Salem. La ville et ses figures hantent alors la vie du protagoniste.

McGlue semble ne pas pouvoir échapper à sa nature diabolique qui le caractérise depuis son enfance : « Maybe I am mad. My mother says I am the son of the Devil. How could she be wrong? » (107) Dans l'un de ses souvenirs d'escale, McGlue est aussi associé au diable par un enfant (128-129). Toutefois, dans le récit, Dieu est une figure menaçante, influençant les pensées du personnage par son omniprésence : « There was a time I knew there was a god hearing my thoughts and I was careful what I let get said and there was a time the shame of what I heard up there made me bang my head against the wall and then I grew tall enough to walk into Lady Lane's and stuff my ears with liquor » (60-61). Ce passage fait écho à un souvenir de McGlue, celui du jour où il devient assez grand, « tall enough », pour entrer dans un bar sans être dérangé (57), et résonne également dans un autre passage du récit, qui reprend notamment l'expression « careful what I let get said », marquée par une tournure passive et une tentative fragile d'avoir un certain contrôle, lorsque McGlue sent des yeux menaçants, la nuit, l'observer depuis les ténèbres (96). Les considérations métaphysiques de McGlue n'échappent pas à un rythme répétitif, infernal. Le sang est également transformé, par comparaison, en alcool : si le sang de Johnson semble avoir le goût du rhum, celui de McGlue se transforme en vin amer — « soured wine » (66) —, symbole christique qui a mal tourné.

S'ils n'appartiennent pas tout à fait au domaine du palindrome, un mot qui garde le même sens lorsqu'il est lu de gauche à droite ou de droite à gauche, mais à celui du « emordnilap », un mot qui ne conserve pas le même sens lorsqu'il est lu dans les deux sens, les termes « dog » et « god » ne cessent

de s'entremêler tout au long récit, créant des jeux de résonances désacralisantes, voire blasphématoires. McGlue se souvient notamment avoir eu un petit chien, dont il était responsable, mais qu'il a fini, sans remords, par abandonner (30-31). Ce geste précède la descente infernale du protagoniste, comme si l'abandon de ce chien marquait un abandon plus grand, celui d'un Dieu innocent, que McGlue décide d'attacher à un poteau sans se retourner, le condamnant à une errance spirituelle. Cette scène d'abandon fait écho au moment où McGlue, seul avec une femme dans une chambre, décide, désabusé, de l'attacher à la rampe du balcon, avant de retourner à ses activités d'ivresse — «drank more dog till the sun rose and then went back home and forgot about the girl» (58). Le terme «dog» qualifie ici l'alcool, refuge salutaire du protagoniste, dont il peut avoir accès par un phénomène qui implique à la fois l'attachement (à une rampe) et le détachement, le manque de considération concernant les effets de ses actions.

La fiction comme point d'amarrage : faire sens de la tempête

Il s'agit enfin de considérer l'espace de la fiction comme un lieu de potentialités où la possibilité d'explorer le moindre recoin, aussi sombre soit-il, de la psyché permet d'entrevoir les pouvoirs d'une écriture fragmentaire qui fait de la recomposition un principe de création potentiellement salvateur :

[L]e fragment suppose une reconstruction d'une totalité qui a existé ou un renvoi à une totalité qui n'existe pas et qui n'existera peut-être jamais. Il renvoie, mais allusivement — par trouées —, à un passé qui a été plénitude ou instaure un futur qui peut le devenir. Il est trace de ce qui a été et projet vers un devenir.
(Schnyder et Toudoire-Surlapierre 2016, 25)

Ce qui intéresse Moshfegh dans ses récits est la façon dont ses personnages peuvent trouver une manière de reconstruire leur vie, mettant en exergue la

richesse de leur vie intérieure : « I'm interested in the way a character imagines his or her own reality, navigates it, gets it wrong, has a new idea, and rebuilds. I find that to be a pretty important experience as a human being. [...] A lot of life doesn't go anywhere, and what's interesting is what happens on the inside in that time » (Allen 2017).

Un effort de recomposition : entre lecture et écriture

À travers la prose de Moshfegh, tel un acte de nécromancie, *McGlue* prend vie. L'atmosphère de la Nouvelle-Angleterre, dont est également originaire Moshfegh, est un terrain propice aux dérives de l'imagination. Dans un entretien, l'autrice décrit son processus d'écriture comme étant proche de la ventriloquie, qui débute par une voix qui « divague » à l'intérieur d'elle :

I'd grown up in New England and could relate to *McGlue's* self-destructive rebellion in the face of all that Puritanical cold. Once I started working on the book, I could hear him rambling around in my brain, impatient and wild. I spent my writing-energy trying to squeeze that chaos down into prose. Most of the book came out of me that way — painfully, as if possessed. (Stein 2014)

Il s'agit alors d'ordonner le chaos et l'incertitude qui entourent l'individu afin de pouvoir dévoiler son histoire. Si *McGlue* contient des fragments d'articles de journaux, l'origine de la novella se trouve également dans un fragment de presse : le récit est inspiré d'un très court article que Moshfegh a découvert dans un périodique de 1851 de Boston ou de Salem, alors qu'elle faisait des recherches dans une bibliothèque³ : « What followed was an almost mystical experience of channelling — easy intellectually but difficult emotionally,

³ La genèse de *McGlue* est racontée dans un profil d'auteur rédigé par Ariel Levy, rapportant les paroles d'Ottessa Moshfegh à ce propos : « one day she came upon something in the library that shifted her course. "I read an article in a periodical from 1851, in Boston or Salem. It was just the name 'McGlue' as the title[...] [...] All it said was : 'Mr. McGlue has been acquitted of the murder of Mr. Johnson in Zanzibar due to having been blackout drunk at the time of the murder and having sustained grave injury to the head from jumping off a train several months earlier.' And that was it. That was the whole book. It was just handed to me" » (Levy 2018).

because Moshfegh was never entirely sure that the spirit of McGlue wanted his story told» (Levy 2018). Le récit ne répond pas aux exigences de linéarité, ne suit pas les ficelles d'une intrigue. Le travail de Moshfegh est semblable à celui d'un.e ventriloque, qui peu à peu laisse place entière à la voix fictionnelle. La voix devient le vecteur, non plus seulement de la narration, mais de la création.

Si l'écriture ouvre la voie à la mise en page d'un récit de la divagation, ce travail est plus difficile pour McGlue. Lorsqu'il doit écrire ses confessions, McGlue révèle sa difficulté à mettre ses pensées sur papier : «The blank paper he's given me curls and drifts in the draft across the table. "Whatever you remember" is hard to find. I remember my happier times from when I was a kid, fine, but that's not what's being asked» (Moshfegh 2019, 90). Cette page blanche contraste avec les journaux qui accompagnent McGlue dans l'écriture de cette confession. Toutefois, au fil de ses réminiscences douloureuses, McGlue finit par parvenir à faire le portrait de ses souvenirs, notamment celui du personnage de Johnson, sa muse, transformant l'acte d'écriture en un tableau impressionniste :

Foster comes once every few days to collect my confessions. He does not seem displeased, though he says I paint too detailed a picture. "We won't throw them out," he says. He seems to be getting a gist of Johnson, and I worry I have painted him too flimsy, like a rich boy with no backbone. I should right that. Foster will want me to right that. (133)

Le fait que Foster trouve la confession de McGlue trop détaillée — «too detailed» — se distingue de l'impression de McGlue d'avoir donné une piètre description, trop légère, vaporeuse. Il s'agit alors de trouver les bons tons, les couleurs appropriées, afin de donner de la cohérence et de la consistance au récit du protagoniste afin de faire honneur à son ami disparu.

La dissection du récit : quand fiction se fait trépanation

La novella s'ouvre avec une épigraphe d'Emerson : «The young men were born with knives in their brain». Ces couteaux sont associés à une tendance à l'introversión, une forme d'autodissection, une recherche d'une anatomie des motivations humaines. *McGlue* foisonne de couteaux — celui tenu par la mère de McGlue lorsque ce dernier revient frapper à la porte de la maison familiale (52); une caricature représentant McGlue en un homme fou tenant un couteau (76); le couteau caché par Foster dans un journal qu'il donne à McGlue (77); le couteau que Johnson passe sur sa langue, imité par la suite par McGlue et son propre couteau (117); le couteau, arme du crime, qui conclut le récit (145) — et la narration s'intéresse au cerveau, à ses dommages et à ses effets, explorant ainsi cette tendance à l'introversión. Si le personnage n'est pas apte à échapper à la loupe des lecteur.ices et de l'autrice, il peut toutefois résister à la lame voulant examiner son intériorité, le protagoniste laissant ses souvenirs désordonnés et incomplets prendre le dessus sur le récit. La volonté de disséquer l'intériorité du sujet révèle le désir de chercher un principe organisateur qui permettrait de comprendre ses intentions et ses émotions.

McGlue essaie à plusieurs reprises d'avoir accès à son cerveau grâce au trou créé par son accident, tel un acte de trépanation qui aurait pour but de comprendre ce qui échappe à la compréhension : «There's a spot in my brain caught in free fall, from when I fell from the train, but I cannot get to it. I persist, though. I think if I get past a certain point in the skull I can push down on the place that was so good» (63). L'intérieur du cerveau de McGlue devient un point d'intérêt qu'il s'agit d'explorer, d'analyser. Ce point d'intérêt se transforme également en point de source du mal, les membres de la paroisse se transformant en sorcières, représentées par le pronom «they», à l'allure malfaisante, voulant extraire ce qui est considéré comme un poison afin de pouvoir accéder au paradis : «the churchmen and women will force my head back and try to get what's inside of it out. They'll poke at the hole in my skull while my eyes roll back, a sickly drip of what they think is evil rolling down my neck and into a bucket on the floor beneath me» (94). Toutefois, cet acte de trépanation atteint son paroxysme grâce à un éclat de miroir, «a sharp broken blade of glass» (137), apporté par le fantôme de Johnson :

“I need a knife,” I say. I feel under the mattress for the one Foster gave me but it isn’t there. Johnson hands me the shard of mirror. It is real in my hand as I stab and prod best I can, even as Johnson leans back against the cold prison walls, watching. The crack in my skull isn’t wide enough to anchor in and pry it open, but I try. It hurts good. Blood drips from my nose onto the pale woolen blanket. I keep working, dedicated now to see what’s inside. But my arm will not bend the way I need it to. Johnson is in the corner now, covering his eyes with his sleeve. I call to him to help me get inside myself. The guard groans and I hear the clink of his keys as he walks. Johnson hides somewhere. In the meantime, I’ve made some progress. My hands are hot and wet with blood. (138-139)

Cet acte douloureux précipite McGlue hors de prison : il se réveille dans ce qui est sans doute un lit d’hôpital, entre la vie et la mort, mais éveillé, les derniers paragraphes narrant ses dernières illusions confuses : la dissection n’est pas encore arrivée à son terme.

« Ritual acts of destruction » : naviguer en eaux troubles

Si la dissection du cerveau de McGlue avec un éclat de miroir mime une trépanation, ce mouvement peut aussi être semblable à celui d’une lobotomie. Cette procédure implique une forme de destruction, ici amplifiée par le caractère brisé du miroir. Dans la novella, le miroir est, très souvent, endommagé, cassé : dans la cale du navire, McGlue dispose d’un miroir fissuré, « a cracked mirror » (24), l’adjectif faisant écho à la propre blessure de McGlue. Cette violence renvoie à la définition et l’origine étymologique du fragment : « *Le fragment suppose la violence : frango, fragmen, fragmentum, briser, étrangler, lacérer...* » (Garrigues 1995, 9. L’auteur souligne.) Le miroir dans la prison de McGlue n’est plus fissuré, mais bien brisé, éclaté. Ce symbole n’est pas anodin. Dans un entretien, Moshfegh mentionne avoir écrit *McGlue* en ayant un miroir derrière son écran d’ordinateur afin de pouvoir incarner

son personnage et rendre sa voix, son attitude, de façon la plus fidèle possible⁴ (Billington 2022).

Fragmenter un récit implique alors une forme de destruction qui engage un acte de reconstruction, de création : « Moshfegh's novels are, in this sense, ritual acts of destruction. Their protagonists are driven to break all inherited social bonds and obligations in the name of their own creative liberation » (Levy 2019). Moshfegh a également été qualifiée de « surreal minimalist » (Livingstone 2017), incarnant la tension entre concision et éclatement, le surréalisme participant à « une tradition de la désintégration » (Garrigues 1995, 16-17). La brisure du récit permet de créer une ouverture, symbolisée par la blessure, « the open back door of my broken head » (Moshfegh 2019, 136), qui permet de faire fondre une colle aliénante. Comme l'exprime le protagoniste : « Salem turns my sorrow into a thick glue » (136). Il s'agit alors de laisser le récit se décomposer, se découper en bribes et fragments, faire place aux moments d'indétermination. Ce sentiment d'indétermination est palpable dès la première rencontre avec Johnson, dont se souvient en détail McGlue. La première rencontre entre Johnson et McGlue est caractérisée par une atmosphère vaporeuse, mystérieuse, sibylline : « His horse reared up and he pulled and steered her back, both his breath and horse snort steaming out like ghostly spirits leaving their bodies, like some child's scary poem. I tried to laugh but my face had frozen. I remember that » (14). Toutefois, lors de cette rencontre, McGlue se souvient d'une existence qu'il jugeait déjà condamnée — « I was twenty-two, twenty-three, I think, knew I was bound to check out during the pitifuller parts of life. I was doomed » (14). Il ne s'agit pas de définir la culpabilité de McGlue puisqu'il est déjà condamné : le récit réside dans les zones d'ombre de cette condamnation. Ces moments d'indétermination culminent dans les dernières pages de la novella : « I am awake now, or I am not awake at all » (137); « "You died, McGlue," Foster is saying [...]. Or "You have not died," he is saying » (139); « Johnson meets me in the street outside. It is Zanzibar. It is New York City » (143); « "You or me?" I ask. "One of us has to go," one of us says » (144). Les voix s'accumulent et se confondent, deviennent semblables aux bruits d'un navire (141), et s'arrêtent

⁴ « She described how, while writing *McGlue*, she kept a mirror behind her computer screen. "If I needed to test out what a line would feel like when McGlue delivered it, I could try it in different ways," she said. How does he walk? How does he squint? Spit? Moshfegh invents people by studying herself » (Billington 2022).

lorsque McGlue se souvient de la scène du meurtre. Ce meurtre a d'ailleurs lieu à *Stone Town* (142), quartier historique de Zanzibar : la pierre, symbole de solidité, s'est brisée, donnant lieu à l'investigation de nombreux lieux, ceux mentionnés à chaque début de chapitre, guidant le personnage vers un aveu indirect et final.

Ainsi se conclut cette analyse du récit fragmenté de *McGlue*. Le dernier chapitre de la novella débute par « I've made the papers » (132). Si l'expression fait référence à la présence de McGlue sur la première page du journal local, il évoque également le dénouement du récit : le sort de McGlue est laissé en suspens, mais ses confessions sont écrites. Les différents fragments qui composent — ou plutôt, décomposent — le récit créent un ensemble polyphonique, parfois cacophonique, obligeant les sens à s'éveiller, engageant les lectures dans un véritable effort, entre réflexion et réfection. Moshfegh peut être considérée comme « [a] creator of warped realities » (Lennon 2021); l'écriture des fragments est un moyen d'explorer une esthétique moshfeghienne s'intéressant aux moments de perturbation, d'interruption et de confusion, tout en suscitant un engagement de la personne lisant un récit de fiction. Moshfegh déclare alors : « What might look at first like the writer's error can carry a great deal of meaning, like when you think you see the voice speak out of character. A stutter, a moment of skewed perspective, something that rings wrong, makes the reader pause, wonder, feel, engage » (Stein 2014). Entre spiritueux et spiritualité, l'œuvre d'Ottessa Moshfegh se fait le vecteur représentatif d'une existence en crise dans un monde qui semble de plus en plus aller à la dérive, mais toujours avec la perspective de rejoindre la côte.

Bibliographie

- Allen, Clark. 2017. « Are We Just Fucked?: An Interview with Ottessa Moshfegh ». *Los Angeles Review of Books*, 21 janvier.
www.lareviewofbooks.org/article/just-fucked-interview-ottessa-moshfegh/# (Page consultée le 21 juillet 2023)
- Bartoli, David gé, et Sophie Gosselin. 2014. « La blessure de l'événement ». *Multitudes* 55, no. 1 : 110-116.
- Billington, Francesca. 2022. « Medieval Times : On Ottessa Moshfegh's "Lapvona" ». *Los Angeles Review of Books*, 21 juin.
<https://lareviewofbooks.org/article/medieval-times-on-ottessa-moshfeghs-lapvona/> (Page consultée le 21 juillet 2023)
- Ferguson, Robert A. 2013. *Alone in America : The Stories That Matter*. Cambridge, MA : Harvard UP.
- Foucault, Michel. 2004 [1967]. « Des espaces autres ». *Empan* 54, no. 2 : 12-19. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> (Page consultée le 25 juillet 2023).
- Garrigues, Pierre. 1995. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck.
- Harper, Ralph. 1965. *The Seventh Solitude : Man's Isolation in Kierkegaard, Dostoevsky, and Nietzsche*. Baltimore : Johns Hopkins Press.
- Lennon, John Robert. 2021. « Surely, Shirley ». *London Review of Books* 43, no. 2, 21 janvier. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n02/j.-robert-lennon/surely-shirley> (Page consultée le 21 juillet 2023)
- Levy, Ariel. 2018. « Ottessa Moshfegh's Otherworldly Fiction ». *The New Yorker*, 2 juillet.
<https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/09/ottessa-moshfeghs-otherworldly-fiction> (Page consultée le 21 juillet 2023)
- Ley, James. 2019. « Everything Is A Sham | James Ley on Ottessa Moshfegh ». *Sydney Review of Books*, 5 mars.
<https://sydneyreviewofbooks.com/review/moshfegh-eileen-year-rest-relaxation-mcglue/> (Page consultée le 21 juillet 2023)

Moshfegh, Ottessa. 2019 [2014]. *McGlue*. New York : Penguin Books.

Schnyder, Peter, et Frédérique Toudoire-Surlapierre. 2016. *De l'écriture et des fragments — Fragmentation et sciences humaines*. Paris : Classiques Garnier.

Serpell, Carla Namwali. 2014. *Seven Modes of Uncertainty*. Cambridge, MA : Harvard UP.

Stein, Lorin. 2014. « Ottessa Moshfegh ». *BOMB Magazine*, 28 octobre. www.bombmagazine.org/articles/ottessa-moshfegh/ (Page consultée le 21 juillet 2023)

Vickers, Zachary Tyler. 2014. « Why Such Tidings ». *Los Angeles Review of Books*, 4 novembre. <https://lareviewofbooks.org/article/tidings/> (Page consultée le 21 juillet 2023)